



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LIBERTINAGEM E VARIAÇÃO:

**Uma proposta de leitura da peça teatral *Jacques et son maître* em diálogo
com *romances* de Milan Kundera**

E TEL NÚCIA OLIVEIRA MONTEIRO

Brasília - DF

2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LIBERTINAGEM E VARIAÇÃO:

**Uma proposta de leitura da peça teatral *Jacques et son maître* em diálogo
com *romances* de Milan Kundera**

E TEL NÚCIA OLIVEIRA MONTEIRO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre, elaborada sob a orientação do Professor Dr. Wilton Barroso Filho.

Brasília - DF

2017

E TEL NÚCIA OLIVEIRA MONTEIRO

LIBERTINAGEM E VARIAÇÃO:

**Uma proposta de leitura da peça teatral *Jacques et son maître* em diálogo
com *romances* de Milan Kundera**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais –
PPGL/Pós-Lit - UnB, nível mestrado, do Departamento de Teoria Literária da Universidade de
Brasília (UnB). Aprovada em _____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Wilton Barroso Filho – UnB – Presidente

Professor Dr. _____ – _____ – Examinador

Professor Dr. _____ – _____ – Examinador

Professor Dr. _____ – _____ – Examinador

AGRADECIMENTOS

Estou agradecida imensamente à rede de pessoas à minha volta, em diferentes distâncias geográficas e em relações sociais diferentes, mas continuamente contribuindo para que eu chegasse a este momento.

Aprendi muito sobre o significado de participar de um grupo de pesquisa pela forma solidária com a qual fui tratada e aceita por todos. As discussões me amadureceram como pesquisadora.

Primeiramente, agradeço ao Prof. Wilton Barroso Filho por ter me acolhido e ter me trazido uma nova proposta de análise literária, desconstruindo muito do que fui habituada a observar em minha atividade de aluna e de professora.

E, através dos nomes de alguns colegas, agradeço a todos do grupo, pois nos momentos mais doloridos me sustentaram para prosseguir: Denise Santana, Ana Paula Caixeta, Lindka Mariana, Maria Veralice e Nathalia. Agradeço todo o calor humano e a disponibilidade para me ajudar a refletir acerca deste trabalho por meio de leituras e conversas.

Aos meus examinadores, que aceitaram este desafio em uma consideração ímpar ao processo de conhecimento que a academia representa para aqueles que se dispõem a contribuir com o pouco que seu trabalho representa em uma comunidade muito maior e representativa.

Ao professor Emérito da Universidade MacGill, em Montréal, François Ricard, que respondeu todas as minhas mensagens eletrônicas sobre o meu autor pesquisado, Milan Kundera, e as possibilidades para tratar do teatro e da tradução.

Aos meus colegas de trabalho da Coordenação Intermediária de Ensino Fundamental e do Ensino Médio, que muitas vezes me cobriram nas atividades excepcionais, que foram muitas durante esses dois últimos anos em virtude da nova configuração da rede de ensino a ser implantada em 2018, com todas as escolas se organizando em ciclos e semestralidade.

Aos meus colegas do Centro Interescolar de Línguas de Taguatinga, que aguentaram minhas caretas a cada novo projeto da escola que me roubava as poucas horas que dispunha para imaginar estratégias de incluir em minhas aulas o tempo para que os alunos desenvolvessem a percepção do audiovisual nos festivais de curtas e desenvoltura para as simulações globais.

A Vera Lúcia, que, como amiga, obrigou-me a ter o mínimo de vida cultural, já chegando com os tickets... Por meio desses momentos proporcionados por ela, tive a oportunidade de ver a peça *Jacques e seu amo* no CCBB, pois com minhas próprias pernas, nunca iria naquela distância toda noite.

E, finalmente, à minha família, que me suportou na falta de tempo e de maior cuidado com eles, pois a minha justificativa para não ser tão participativa era “estou escrevendo a minha dissertação”. E em nome da minha maior colaboradora, *in memoria* à Nadja, irmã, companheira, amiga e responsável por ter me inscrito na seleção de 2014, pois eu aguardaria um tempo mais favorável.

E esse tempo veio, em forma de pessoas que me levaram a acreditar que o dia tem mais de 24h.

RESUMO

MONTEIRO, Etel Núcia Oliveira Monteiro. Libertinagem e variação em Milan Kundera: Uma proposta de leitura da peça teatral *Jacques et son maître* dialogando com romances de Milan Kundera. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

Este trabalho traz uma proposta de leitura da peça *Jacques et son maître*, do autor Milan Kundera, em diálogo com seus romances. Esse texto dramático está intrinsecamente ligado à estética dos romances kunderianos e é uma homenagem ao romance de Denis Diderot, *Jacques, o fatalista, e seu amo* e à técnica da *variação*. A minha investigação é nominada de arqueologia pela atividade de “escavar” o texto e de se “debruçar” sobre seus elementos textuais e estéticos. A instrumentalização é feita por meio da leitura-tradução aliada à prática do *serio ludere*, da *Epistemologia do Romance*, que reúne o ato tradutório e o olhar perspicaz com a finalidade de decompor o texto e reconstruí-lo. A análise é realizada desde o início do processo arqueológico textual pela busca dos temas presentes na peça e nos romances. Foi lida parte da fortuna crítica sobre o autor, juntamente com os textos ensaísticos do próprio Kundera – *A Arte do Romance* (1986), *Os Testamentos traídos* (1993) e *A Cortina* (2005), nos quais é apresentado o romancista que se mostra e reflete acerca de seu projeto estético. A peça *Jacques et son maître* segue a herança de Cervantes e Rabelais, em uma viagem sem fim, com divertimentos e reflexões e, sobretudo, revela que nada pode ser levado a sério, por que tudo é jogo e, assim, pelo *vaudeville*, um singular *espírito libertino* é encontrado nesta comédia. Na tradução foram consideradas as observações do autor sobre as traduções de seus romances, bem como a sua percepção de fidelidade, incluso o *autotradutor* que ele se tornou. Embora este trabalho nasça de uma tradução, não se pretende uma comparação de textos traduzidos, nem ter o projeto de tradução como *corpus*, pois traduzir foi um meio de conhecer de modo profundo o texto teatral e relacionar um dos temas encontrados com seu último romance publicado: *A Festa da Insignificância* e este com *A Lentidão*, por apontar libertinos dos séculos XVIII e XX.

Palavras-chave: *Jacques et son maître*; leitor-tradutor; epistemologia do romance; autotradução; variação; espírito libertino.

RÉSUMÉ

MONTEIRO, Etel Núcia Oliveira Monteiro. Libertinage et variation chez Milan Kundera: Une proposition de lecture de la pièce théâtrale *Jacques et son maître* en dialogue avec ses romans. Mémoire de Master 2. Brasília: Université de Brasília, 2017.

Ce travail porte une proposition de lecture de la pièce *Jacques et son maître*, de l'auteur Milan Kundera, en dialogue avec ses romans. Ce texte dramatique est étroitement lié à l'esthétique des romans kunderians et c'est un hommage au roman de Denis Diderot, *Jacques, le Fataliste, et son maître* et à la technique de la *variation*. Mon investigation est nommée l'archéologie par son activité de fouiller le texte et se pencher sur ses éléments textuels et esthétiques. L'instrumentalisation est faite par moyen de la lecture-traduction alliée à la pratique du *serio ludere*, de l'*Épistémologie du Roman*, où se réunissent l'acte traducteur et le regard perspicace pour décomposer le texte et le reconstruire. L'analyse est réalisée dès le début du processus archéologique textuel pour la recherche des thèmes présents à la pièce et aux romans. Une part de sa fortune critique sur l'auteur a été lue avec les essais de Kundera lui-même – *L'Art du Roman* (1986), *Les Testaments Trahis* (1993) et *Le Rideau* (2005), de cette façon l'essayiste a présenté le romancier qui reflète à propos de son projet esthétique. La pièce *Jacques et son maître* suit l'héritage de Cervantes et Rabelais, ayant un voyage sans fin, le divertissement et les réflexions, et surtout dévoile que rien peut être pris au sérieux, parce que tout est un jeu, et, ainsi, à travers le vaudeville un singulier *esprit libertin* est rencontré dans cette comédie. Pour la traduction on a considéré les observations de l'auteur sur les traductions de ses romans, aussi bien sa perception de fidélité, ci-inclus, l'autotraducteur qu'il est devenu. Malgré que ce travail soit né d'une traduction, on ne prétend pas se faire une comparaison de textes traduits ni avoir le texte traduit comme *corpus*, car traduire a été un moyen pour connaître profondément le texte théâtral et rapprocher un des thèmes trouvés à son dernier roman publié : *La fête de l'insignifiance* et celui-ci à *La Lenteur* pour tracer des libertins des siècles XVIII et XX.

Mots-clefs : *Jacques et son maître ; lecteur-traducteur ; épistémologie du roman ; autotraducteur ; variation ; esprit libertin.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Página sobre Milan Kundera disponível no site da editora Gallimard. Junho de 2017.	20
Figura 2 - Nº 712 da Revista L'Avant Scène Théâtre, de 18 de junho de 1982	32
Figura 3 – Prêmio atribuído à Milan Kundera e cena em que o Amo fala do autor “destinado” a escrever sobre eles, as personagens.....	33
Figura 4 - Georges Weler em entrevista no ano de 1981	34
Figura 5 - Estúdio do Jornal Antenne 2 Midi, em 1981.	37
Figura 6 - As histórias se entremeiam: amores do Amo, Senhora de La Pommeraye e de Jacques	38
Figura 7 - Capas dos livros do texto teatral.....	100

LISTA DE ABREVIACÕES

Denis Diderot - DD

Epistemologia do Romance – ER

Jacques et son maître – JM

Jacques, o Fatalista e seu amo - JF

Milan Kundera – MK

Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos - SACD

Sumário

LISTA DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO.....	11
COMO LER MILAN KUNDERA?	19
1.1. QUEM É MILAN KUNDERA?	20
1.1.1. <i>O Romancista</i>	21
1.1.2. <i>Mundo Romanesco de Milan Kundera</i>	23
1.1.3. <i>O ar do tempo</i>	28
1.2. COMO TRADUZIR MILAN KUNDERA	39
1.2.1 <i>Epistemologia do Romance</i>	43
1.2.2. <i>Diálogo hermenêutico</i>	46
1.2.3. <i>A autotradução</i>	50
LIBERTINOS: VARIAÇÃO.....	54
2.1. AMO E CRIADO – REFLEXÕES E SITUAÇÕES DA PEÇA	55
2.1.1. <i>Eco da liberdade humana e de criação em A Festa da Insignificância</i>	65
2.2 ESPÍRITO LIBERTINO.....	69
2.2.1 <i>Renart – presença do donjuanismo?</i>	69
2.2.2 <i>Libertinagem no tempo de Diderot</i>	72
2.3 LIBERTINOS NA OBRA KUNDERIANA	74
2.3.1 <i>Jacques e seu Amo</i>	74
2.3.2 <i>A Lentidão</i>	79
2.3.3 <i>A Festa da Insignificância</i>	81
LENDO MILAN KUNDERA.....	93
3.1 TRADUZIR(-SE).....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
BIBLIOGRAFIA DE APOIO	110
ANEXO I.....	112
TRADUÇÃO COMENTADA	112
ANEXO II.....	167
TEXTO FONTE DA TRADUÇÃO.....	167

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo oferecer uma proposta de leitura-tradução da peça teatral *Jacques et son maître*¹, escrita em 1971, pelo escritor tcheco Milan Kundera². Os estudos apresentados no decorrer desta dissertação se realizaram amparados por uma leitura diferenciada, uma vez que a mesma foi feita pautada na experiência pessoal da pesquisadora com a tradução. Neste caso, equivale dizer que a tradução teve como intenção primeira o trabalho de decomposição do texto em pormenores para reconstruí-lo. Tal reconstrução se deu mediada principalmente pelo diálogo com parte da fortuna crítica da obra kunderiana; de modo geral, buscou-se priorizar estudos nos quais seria permitido observar como MK se relaciona com a tradução de seus romances. Vale ressaltar que, diferentemente de parte dos romances escritos primeiramente em tcheco e traduzidos na primeira edição por tradutores profissionais para o francês, esta peça foi traduzida diretamente para o francês pelo próprio autor, em 1981, e as outras foram revisadas do francês pelo autor, em uma atividade laboriosa, para se tornarem textos definitivos, também nos anos 80. Diante disso, surgiram novas edições informando a revisão da tradução pelo próprio autor.

A peça JM foi encenada, em 2016, no Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, em Brasília, tendo como diretor Roberto Lage. Em uma das apresentações, o ator que representava *Jacques* inseriu questões de ordem política relativas à situação do Brasil à época, e essa liberdade ou licenciosidade fez pensar que isso destoava da obra kunderiana e se não tiraria um caráter mais universalizante da peça. Adita-se outro ponto, mais contundente, de evocar o posicionamento de MK sobre ser contrário à tomada de sua obra como engajada politicamente. Outra posição mais forte do autor referente à encenação de sua peça ocorreu na Bélgica, fazendo-o repensar sobre como autorizá-la novamente nos palcos e decidir que prefere que ela seja mais lida que assistida, para assim ter garantias de que não seria feita uma leitura dissonante do que ele prevê na rubrica para *mise-en-scène* (KUNDERA, 1998, p. 137). Essa posição leva à questão do autor enquanto pessoa de direito que assina as obras artísticas, interage no mundo editorial e que, por meio da defesa de sua criação, tem cláusulas contratuais para garantir o "controle" de como sua obra será usada. Esse tipo de autor difere daquele que é representado dentro da obra como o romancista, que é uma forma de voz filosófica, que provoca e ironiza sobre a própria criação, que participa como tema, como

¹ Doravante, abrevia-se JM.

² Doravante, abrevia-se MK.

narrador e narrador-personagem nos romances e na peça JM em que ele é literalmente "o poeta", atuando de forma lúdica. Compreender esse jogo é relevante para entender a sua criação.

Para a tradução, é preciso conhecer os dois tipos de autores presentes na compreensão de quem é MK, sendo que na leitura-tradução se é fiel ao autor que defende seu projeto estético. Para a análise e a arqueologia da peça, é preciso entender as ironias e provocações das ambiguidades presentes nas falas que representam o romancista ou o poeta e, especificamente em JM, "o mau poeta".

Exemplo da presença do autor como escritor que fala em nome do romancista, que é intrínseco à composição dos textos literários, pode ser encontrado no problema da encenação de JM relacionada a concepções políticas. Em um vídeo de 1968, MK comenta sobre a recepção do seu romance *A Brincadeira* na França, qualificado na época como um romance político. De alguma forma, a estética kunderiana não ficou bem entendida em alguns momentos, assim como o ocorrido na Bélgica e no Brasil. Falta um conhecimento melhor sobre a estética do autor, como ele mesmo diz sobre a encenação belga: "*un jour l'interprétation obscure et alambiquée d'un théâtre belge m'a fait comprendre le malentendu auquel peut conduire mon principe de variation*"³ (KUNDERA, 1998, p. 137).

Na entrevista de 1968, MK declara: "eu escrevi uma história de amor; infelizmente no exterior, este livro é considerado político. Na minha opinião, isso é falso" (KUNDERA, 1968). De acordo com essa declaração, a interpretação da personagem Jacques inserindo questões políticas não seria, então, conciliável ou coerente com o projeto estético do autor, não coerente com o romancista que usa meios mais sutis para reflexões filosóficas que não ficam presas à atualização da linguagem para uma realidade particular.

No entanto, é importante esclarecer que não se questiona aqui o jogo teatral como um recurso artístico aprovado e bem aceito no meio cênico, mas a valoração da política em uma obra literária não-engajada, o que pode favorecer um entendimento equivocado sobre o texto literário, reduzindo-o e desconsiderando, na criação literária de MK, a intencionalidade do fazer estético do autor.

Em resumo, é preciso conhecer a relação do autor com a sua criação literária na hora de ler e interpretar, importante para quem se propõe a traduzir textos literários. Como também

³ Um dia a interpretação obscura e complicada de um teatro belga me fez entender o mal-entendido, que pode acontecer sobre meu princípio de variação (Tradução nossa).

se faz necessário trabalhar os elementos estéticos próprios do autor e compreender a intencionalidade dele na construção de seu projeto estético.

A partir da leitura-tradução da peça, escolheu-se elementos estéticos que permitam alcançar conhecimentos relativos ao mundo romanesco kunderiano, ecos. Nesse sentido, o estudo do ar do tempo⁴ se impõe como uma forma de adentrar no ambiente de criação. MK fala desse momento com a data do ano de 1968, mas é preciso ir mais a fundo e verificar a partir de 1963⁵, pois há certamente um pensamento que ecoa em forma de temas encontrados em escritos prosaicos anteriores, bem como posteriores ao ano de 1971, quando o autor criou a peça na sua língua materna, o tcheco (CHVATIK, 1995, pp. 50-67).

No que concerne ao entendimento de MK com a tradução, levou-se em conta que houve problemas com as traduções de seu primeiro romance e, desde esse fato, o autor concebeu uma outra maneira de tratar o texto traduzido por terceiros (SRPOVA, 1981, p. 99). Uma boa tradução para MK se aproxima do que se chama de texto fiel, em que o autor está presente nas decisões do tradutor, mesmo que seja simbolicamente, como o caso da tradução presente neste trabalho.

O processo de tradução baseada na leitura-tradução é um entendimento e posicionamento para que seja o meio e o processo de aplicação da forma epistemológica de análise, pressupondo o afastamento de julgamentos opinativos e morais para que o calçamento das decisões seja coerente com o texto dentro da lógica em que foi concebida pelo autor.

A leitura dos escritos ensaísticos de MK permitiu vislumbrar um conceito diferente de romancista, para além do que diz um dicionário comum. No Dicionário Aulete Digital, a definição de romancista é apenas a “pessoa que escreve romances”. Para um romancista como MK, esta definição é reducionista. O termo tem muito mais informação e papel nas grandes reflexões estéticas sobre a Literatura feitas por ele e que estão disponíveis, sobretudo, em *A Arte do Romance* (1988). A faceta de crítico de sua arte da composição romanesca oferece um elemento estético-epistemológico a ser pesquisado e compreendido, pois reflete a forma

⁴ O clima, a atmosfera do momento, o que se podia captar do espírito de época quando se volta ao passado e se percebe que aquele período tinha modos, pensamentos, costumes e representações coincidentes entre pessoas da mesma época, mesmo que afastadas geograficamente.

⁵ Data em que foi iniciada publicações dos contos, reunidos posteriormente em *Risíveis Amores*, na antiga Tchecoslováquia, em três cadernos, entre 1963 a 1968, iniciando sua carreira de prosador. Coincidiu com a escritura do primeiro romance a Brincadeira, publicado em 1967 em seu país natal.

com que ele lida com seus textos; emanam da mesma visão do que é ser um romancista⁶ (BARROSO, 2013, p.42).

Da mesma forma que ser romancista para MK é algo mais complexo e fino, o tipo de romance que ele estuda e cria tem características diferenciais. Como gênero, não se pode falar em um só tipo de romance, tampouco em uma fórmula única de combinar os elementos narrativos e arquitetura dados por diferentes escritores de romances.

Resumidamente, ele admira e produz romances que pensam, isto é, possuem “uma narrativa em caráter filosófico, onde questões, principalmente da condição humana, são refletidas, discutidas e dialogadas com a própria narrativa” (CAIXETA, 2013, p. 25), como são os textos de MK e de outros escritores como Hermann Broch, Carlos Fuentes, Glauco Mattoso, Machado de Assis, que são pesquisados pela Epistemologia do Romance⁷.

A tradução se insere nesta pesquisa como, primeiramente, uma experiência que consiste em usar dois conceitos sobre leitor⁸ em uma só prática. Levando em conta o conhecimento linguístico sobre a língua francesa e o conhecimento como pesquisadora do autor do texto a ser traduzido, fazer uso da concepção segundo a qual o tradutor é um leitor atento dentro da Tradutologia⁹ e por meio dela seria possível ainda acessar as discussões acerca da noção de leitor-pesquisador¹⁰ desenvolvidas no âmbito da *ER*.

A palavra leitor-pesquisador carrega características semânticas das duas partes de que é composta: o leitor e o pesquisador. Do leitor, traz o grau de leitura em níveis de aprofundamento e de intimidade com o texto. Quanto ao sentido de pesquisador, advém o caráter investigativo guiado para além do gosto e julgamentos extratextuais de ordem moral. Dessa feita, o leitor-pesquisador necessita interagir com o texto por meio do jogo criado pelo autor e participar de maneira ativa no desvelamento de possibilidades para a condição humana.

⁶ A questão do romancista leva traz à tona a relação de MK com seu projeto estético. Tive acesso pela primeira vez a essa noção na apresentação da Profa. Maria Veralice Barroso, em um encontro após seu retorno da França dentro do programa de Doutorado Sanduiche no Exterior, em 2011-2012.

⁷ Doravante abrevia-se ER.

⁸ O leitor na tradução é apresentado como um leitor “mais que atento”, segundo Rosemary Arrojo (1993) e o leitor para a Epistemologia do Romance é apresentado como um pesquisador.

⁹ Segundo Berman (1985, p. 38), "a articulação consciente da experiência da tradução como fenômeno alheio a todos os saberes objetivadores externos a ela (como a lingüística, a literatura comparada ou a poética) é o que denomino *traductologie*".

¹⁰ Aquele que se relaciona com o texto literário levando em conta não só o gosto, mas que, ao observar as possibilidades que o texto lhe oferece, procura conscientemente anular os julgamentos morais para participar ativa e interativamente do jogo criado pelo escritor.

Este jogo faz parte também do *serio ludere*, que é “um tipo de método de decomposição textual adotado pelo leitor para brincar seriamente com o autor em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixos que norteiam epistemologicamente a obra” (PAULINO, 2014, p. 148). Aliado ao ato tradutório, o movimento de desconstrução e reconstrução possibilita ver na internalidade da obra a *episteme* central em relação à criação literária que leva a um conhecimento mais amplo da condição humana dentro da peça JM.

Em suma, o ato tradutório na atuação de leitor-tradutor e pesquisador do autor instrumentaliza o processo de análise literária epistemológica em diálogo com os dois campos de estudos, possibilitando a arqueologia da obra dramática, pois, se traduzir é decompor e recompor, o uso da ER restringe uma versão livre da forma e do *logos* entre o texto fonte e o produto final pela necessidade de coincidir as escolhas tradutórias com as tessituras estéticas do autor.

No campo semântico, para traduzir sentindo as escolhas do autor do texto fonte, necessita-se buscar equivalências de aproximação máxima com o texto original no vocábulo e na sintaxe, de maneira a não distanciar o significado e o sentido presentes na intencionalidade da criação literária. Atenta-se, com isso, para a comunicação complexa que deve ser estabelecida entre autor e leitor; nesta relação, o tradutor não pode ser um ruído dentro do diálogo e jogo estabelecidos entre estas partes.

Um exemplo de tal ruído seria o termo usado na tradução da peça pelo grupo do diretor de teatro Roberto Lage, pois o texto traduzido oferece uma palavra mais popular para “donzelice”, que é a palavra “cabaço”. São sinônimas, mas baseando-se no que consta sobre fidelidade e adaptação contidos nos estudos tchecos e eslovacos da pesquisadora Susanna Roth (1981, pp. 63-64), não combinam com o tom da peça em sintonia com as características do século XVIII.

Assim, deve-se buscar no texto internamente o seu sentido e os significados para a coerência interna textual. Outro ponto que pode complementar o raciocínio é a compreensão de que o próprio autor decidiu traduzir a peça, sendo que já encontrava em um processo de autotradução¹¹ em 1981. Melhor explicando, há o peso de sua autoridade sobre a obra como autor, dentro do direito moral, e como tradutor, isto é, aquele que escolheu com precisão suas palavras.

¹¹ A autotradução configura não apenas o autor traduzir seus textos, mas também revisá-los, como fez MK, bem como sua relação especial de acompanhamento das traduções realizadas.

As escolhas vocabulares possíveis ao se traduzir em línguas irmãs como são o francês e o português, em que possuem a base vocabular greco-latina, morfológicamente compostas pela mesma raiz e com significados preservados muitas vezes no campo semântico, podem facilitar os critérios de escolhas dos termos para optar entre palavras mais usuais ou averiguar aquelas que coincidam pelo critério de abrangência de significados dentre os sinônimos, buscando na língua fonte as palavras que coincidissem ter a mesma raiz greco-latina, como fidelidade ao *logos*.

Há algumas palavras que não têm essa aproximação morfológica de ser da mesma raiz ancestral e, nesse caso, apenas a ideia pode ser recuperada na tradução. Com isso, entra em cena a leitura cultural e a leitura do texto na sua literalidade, para manter coerência com o texto fonte.

Exemplo: a palavra “cabaço”, em que, na leitura-tradução pelos critérios de pesquisador kunderiano, opta-se pelo vocábulo “donzelice” na tradução de *pucelage*, pois, embora sejam dois termos familiares, cabaço é grosseiro, e *pucelage* remete a uma palavra francesa em desuso correspondente a “defloração”, portanto, não tem a conotação chula. E, mais importante, não corresponde à personagem, destoa da linguagem de Jacques. Além disso, quanto à temporalidade desses vocábulos, tanto “donzelice” quanto “defloração” conciliam com o termo em francês e com o sentido do texto em retratar o século XVIII, conforme as orientações no didascália¹².

Sobre os principais trabalhos da fortuna crítica lida, ressaltamos: a tese de doutoramento da pesquisadora Maria Veralice Barroso (2013) sobre a construção gradativa do projeto estético do autor e a constituição de MK como romancista; Kvestoslav Chvatik, que fez uma investigação cronológica das obras kunderianas até as publicações em 1994; Maria Nemcova Banerjee (1990), que fala sobre paradoxos terminais nos romances; François Ricard (2011), cujo trabalho apresenta a biografia da obra completa reunida na coletânea *Pléiade*, da Gallimard; Martin Rizek (2001) e Jocelyn Maixent (1997), que pesquisaram os temas relativos à compreensão da peça por meio da ligação entre a tradução e a homenagem a Denis Diderot¹³; Maria Alice Gonçalves Antunes (2007), Susanna Roth, Pere Comellas (2010) e Luís Fernando Protásio (2013), sobre Autotradução; Frédéric Pollaud-Dulian (1994), sobre direitos morais do autor; Rosimary Arrojo (1993, 2000), sobre a teoria da tradução;

¹² Texto do dramaturgo com indicações sobre a encenação para os atores bem representarem a obra, segundo o dicionário Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/didascalia>. Acesso em: 5 de junho de 2007.

¹³ Doravante, abrevia-se DD.

Itamar Paulino (2014) e Wilton Barroso Filho (2003), que desenvolvem a noção de *serio ludere* na Epistemologia do Romance.

A tradução-pesquisa tem como texto fonte o do ano de 1982, da revista *Avant-Scène Théâtre*, nº 712. Ela foi elaborada com notas de rodapé acompanhada da análise de elementos que podem ajudar na reflexão sobre temas presentes no texto, formando parte de uma arqueologia¹⁴ da peça JM, pois ao usar a tradução como instrumento epistemológico, o olhar se torna arguto para o desvelamento do processo de criação e do universo temático do romancista, já que a peça é uma parte da evolução temática desenvolvida ao longo de anos do autor, variação¹⁵ do romance *Jacques, o Fatalista* (JF)¹⁶, de DD.

Consta na revista *Avant-Scène Théâtre* o reconhecimento ao autor, a apresentação do currículo da peça e a apresentação dela por produtores culturais na França e imagens de encenações e ensaios em Paris e Zagreb. Conta que, pela representação na Iugoslávia ter sido tão próxima do que o autor imaginava, ele autorizou a Henri Manthon apresentá-la em seu Teatro dos Mathurins, em Paris. Segundo relata MK, foi esse o motivo para traduzir para o francês a peça com ajuda de dois amigos, François Kérel e Marc Grunebaum. Assim, ele mesmo transpôs do tcheco para o francês sentindo o peso disso, ao falar “*Mon Dieu, quelle perversion: transposer Diderot du tchèque en français!*”¹⁷ (KUNDERA, 1982, p.28).

Nesse sentido, o primeiro capítulo dessa dissertação trata de como ler MK, sua visão da atividade de romancista, seu mundo romanescos e o ar do tempo; como traduzir MK, questões de etimologia, concepções sobre a atividade de tradução; os princípios da Epistemologia do Romance: diálogo hermenêutico e autotradução. Enfim, tudo o que de relevante na tradução pôde ser considerada como presença do autor para dialogar no ato tradutório e definir o texto final. No segundo capítulo consta a análise das figuras dos libertinos em variação na obra kunderiana; encontro de DD e MK; comentários da peça e encontros das personagens; outras figuras de libertinos encontrados em *A Festa da Insignificância* – este romance foi escolhido pela imposição da própria pesquisa pela presença do autor desvelada na sua leitura bilíngue. No terceiro capítulo, fala-se um pouco mais da tradução e aponta-se o caráter introdutório deste trabalho investigativo acerca dos encontros entre os libertinos em

¹⁴ Foucault (1969) em áudio, explica sua concepção do termo arqueologia, que é de arquivo, algo próximo ao objeto da Epistemologia do Romance, a busca do conhecimento vasto sobre o objeto.

¹⁵ Variação: técnica de composição musical muito usada por MK como uma forma particular de criação literária, pois, na sua concepção de músico, ele dá unidade a seus textos narrativos por temas.

¹⁶ Doravante, abrevia-se JF.

¹⁷ “Meu Deus, que perversão: transpor DD do tcheco para o francês!” (tradução nossa).

MK, trazendo as considerações finais. Nos anexos, apresenta-se a tradução definitiva com o levantamento de informações sobre o texto, nas notas de rodapé, bem como o transcurso da arqueologia textual e o texto-fonte da tradução de JM.

Apresenta-se no capítulo que se segue a figura do autor - escritor - e de seu mundo, quem ele é e como ele interage no campo literário como romancista. Encerro com as palavras de *Jacques*: “você acha que vão acreditar nesse que reescreveu nossa história? Que não vão olhar no ‘texto’ para ver quem somos realmente?” (KUNDERA, 1988a, p.74). O movimento é este: ir ao texto e buscar quem reescreveu essa dupla que atravessa séculos na Literatura.

PRIMEIRO CAPÍTULO

COMO LER MILAN KUNDERA?

1.1. Quem é Milan Kundera?

Criador literário. Escritor para o mundo editorial, romancista para a obra literária. Diferenciando a biografia do autor da sua obra literária e da construção do romancista, que faz parte do próprio projeto estético, têm-se a necessidade de definição de princípios da existência dessa entidade com o tipo de romance que constrói. Assim, o que se sabe sobre o autor MK?

Escritor contemporâneo, MK iniciou sua vida de romancista em 1967, quando publicou o romance *A Brincadeira* no seu país de origem, a antiga Tchecoslováquia. A sua vida privada é ocultada por sua vida pública de romancista. Esta é uma escolha estética dele, de deixar o autor se sobrepor à sua vida pessoal. Esse afastamento se deu nos anos 80, após a explosão no mundo editorial do seu livro mais vendido e lido desde então, *A insustentável leveza do ser*. Ele continuou seu projeto artístico sem as câmeras e as luzes diante ou atrás dele. De sua biografia, ele prefere que seja resumida a “nasceu em 1929 em Brno. Escritor tcheco radicado na França desde 1975, cidadão francês desde 1981”. Sem mais é preciso que se busque entender seu gesto e conhecer o romancista, que é o lugar de fala do escritor.

Na figura abaixo tem-se um exemplo de como se encontra no site da Editora Gallimard a entrada com o seu nome, na busca pelo autor.

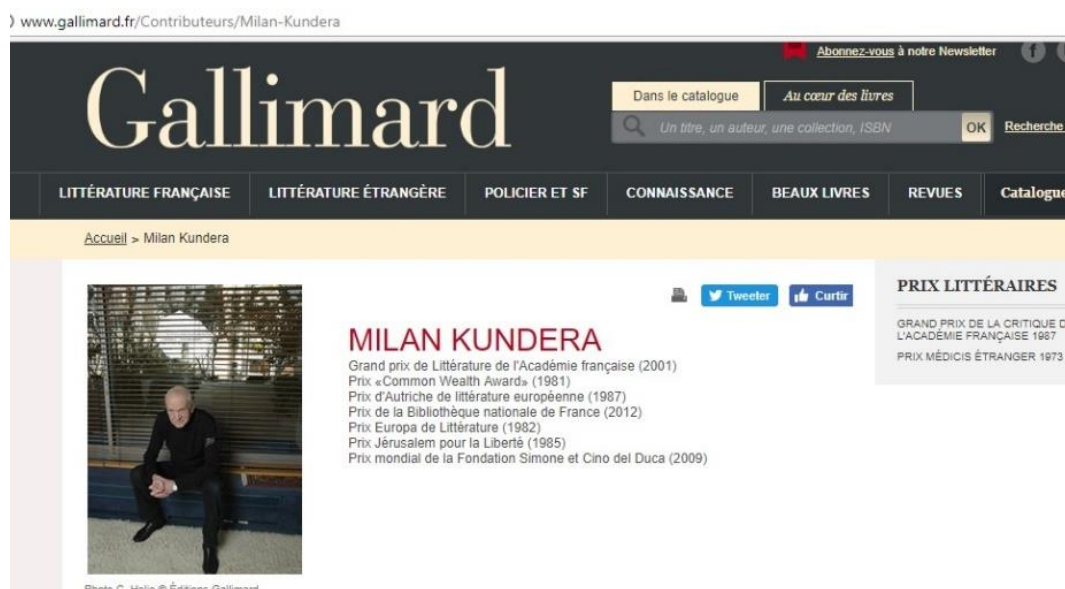


Figura 1- Página sobre Milan Kundera disponível no site da editora Gallimard. Junho de 2017.

Percebe-se que houve concordância da Editora com a maneira como o autor deseja ser apreciado por seu público leitor, já que ele é apresentado pelos prêmios recebidos por sua

atividade intelectual e artística como romancista. Ao acessar a coleção da Biblioteca da Plêiade, percebe-se que a biografia ali disposta foi elaborada por um pesquisador do autor, o canadense François Ricard (2011), que faz a reunião das obras kunderianas, acrescentando informações sobre a trajetória do autor no seu contexto de criação, de difusão e de recepção.

Pode-se entender melhor a posição do escritor ao compará-lo com a situação de Gustave Flaubert, no século XIX, levado ao Tribunal por conta do “realismo” da obra *Madame Bovary*. Diante de um tribunal, em Paris, Flaubert defendeu-se frente a seu acusador que o interpelava sobre o nome da mulher de quem ele “imitou” o comportamento em seu romance “Quem é Emma Bovary?” E Flaubert, de viva voz, confessa: “Emma Bovary sou eu!”¹⁸. Tal fala incita-nos a diferenciar a pessoa da figura do autor, tal qual MK o faz, para resguardar seus romances de biografismos e confusão entre o que pensa o indivíduo MK do que escreve o autor de romances e, por consequência disso, cabe falar do romancista que ele é.

Pelas leituras feitas sobre a construção do romancista, elemento estético da obra romanesca kunderiana, especialmente na tese de doutoramento da pesquisadora Barroso (2013), que detalha muito bem esse processo, e pelo livro de Chavatik (1995), que afirma a necessidade do século XX de ter um prosador que tenha prazer em fabular, pode ser percebido que MK apresenta sua visão do romance e reivindica a linhagem de Cervantes, um tipo de narrativa para o deleite, para a diversão, para instruir diferentemente, pois coloca em perspectiva o homem frente ao seu mundo e frente aos outros. Ser esse tipo de prosador satisfaz seus critérios estéticos e atende a sua sensibilidade artística em comunicar por meio do romance o que acredita ser típico do dele: a “meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários”, a forma que tem “liberdade quase ilimitada”, além acreditar que “compor um romance é justapor diferentes espaços emocionais (...) a arte mais sutil de um romancista”, pois “unir a extrema gravidade da questão e a extrema leveza da forma é a (...) ambição desde sempre”, uma vez que “a união de uma forma frívola e de um assunto grave desvenda nossos dramas em sua terrível insignificância” (KUNDERA, 1988, pp. 76-86).

1.1.1. O Romancista

Fica mais clara na fala do próprio MK sua exemplificação do que é ter sua identidade de romancista separada dos posicionamentos do indivíduo.

¹⁸ A fonte desta transcrição de fala que nunca foi encontrada no material de Gustave Flaubert, mas anos depois relatada por escrito na Tese de René Descharmes sobre Flaubert até 1857 (LECLER, 2014).

La seule chose que je désirais [...] profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un "genre littéraire" parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : "Vous êtes communiste, monsieur Milan Kundera ? — Non, je suis romancier." "Vous êtes dissident ? — Non, je suis romancier." "Vous êtes de gauche ou de droite ? — Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier" (KUNDERA, 1993, p. 187).¹⁹

Se o exemplo de Flaubert faz pensar sobre a posição do leitor que deve evitar a interferência moral na leitura de um romance, infere-se da posição de MK que o autor também suspende esse julgamento moral quando constrói um romance. O romancista não deveria se sobrepor à obra, como preconizou Broch²⁰: “descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (KUNDERA, 1988, p. 13). Por isso, também, num romance engajado, a personagem já tem um destino e o leitor uma interpretação guiada pelo autor e seu narrador, perdendo a chance de abrir para outras possibilidades ainda não alcançadas na história do romance ou no projeto estético do romancista. O romance engajado apresenta, desse modo, teses delimitadas pela pessoa do escritor.

A definição de romancista *versus* escritor aparece nos verbetes elaborados por MK, que constam no ensaio *A Arte do Romance*, bem como a diferenciação do romancista em relação à sua vida privada. Na definição de escritor, ele cita Sartre, evidenciando que o filósofo não usa os termos romance e romancista, mas apenas escritor de prosa, pois o escritor usa de qualquer forma, inclusive o romance, para expor seu pensamento. A obra é um eco de sua voz, o que não condiz com a percepção do que seja o romancista, pois este não está preocupado com a sua voz, mas com a forma por ele perseguida (KUNDERA, 1988, p.129-130). Acrescenta-se aqui que

¹⁹ A única coisa que eu desejava (...) profundamente, avidamente, era um olhar lúcido e desabusado. Eu o encontrei enfim na arte do romance. É por isso que ser romancista foi para mim mais que praticar um “gênero literário” dentre outros: foi uma atitude, uma sabedoria, uma posição; uma posição excluindo toda identificação a uma política, a uma religião, a uma ideologia, a uma moral, a uma coletividade, uma não-identificação consciente, opiniosa, raivosa, conceituada não como uma evasão ou passividade, mas como resistência, desafio, revolta. Eu terminei por ter estes diálogos estranhos: “Você é comunista, senhor Milan Kundera? – Não, eu sou romancista. Você é dissidente, senhor Milan Kundera? – Não, eu sou romancista. – Você é de esquerda ou de direita? Nem um nem outro. Eu sou romancista” (Tradução nossa).

²⁰ Herman Broch é considerado por Kundera um dos grandes escritores na História do Romance, há uma análise em *A Arte do Romance* da trilogia *Os Sonâmbulos*.

isso seja o projeto estético de MK, a forma que ele persegue em detrimento de sua voz, a forma que o liga a Cervantes, por meio da leveza e do riso.

Destarte, o romance para o romancista é o divertimento que contém a gravidade, que não perde a leveza anedótica; a arte de não se levar as coisas tão a sério, a ponto de retirar o humor e perder o senso da ironia na construção do enredo. O meio para isso é o riso, pois ele rompe com a ideia de harmonia totalizadora, contrariando a aparência enganadora da falta de contradições e imperfeições nos relacionamentos e representações no enredo, pelas personagens e pelas situações em que elas estão envolvidas na trama. Mas que riso é esse? É o riso que vem do humor ao qual se refere Otávio Paz, quando diz que é a comicidade que “torna ambíguo tudo que atinge” (apud KUNDERA, 1994, p.5). E, para provocar o riso, é preciso compreender o humor e isso se dá pela suspensão da moral, que é uma atitude humana corriqueira e comum a todos, a de “julgar imediatamente, sem parar, (...), de julgar antecipadamente sem compreender” (KUNDERA, 1994, p.7). Então, o romancista e o leitor precisam suspender a moral para trabalharem no romance. Um para se despir das ideologias engajadoras, sobrepor o seu pensamento e delimitar a sua exploração da existência a contextos essencialmente políticos, por exemplo, esquecendo-se de aspectos maiores que transpassam as organizações da sociedade que são temporais e mutáveis. O outro, para que compreenda o que está dito de forma mais complexa que a leveza aparente do enredo, por que uma das características de MK é o uso da forma vaudevillesca, mas sobre isso falaremos mais à frente ao adentrarmos em seu mundo romanescos.

1.1.2. Mundo Romanesco de Milan Kundera

MK torna-se conhecido via França para o mundo ocidental, em 1968, e graças à atitude de Louis Aragon de insistir com Claude Gallimard²¹ para que publicasse o livro *Zert* (Brincadeira, em tcheco), mesmo sem ter lido a tradução e por razões políticas, pois ele ajudava há anos escritores e intelectuais do mundo comunista (KUNDERA, 2011). Seu prefácio, mesmo sendo um equívoco quanto à natureza do primeiro romance *A Brincadeira*, permitiu que as portas de um centro difusor de cultura, a França, se abrissem e que ele fosse aceito como um grande escritor. Afastados pelo tempo de tal época fica difícil compreendermos o gesto generoso de Aragon, que foi como um grito contra a invasão russa que finalizava o projeto de

²¹ Claude Gallimard, editor da Casa Gallimard, que publica na França os livros de Kundera, e que desde 1967 teve contato com o autor por meio de Louis Aragon.

socialismo com “cara humana” e esmagava a democracia do curto período da Primavera de Praga. Todas as circunstâncias levaram Aragon a redigir o prefácio tal e qual foi feito, e teve um efeito no leitor inicial que só foi recompensado com esclarecimentos, tempos depois, com a publicação da Nota do Autor na Edição de 1985.

Sobre o público leitor de MK, esse episódio gerado pela primeira tradução e prefácio de seu primeiro romance dividiu-o em duas gerações: uma de leitores tchecos que o leram antes de ele ser interditado, em 1968, e outra, formada por aqueles que o leram clandestinamente, nos anos 70, em seu país. Depois disso, houve um lapso de tempo no qual ele deixou de ser lido e bem aceito pela nova geração tcheca, que o tem como dissidente e perpetua uma confusão entre o romancista e a pessoa do escritor, pelo olhar político e patriótico, de maneira que não é em Praga o melhor lugar para saber sobre o autor, pois há ressentimento e raiva em virtude de sua ida para a França e sua insistência em escrever em francês, bem como por ter dado autenticidade aos seus textos tchecos em sua autotradução para o francês.

O público estrangeiro de MK passou por duas fases: a primeira, dos que leram seus livros sobre o foco político do prefácio de Aragon e das suas traduções, que cortaram parte de sua forma, estilo e conteúdo para torná-los mais comerciais, em versões em francês e inglês também. Esse quadro mudou depois que MK tomou consciência das modificações, no final dos anos 70. A partir desse momento, ele inicia um trabalho árduo para rever as traduções e garantir que seu projeto estético como romancista prevalecesse sobre o mundo editorial e a forma como parece natural se deixar moldar ao gosto do público e do domínio das mídias de massa.

Nos anos 80, MK publica edições revisadas, como o caso de *A Brincadeira*, em que colocou Nota do Autor para comentar as mudanças feitas e estabelecer outra relação com esse público, que teria acesso às traduções definitivas, que substituíam ou teriam o mesmo valor dos originais em tcheco. Isto desagradou seus patrícios, causando a rejeição de sua pessoa para muitos jovens.

MK é escritor, ele vive disso, escolheu se dedicar a esse gênero de prosa e, como ele mesmo colocou ao receber o Prêmio Jerusalém, ser romancista extrapola uma atividade laborativa, pois traz em seu bojo renúncias.

É com uma grande emoção que recebo hoje o prêmio que traz o nome de Jerusalém e a marca deste grande espírito cosmopolita judeu. É como romancista que o recebo. Sublinho, *romancista* [grifo do autor], não digo escritor. O romancista é aquele que, segundo Flaubert, quer desaparecer atrás

de sua obra. Desaparecer atrás de sua obra, isto quer dizer renunciar ao papel de homem público. Não é fácil hoje, quando tudo que é muito ou pouco importante deve passar pelo palco insuportavelmente iluminado dos *mass media* que, contrariamente à intenção de Flaubert, fazem desaparecer a obra atrás da imagem de seu autor (KUNDERA, 1988, p. 139).

E para concluir, retira-se de *A Arte do Romance* essa visão de que, para entender o mundo romanesco kunderiano, deve-se perceber a despreocupação do escritor para com julgamentos de seus atos pelo tempo futuro, porque certamente o futuro julga sem a devida competência. MK segue sua caminhada prestando conta apenas à herança de Cervantes: o romance, aquele romance que tem compromisso com o riso e com a suspensão da moral, por ser um tipo nominado de romance que pensa pelo próprio autor.

MK, ainda, na Nota do Autor, em 1985, sobre a prefácio de Aragon, lança uma questão: “qual leitura ele teria tido à luz de *A Brincadeira*?” Essa iluminação interessa muito, pois ela representa a pergunta kantiana “o que posso saber?”, de maneira a revelar que o romance possui um modo específico de conhecimento e possibilita perguntar diferentemente: o que esse romance me faz saber? E tem-se que passar pelos elementos estéticos da criação dele para se ter entendimento e apreender mais sua obra literária. Assim, a presença dos elementos como a polifonia (BOISEN, 2003) e a variação no texto tem a particularidade de serem elementos do seu ato criativo e participarem da construção do romance na disposição estrutural e como unidade temática. As formas de escrita características desse autor precisam ser levadas em consideração na hora da análise de seus romances.

Tomemos como base da estrutura arquitetural de seus romances a polifonia, inspirada pela musicalidade e pela técnica da composição polifônica. A saber, a composição clássica polifônica é o *stretto*, que tem como cerne o contraponto e a imitação. Um tema é repetido em variações, por outras vozes sucessivamente e entrelaçadas, tendo como base a *fuga* como forma, podendo variar o tom, o ritmo, a voz, e a própria inversão do tema (melodia inicial da música), além de, no uso do tema, fazê-lo como espelho, ou modulando, expandindo, sintetizando ou transpondo o tema. Tal descrição da composição musical é aplicável ao romance kunderiano, pois o escritor romanesco não deixou de ser um músico e revela toda a consciência que possui sobre usar em seu projeto estético a polifonia e o uso da variação. Esta está em seu projeto desde o início e se perpetua em suas criações, como retomadas de mesmos temas em formas, às vezes, não tão claramente polifônicas, como foi a arquitetura de *A Brincadeira*, na qual MK

utiliza da polifonia²² por meio das vozes das personagens, bem organizada na estrutura dos capítulos, como contraponto que ora se mostra como coral, pela disposição das falas dos personagens-narradores.

A riqueza da polifonia kunderiana na Literatura se dá porque ela se opõe à unilinearidade pelo desenvolvimento de vozes de personagens ou de gêneros literários dentro do romance, como discursos autônomos: filosófico, onírico, erótico, ensaísta. Porém, estes devem estar reunidos em um tema ou vários temas que lhe deem a unidade, assim como devem ter em cada linha (melódica) o mesmo valor, sendo simultâneos. A construção polifônica conduz a um multifacetamento ou multiplicação de pontos de vistas em relação a um mesmo objeto, permitindo ver o dimensionamento em diferentes perspectivas, até contraditórias.

Em breve, poderemos considerar a polifonia e a variação como elementos estéticos kunderianos que exploram fenomenologicamente a existência, consistindo na repetição de um tema, situação ou palavra. Seria o parecido que é também diferente em cada vez que é usado dentro do mesmo romance ou em outros romances, a exemplo de *A Festa da Insignificância*, em virtude de este romance ter seu germe em *A Lentidão*, pela fala da personagem Vera, que comunica ao personagem escritor o desejo dele de escrever um livro em que nenhuma palavra pudesse ser levada a sério. A partir desse tema, se poderia lançar mão de uma pergunta: como esses dois textos romanescos lidam com o fato de um mal do século ser o espírito da seriedade ou a morte do riso na sociedade ocidental?

Pode-se dizer que MK explora palavras chaves ou pilares, ou simplesmente temáticas, como fundantes de sua estética e que essa forma de agir esteticamente reafirma a sua concepção do que é o romance para si, por meio da sua arte da variação. Dessa feita, a variação pertence aos conceitos importantes da estética kunderiana, que repousam sobre temas essenciais em uma verdadeira continuidade no interior de seus romances, desde seu primeiro romance até o último.

Sobre isso, é de grande importância o ensaio de Kvetoslav Chvatik (1995) consagrado à obra kunderiana, no qual se apresenta a variação como linha condutora, termo musical que o autor compara com a sinfonia, sendo variação pela mudança de motivo, de valor. Neste ponto especificamente, percebemos que ele usa o conceito de Pascal sobre o infinito, grande e pequeno, no qual o homem está no limite entre o abismo e as duas grandezas. Pela variação, se viaja dentro do infinito do mundo interior, pois cada vez que se varia se conhece outra

²² Para Bakhtin (2000), a polifonia textual representa um espaço dialógico e construído de intertextos, no qual o discurso é feito por vozes em luta por se expressar; difere da polifonia de Milan Kundera no aspecto de vir da composição musical, de serem vozes que se expressam simultaneamente, dentro das linhas melódicas de sobreposição de vozes.

possibilidade, pois pode mudar o sentido ou o esclarecimento sobre o novo aspecto descoberto, de forma que o conceito da variação está dentro da polifonia, enquanto multiplicidade de vozes, como técnica e recurso em que as vozes são simultâneas, como na música, em fuga e contrapontos, pois a temática é a base para modulações e tempos diferentes.

Como o *corpus* desse trabalho é a peça JM e apresenta-se a variação como elemento estético relevante na obra de MK, pautando-se nos apontamentos de Chvatik (1995) sobre o mundo romanesco kunderiano, observa-se uma discordância do que o estudioso fala sobre variação e sobre como surgiu a vontade de MK de criar a peça JM. Chvatik diz que MK fez uma “adaptação” de JF. Segundo o teórico, ele recusou e escreveu em seu lugar uma adaptação teatral de JF de DD: JM.

É importante salientar a diferenciação entre adaptação e variação, o que leva à refutação de tal afirmação, pois dá entender que são iguais. Conforme MK relata no prefácio de JM, ele não fez uma adaptação do romance *O Idiota*, de Dostoievsky e, em seu lugar, decidiu criar uma variação do romance JF de DD, distinguindo adaptação de variação. Ele explica que adaptar tem a ver com a redução da *story*, simplificação da narrativa, pela retirada de elementos complexos e criativos do “original” como as adaptações feitas para o cinema e teatro, ou seja, as versões de seus realizadores, como a do diretor, por exemplo.

Um caso de adaptação da obra dele para o cinema foi o de *A Brincadeira* e ficou bem reduzida à *story*, pois na adaptação de *Zert*, a perspectiva é a de uma só voz - perde-se a polifonia -, e os fatos gravitam entorno do mundo do protagonista Ludovik, o que modifica significativamente o projeto estético de MK, pois retira a essência polifônica dos quatro narradores, além de que, pela forma narrativa do cinema, eliminou-se a presença da personagem sem fala, Lucie, que nesta adaptação simplesmente desaparece.

Há poucos filmes antes de 1970 em que o diretor usava do olho do espectador pela filmagem da câmara principal ou cruzamento de narrativas nos cortes e edição, o que permitiria a aproximação da estética do romance e evitaria que toda perspectiva girasse em entorno da presença de Ludovik nas cenas e enquadramentos, privilegiando sua presença, conforme estudos sobre pontos de vista no cinema e câmara subjetiva, como se encontra sobre o tema a dissertação de Florent Tité (2011), na Escola Nacional Superior Louis Lumière, na França.

Há também a relação do papel do Coro para o teatro grego, pois Ludovik se encontrou frente a realidades opostas ao que imaginava ser o amor dessa jovem, e as suas motivações de recusá-lo serem as de não saber expressar seu amor ou receber o dele. Ou seja, Lucie não apresentou seu mundo psicológico e Ludovik interpretou suas ações a partir de sua vontade e

inexperiência, tomando por verdade suas próprias ideias e emoções relacionadas a ela. O efeito disso no romance é que as revelações de Kosta quebram uma ilusão de juventude, de lirismo e imaturidade.

Então, falar de adaptação em MK seria não escolher bem as palavras, pois ele mesmo fala contra os adaptadores. Segundo a voz do amo de JM, somente uma pessoa sem tato modifica a forma de uma obra que não lhe pertence; e acrescenta: que desprezados sejam eles. Assim, declara que essa peça de teatro não é uma adaptação, mas a sua própria forma, seu devaneio, sua variação do romance que ele quis festejar²³, na contracapa do livro da edição de 1998.

1.1.3. *O ar do tempo*

Entender o ar do tempo é relevante para uma compreensão mais ampla do espaço do autor e da peça na criação e na sua trajetória ao longo do tempo em ecos temáticos. Que tempo seria esse? Seria o tempo como entidade, o tempo como a Grande História da humanidade, o período que separa ou junta pessoas, o tempo que traz memória e esquecimento, fazendo do homem um ser pequeno e finito na grandeza que é a dimensão do tempo.

JM já nasceu dentro de um sentimento relativo a seu tempo. Datas importantes para o autor e pistas relativas a determinados períodos devem ser levadas em consideração. Algumas dessas datas são emblemáticas: 1968, 1971, 1981 e 1982 e todo o século XVIII. Nelas, observamos alguns aspectos que dialogam com o entendimento da peça, perpassando pelo MK romancista, em razão de o projeto de escritura ter nascido no final dos anos 60, por uma necessidade do escritor de respirar a Europa iluminista no período em que escrevia e publicava *Risíveis Amores e A Brincadeira*.

Falando de 1968, destaca-se sua experiência ímpar de ter vivido um momento de harmonia entre o indivíduo e o Estado pela breve Primavera de Praga, momento em que o escritor parecia ter alcançado uma convivência ideal entre liberdade individual e a produção cultural, acendendo o sentimento de ter encontrado a felicidade em um sistema político favorável ao desenvolvimento do ser humano. Apesar de essa época ter durado poucos meses devida à invasão russa, ela marcou profundamente MK em sua visão do mundo idílico e lírico da juventude. Tais fatos, mesmo fazendo parte de sua vivência, não tornaram a sua obra

²³ Seul un goujat touche à la forme d'une œuvre qui ne lui appartient pas. Méprisés soient les adaptateurs ! Cette pièce n'est pas une adaptation ; c'est ma forme à moi ; ma rêverie ; ma variation sur un roman que j'ai voulu fêter (Kundera, 1998, contra-capas).

biográfica; ao contrário, o tema da incapacidade do indivíduo frente a um sistema e à força da História e do tempo foge da experiência pessoal, como no caso do romance *A Brincadeira*, de 1967, que possui muitos elementos das experiências pessoais de MK utilizados para que a narrativa seja crível historicamente, não como biografismo. A apreensão do espírito de época vem das influências literárias, como Broch, e do existencialismo de Husserl e Heidegger. Mesma na peça JM, o *chronos* surge como entidade maior sobre a existência do homem, tal qual a guerra que subjuga todos à sua força, assim como a ação do tempo nos iguala.

Quem absorveu parte dessa ação do tempo foi Louis Aragon ao prefaciá-lo a primeira tradução de *A Brincadeira* na França, dando ao romance um caráter de engajamento político e de denúncias sobre um regime totalitário. Tal julgamento não confere com a intenção do autor de desenvolver um projeto estético coerente dentro de um mundo interno ao romance. Dessa forma, a denúncia política direta com entendida por Aragon não faz sentido na visão e na concepção de romance de MK, pois se assim o fosse, destoaria de seus demais romances, bem como seria uma redução do romance que pensa para algo que foi pensado e definido para uma única forma interpretativa tendenciosa.

Na divulgação de *A Brincadeira*²⁴ na França, MK (1968) já defendia o valor do seu romance fora da percepção temporal da contemporaneidade. Para ele, o romance não deveria ser lido previamente como uma obra de denúncias políticas e reafirmou que não passava de um romance de amor. Sem que ele percebesse, porém, a tradução e o prefácio desmereciam sua fala; ele não tinha a dimensão do poder do prefácio de Louis Aragon que afirmava o contrário (em ser um romance contra o regime totalitário socialista), de maneira que mesmo expondo suas considerações e explicando que o tempo e o local faziam fundo ao enredo, a recepção do seu romance seguiu outra esteira.

Mon roman fut couvert d'éloges mais lu d'une façon unilatéralement politique. La faute en incombait aux circonstances historiques du moment (le roman a paru deux mois après l'invasion), à la préface d'Aragon (qui n'a parlé que de politique), à la prière d'insérer, à la traduction (qui ne pouvait qu'éclipser l'aspect artistique du roman), et aussi à la transformation de la

²⁴ A entrevista em outubro de 1968 sobre o enredo também é elucidativa quanto à recepção do primeiro romance de Milan Kundera e quanto à explicação do que é brincadeira em sua concepção, bem como em relação à grande reflexão sobre que nome dar (*blague* ou *plaisanterie*), de acordo com o sentido que se casaria com as concepções e a coerência interna do romance. Também nas considerações do apresentador Roger Granier, alusivas à questão do drama Tcheco, ou seja, a invasão russa.

critique littéraire occidentale en commentaire journalistique hâtif, assujetti à la dictature de l'actualité (KUNDERA, 2001, p. 401).²⁵

O fim da Primavera de Praga em 1968 é outro aspecto a ser considerado, pois é neste contexto histórico que nasce a vontade de escrever uma peça em homenagem a Diderot, relacionada à conjuntura da presença russa com seus tanques de guerra. Parece que esse fato concretiza o fim de um momento idílico e finda o lirismo: o fato histórico se produziu, MK como cidadão sofreu as consequências e, como artista, sofreu sanções proibitivas para viver de sua produção literária.

A recepção de *A Brincadeira* pode ter ajudado na atitude do governo contra a circulação de seus livros, porque mesmo MK dizendo que não produzia uma literatura engajada, que contivesse denúncias e relatos da falta de liberdades individuais e de expressão como escopo de seu romance, a questão política circundou a sua vida de tal forma que, anos depois, ele expõe o diálogo estranho de que ele não é nem comunista, nem dissidente nem outra coisa que não seja um romancista (KUNDERA, 2001, p. 26).

Provavelmente, o resumo disso tudo quanto ao valor da história e do julgamento de uma obra por conta de circunstâncias contextuais pode se assemelhar ao ponto de vista de comparação com o espaço literário em *A Brincadeira*, equivalendo ao que formulou MK em sua rubrica inicial da peça JM quanto ao espaço dramático, no qual *é preciso ficar atento a todos os elementos ornamentais, ilustrativos, simbólicos do cenário, pois eles vão contra o espírito da peça e igualmente a todo exagero do jogo* (cênico). Isto é, não é a realidade o que se apresenta na ficção, mas possibilidades da existência, e o cenário, ou ambiente, precisa ser crível com alguns fatos reais que saíram da Grande História, mesmo que coberto por uma bruma, uma lembrança ou invocação, mas em segundo plano.

Todavia, mesmo com esse equívoco, Aragon captou a questão do ar do tempo, pois estavam vivendo naquele momento preciso a configuração geopolítica do mundo em dois grandes blocos e os regimes de governos estavam intimamente ligados à gestão econômica e financeira dos Estados, o que afetava a vida do cidadão comum em sua vida cotidiana. E ao falar que “o romance é indispensável ao homem, como o pão”, ele expressa as possibilidades de falar de temas tão delicados e belicosos pela construção de um mundo a ser conhecido por

²⁵ Meu romance foi coberto de elogios, mas lido de uma maneira unilateralmente política. Culpa dada às circunstâncias históricas do momento (o romance apareceu dois meses após a invasão), o prefácio de Aragon (que apenas falou de política), rogado a incluir na tradução (que não podia eclipsar o aspecto artístico do romance) e também na transformação da crítica literária ocidental por comentário jornalístico apressado, sujeitado à ditadura da atualidade (Tradução nossa).

meio do "sensível", algo que escapa à racionalidade de métodos cartesianos, por exemplo. E afirma a posição do romance no mesmo patamar da ciência para trazer conhecimento e descobertas para a humanidade.

Em outras palavras, Aragon reafirma MK como um grande escritor que despontava, a quem ele tinha como uma obra maior (ZANELLO, 1987), mesmo tendo entendido seu romance como um romance-tese, de ideologia política antistalinista. Sobre terem retido a crítica política em *A Brincadeira*, MK diz em entrevista que isso é um “demônio da simplificação que assassina as obras ao lhes impor uma interpretação política” (RIZEK, 2001, p. 180).

A finalização da escritura de JM aconteceu em 1971 e por isso a data é emblemática. Também é o período em que ele escreveu *A Valsa dos Adeuses* que, por esse motivo, foi um dos romances analisados para verificar a filiação da peça com o mundo romanesco de MK, período em que o autor pensava estar se despedindo da vida de escritor, de poder viver de sua profissão em razão da proibição de circular seus livros.

Esse romance tem uma característica teatral do vaudeville e fala de temas como o da morte gratuita, do aborto e da reprodução fraudulenta e em série, pela situação da personagem Ruzena, com a questão da morte acidental por troca de remédios, o quase aborto. O personagem Dr. Skreta, por fertilizar as mulheres com seu próprio sêmen, demonstra ter uma noção estranha sobre reprodução seletiva e a vontade de ser filho adotivo de um estrangeiro rico – um americano.

MK comenta sobre os anos 70 no prefácio de JM, aproximando-se de DD, pois surgiram as primeiras partes de JF teriam surgido há um século, em 1777. Comenta, ainda, que DD também foi apreciado pelos estrangeiros primeiramente, como MK, pois saiu por capítulos em folhetim na *Correspondência Literária* de Melchior Grimm.

Os anos de 1981 e 1982 serão analisados na perspectiva da recepção da peça pela imprensa francesa por meio da revista da qual fiz a tradução da peça JM e trechos de entrevista dada por MK, na época, no Canal 2. A revista cultural *L'Avant-scène*, dedicada ao teatro, foi criada em 1949, ocupando o espaço iniciado pela revista *Illustration*, que publicava uma peça inédita ou criada há pouco tempo antes de serem encenadas em Paris, no suplemento quinzenal chamado *Petite Illustration*.



Figura 2 - Nº 712 da Revista *L'Avant Scène Théâtre*, de 18 de junho de 1982

Esta edição de 18 de junho de 1982 é especial e dedicada à Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos (SACD)²⁶. Prêmios da SACD foram atribuídos nesse ano e, dentre os homenageados, estava MK. Uma das peças publicadas na íntegra foi a dele, com crítica, análises e fotos dos ensaios. O autor foi agraciado com o prêmio e homenageado nesta edição, por isso há sua peça integralmente para apreciação dos leitores da revista especializada. Há entrevistas da época em que se ensaiava para iniciar a temporada de apresentações de *JM* no teatro Des Mathurins, em 29 de setembro de 1981, durando a primeira temporada até 8 de maio de 1982.

²⁶ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, fundada em 1777 por Caron Beaumarchais, autor de *Mariage de Figaro* e do *Barbier de Séville*. Site da sociedade : <<http://www.sacd.fr/De-1777-a-nos-jours.32.0.html>>.



Figura 3 – Prêmio atribuído à Milan Kundera e cena em que o Amo fala do autor “destinado” a escrever sobre eles, as personagens.

A biografia da peça está dividida em três tempos diferentes. O primeiro tempo é o da vontade de escrever uma variação do romance de Diderot em 1968; o segundo, a conclusão da escritura em 1971; e, finalmente, a tradução em 1981, quando o dramaturgo Georges Werler realiza a encenação. Curiosamente, foi ele mesmo quem, em 1971, recebeu a peça em Praga das mãos de MK, para entregá-la a Claude Gallimard²⁷, pois, por conta da situação política de seu país e a interdição de viver de sua profissão de escritor na antiga Tchecoslováquia, MK nunca imaginaria que seria encenada em seu nome. A decisão de se exilar na França em 1975 mudou o rumo da história do romancista, bem como para a produção e a circulação de suas obras.

²⁷ Claude Gallimard era quem conservava todos os manuscritos de Milan Kundera.

Na *Antena 2 Midi*²⁸, o dramaturgo Georges Werler, em entrevista, comenta que a peça *JM* é um encontro de duas Inteligências, dois humores²⁹ que se cruzam. É o prazer de falar por um lado e, por outro, de escutar. Georges Werler observa que se trata de uma peça sobre a amizade entre dois homens, mas ele acredita profundamente que, sobretudo, é uma grande peça sobre amizade entre DD e MK.

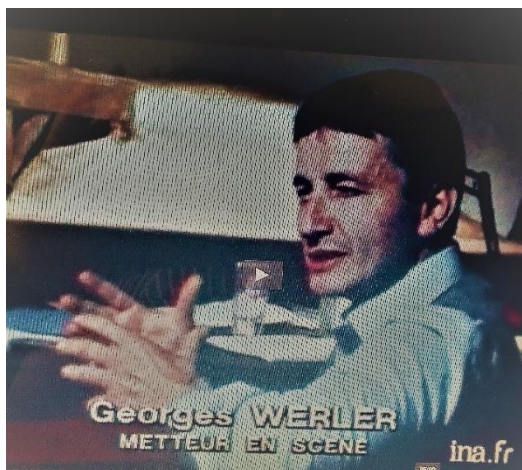


Figura 4 - Georges Weler em entrevista no ano de 1981

Nesta mesma reportagem, MK fala sinteticamente sobre características da peça, sobre os aspectos em comum entre o romance e o teatro e sua pretensão como dramaturgo, transcrito a partir do tcheco.

Gérard Merigaud: - Milan Kundera, vous êtes surtout connu pour vos romans. C'est un exercice que vous plaît faire de la pièce de théâtre?

Milan Kundera: - C'est une exercice tout à fait exceptionnelle, je ne croyais pas que je reviens au théâtre. C'est vraiment ... je suis vraiment un romancier. Même cette pièce de théâtre que je crois être très théâtrale, ce n'est pas ... ce n'est pas un roman transposé au théâtre, c'est un vrai théâtre, mais quand même c'est un théâtre inspiré par un roman, auquel je voudrais rendre hommage (INA, 1981, trecho 5'42"-6'12").³⁰

²⁸ Canal estatal francês, antigamente chamado *Antena 2*. Seu telejornal do meio-dia chamava-se *Antena 2 Midi* e, desde 1992, tem o nome de *France 2*.

²⁹ Sentido de linguagem e modo de expressão ligado a evidenciar aspectos cômicos, trágicos, ridículos, absurdos ou insólitos da realidade.

³⁰ Gérard Merigaud: - Milan Kundera, você é sobretudo conhecido por seus romances. É um exercício que lhe agrada fazer peça de teatro? Milan Kundera: - É um exercício completamente excepcional, eu não acreditava retornar ao teatro. Verdadeiramente ... eu sou realmente um romancista. Mesmo esta peça de teatro que eu creio ser bem teatral, não é ... não é um romance transposto para o teatro. É um verdadeiro teatro, mas embora um teatro inspirado por um romance ao qual eu gostaria de render tributo (Tradução nossa).

MK deixa claro que não pretende retornar às peças teatrais. As peças *Les propriétaires des clés*³¹ e *Ptákovina*³², que não fazem parte do seu projeto literário³³, foram consideradas por MK imatura, a primeira, e sem êxito, a segunda. Categoricamente, ele optou pela carreira de romancista e afirma que até mesmo a peça *JM*, mesmo sendo uma verdadeira obra escrita no gênero dramático, foi inspirada de um romance.

Apesar de dialogarem, o romance e a peça de teatro são obras independentes: quem lê ou assiste a *JM* não precisa necessariamente ler *JF*. Efetivamente, não é uma adaptação, em que se criam expectativas de encontrar um elemento de um no outro para julgar justamente a aproximação e o afastamento do original. São duas obras originais, autorais. A diferença é que uma é homenagem ao romance de DD, *JF*, e usa das técnicas de variação retiradas da música após a Renascença, tendo o período Neoclássico como inspiração para formas mais bem elaboradas de composição e de uso da polifonia. *JM* não segue a esteira teórica de Bakhtin, que descreveu suas teorias a partir da análise do mundo medieval. Tais teorias foram importantes para entender Dostoievski, pois a civilização russa tem um romantismo de estética medieval³⁴. No entanto, não cabem de todo em obras que compreendem o Modernismo da Europa, e especialmente, uma obra kunderiana e essa peça, especificamente, que foi construída em oposição à presença russa e o sentimentalismo russo³⁵.

Como diz MK, na parte 3 do posfácio de *JM*:

Quando a pesada irracionalidade russa caiu sobre meu país, senti necessidade instintiva de respirar fortemente o espírito dos Tempos Modernos ocidentais. E parecia-me que em nenhum outro lugar ele se tinha concentrado com tanta densidade como nesse festim de inteligência, de humor e de fantasia que é *JF* (KUNDERA, 1988, p.8).

³¹ O dramaturgo Georges Werler a encenou em 1976.

³² Ambas reabilitadas e encenadas, porém, não entram em seu conjunto de obras e nem se encontra na Plêiade, coleção da editora Gallimard, sendo uma referência de prestígio, na qualidade redacional e reconhecimento literário de escritores, como uma consagração.

³³ Considerado pelo seu teórico François Ricard como pertence à pré-história das obras kunderianas.

³⁴ Retirado do posfácio de Milan Kundera na peça Jacques e seu Amo. Ele cita o discurso em Havard onde Soljenitsin abordou a crise do Ocidente na época do Renascimento para explicar a particularidade da Rússia que não viveu o Renascimento e, portanto, a sua ausência fez com que não compartilhasse o mesmo espírito que resultou nesse movimento cultural, intelectual e de nova compreensão do mundo pela racionalidade que leva aos Tempos Modernos.

³⁵ Sentimentalização, onde a sensibilidade, que é indispensável ao homem, torna-se temível por se considerar um valor, um critério de verdade, justificativa de um comportamento, substituindo o pensamento racional, a super-estrutura da brutalidade, torna-se critério bastante indefinido da moral por não ter sido equilibrada por um espírito complementar da razão e da dúvida, do jogo e da relatividade das coisas humanas, que surge na Europa a partir do Renascimento. A Rússia não teve o Renascimento (Kundera, 1988, p.8).

Em consonância com essa afirmação, ressalta-se a concepção do escritor sobre o que é o adjetivo ocidental, transcrita da entrevista à *Antena 2 Midi*.

Monique Atlan: - Justement pourquoi un tchèque, un écrivain tchèque comme vous est tellement attaché à quelque chose spécifiquement française comme « Le Siècle de Lumières », comme Diderot. Qu'est-ce que.. qu'est-ce que ça vous apprend?

Gérard Merigaud: - Pourquoi Diderot?

Monique Atlan: -Pourquoi Diderot?

Milan Kundera: - Ce n'est pas ... ce n'est pas seulement spécifiquement français. C'est spécifiquement européen. Et vous savez ... il faut comprendre ... qu'est-ce que c'était vraiment dans un sens la plus profonde l'invasion russe en Tchécoslovaquie ? C'était le fait qu'on a arraché définitivement et brutalement, un petit pays occidental, à l'occident, et l'a incorporé dans une civilisation russe. À ce moment-là cette nostalgie de l'occident, c'était quelque chose la plus naturelle. Si j'ai dit la nostalgie de l'occident, je risque d'être mal compris, parce que pour vous l'occident c'est la société de consommation, c'est le régime qui existe aujourd'hui. Et pour moi, l'occident c'est l'histoire occidentale, la culture occidentale et je ... pour moi cette culture occidentale dont on en a été arraché ... on en a été arraché c'était concentrée, incarnée, dans ce merveilleux roman de Diderot qui s'appelle Jacques le Fataliste et que me semble-t-il très sous-estimé, bizarrement, en France (INA ,1981, trecho 7'42"-8'08").

36

Ele dimensionou o sentimento de pertencimento à história e à cultura europeia que seu povo possui pelo uso do verbo arrancar (*arracher*), ideia clara de ser retirado pela raiz de forma bruta, uma violência contra a identidade tcheca com a Europa e a autodefesa instaurada contra a Rússia, que está apresentada na parte 2 do mesmo prefácio. Subjetivamente, o autor sentiu uma aversão específica a esse caráter russo do sentimento como valor, que está presente no clima dos livros de Dostoiévski. A opção por DD não é, então, uma reação anti-russos, mas uma posição de preservação do que o Século das Luzes produziu: *Jacques, o Fatalista* (KUNDERA, 1988, p.7-8).

³⁶ Monique Atlan: - Justamente por que um tcheco, um escritor tcheco como você é tão ligado a uma coisa especificamente francesa como “O século das luzes”, como Diderot. O que... o que isso lhe diz?

Gérard Merigaud: - Por que Diderot?

Monique Atlan: -Por que Diderot?

Milan Kundera: - Não é ... não é apenas especificamente francês. É especificamente europeu. E vocês sabem ... é preciso compreender o que era realmente num sentido profundo a invasão russa na Tchécoslováquia. Era o fato de que se arrancava definitiva e brutalmente, um pequeno país ocidental, ao ocidente, e o incorporou em uma civilização russa. Naquele momento, a nostalgia do ocidente era algo mais natural. Se eu digo a nostalgia do ocidente, corro o risco de ser mal compreendido, porque para vocês o ocidente é a sociedade de consumo, o regime que existe hoje. Para mim, o ocidente é a história ocidental, a cultura ocidental da qual fomos arrancados ... fomos arrancados dela, estava concentrada, encarnada, neste maravilhoso romance de Diderot que se chama Jacques, o Fatalista e que me parece muito subestimado, estranhamente, na França (Tradução nossa).



Figura 5 - Estúdio do Jornal *Antenne 2 Midi*, em 1981.

A peça é o local de fala do romancista, onde o romance contesta o que o mundo quer nos fazer acreditar e é digno desse nome por não tomar o mundo tão a sério. Aqui se encontra outra possibilidade para o romance, lúdica, caminho percorrido na história do romance por Sterne³⁷, isoladamente seguido por DD com seu *JF*, mas ao qual MK rende tributo ao seguir seus passos na construção de uma peça de teatro variação-homenagem, guardando episódios chaves como demonstrado por ele.

Eis a construção sobre o assento frágil da viagem de Jacques e de seu amo repousam três histórias de amor: aquela do amo, aquela de Jacques e aquela da Senhora de La Pommeraye. Enquanto as duas primeiras são ligeiramente (a segunda mesmo muito ligeiramente) ligadas ao desfecho da viagem, a terceira que ocupa todo segundo ato, é do ponto de vista técnico um puro e simples episódio (ela não faz parte, integrante, da ação principal). É uma transgressão evidente do que se chama as leis da construção dramática. Mas é justamente lá que eu quero desafiar: renunciar a unidade estrita da ação e criar a coerência do conjunto por meios sutis pela técnica da polifonia (as três histórias não são relatadas sucessivamente, mas são entremeadas), e pela técnica das variações (as três histórias são, de fato, cada uma variação da outra) (KUNDERA, 1988, p. 15).

Há na peça de MK grande relação com DD e o Século das Luzes. Os duzentos anos que separam um autor do outro os aproximam na ideia de que ambos tiveram coincidências em suas vidas relativas às restrições de liberdade pessoal e necessidade de buscar fora de seu lugar a ajuda para manter seus projetos criativos. E, finalmente, estes estão ligados pelo romance *JF*, pela admiração, influência e homenagem que MK presta a DD, pelo seu valor na história do romance e, assim, do mundo ocidental – a Europa e os europeizados.

³⁷ O romance-jogo *Tristram Shandy* contrário à evolução do romance que estava em voga no Século das Luzes que era epistolar. Nomes referencias: Goethe, Rousseau e Laclos.

O autor é uma pessoa que percebe o espírito do seu tempo, isto é, o clima intelectual e cultural de sua época, e isso é perceptível na sua vida pessoal e em sua obra, cujas conexões com grupos de escritores que possuem uma produção intelectual e cultural assemelhada pela busca de liberdades, as mesmas que marcaram a escrita de DD na França do século XVIII.



Figura 6 - As histórias se entremeiam: amores do Amo, Senhora de La Pommeraye e de Jacques

Essa conexão fica perceptível quando comparamos MK a outros escritores, como Carlos Fuentes, Julio Cortázar e García Marquez, apesar de esses jovens escritores estarem geograficamente afastados e inicialmente não terem contato e trocas a respeito dos seus projetos estéticos, que só ocorreu em um encontro em Praga em 1968. Ligados pela visão esquerdista “esclarecida”, se reuniram em uma sauna para conversar sem serem espionados pelos russos e, a partir desse momento, estavam batizados na Guerra Fria, buscando lutar, sem violência, pelas liberdades do homem. Eles acreditavam e eram herdeiros, enquanto romancistas, de Cervantes, sendo o romance um dos pilares da Modernidade.

Na obra *Em 68: Praga, Paris, México* (2008), Carlos Fuentes discorre sobre MK e autores que começaram a ser lidos no final da década de 50 (García Marquez, Vargas Llosa, Cortázar, entre outros), testemunhando o espírito do tempo entre eles, pois mesmo vivendo em locais diferentes compartilhavam afinidades que imprimiam em suas obras a busca por liberdades, mesmo tendo uma divergência aparente sobre as expectativas de um mundo sobre o regime socialista. Na América Latina, onde se viva sob governos de direita, as esperanças eram

depositadas em uma revolução libertadora com a chegada ao poder de grupos de esquerda, enquanto o Leste Europeu vivia sob um governo de esquerda e percebia que nem direita nem esquerda seriam a salvação da sociedade.

Especialmente MK decidia-se, nessa época, a se retirar da luta pelas liberdades na política militante partidária e preferia a estética e a ficção como expressão máxima para a formulação de questões. Nunca mais procurou respostas, investindo na criação de um mundo para experimentar as possibilidades das situações humanas e seus efeitos sobre o indivíduo. O gênero romance concebido por ele é um contra poder importante para o mundo atual, pois a pós-modernidade estética corresponde à pós-modernidade sociopolítica.

Carlos Fuentes, em seu ensaio intitulado “Milan Kundera: O Idílio Secreto”, apresenta a condição do romance nos tempos dos paradoxos terminais da Modernidade.

(...) certa visão do romance como um elemento indispensável, não sacrificável, da civilização (...) O romance, gênero supostamente em agonia, tem tanta vida que deve ser assassinado. Porque nele se encontrará a chave do que o historiador – o mitógrafo vencedor – ignora ou dissimula (...) O romance não está ameaçado pelo esgotamento, mas pelo estado ideológico do mundo contemporâneo (FUENTES, 2008, p. 201).

A questão do tempo é vista como o apelo ao tempo que sensibiliza MK para o rumo que o romance pode tomar em sua história e que, de fato, nos tempos dos paradoxos terminais, essa questão temporal é estendida ao enigma do tempo coletivo e transpõe os limites temporais do indivíduo, como “um velho que apreende com um único olhar sua própria vida escoada” (KUNDERA, 1988, p. 20).

1.2. Como traduzir Milan Kundera

Nesse estudo invoca-se a etimologia do termo traduzir de maneira alargada e compara-se esse significado de forma cruzada com um tema recorrente em MK, o Don Juan contemporâneo³⁸. Assim, de todo verbete “tradução” escrito por Lutaf I. Mucci, no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia (2017), chama atenção um pormenor sobre a origem da palavra em latim “*tra-ducere*”: atravessar caminho.

³⁸ Um sedutor, nos moldes do estudo da pesquisadora da Epistemologia do Romance Maria Veralice Barroso (2013), no qual apresenta ser este o fio condutor os romances de Milan Kundera.

Analogicamente, enlaça-se o estudo sobre MK com a sedução. Encerrando a definição de que tradução é sedução, “*se-ducere*”, desviar caminho, ou seja, abertura de possibilidades, resguardada a noção de caminho. Essa noção dialoga filosoficamente com “conduzir” e tudo que cerca novamente o significado literal de “conduzir à parte” (para fora, desviando do caminho), o que retoma pensamentos ligados a uma direção a seguir que leve ao BOM caminho, que seria o do BEM e da VERDADE e, assim, a sedução toma essa perspectiva de descaminho, desvio, atalho, sair de um *ducere* (caminho) para ir por outro, o que cria possibilidades e expectativas não esperadas.

Na página do verbete em Ceia, tem-se a proveniência de seduzir, acrescida da palavra “atração”, que nos remete à relação entre a sedução e Don Juan em nossa cultura, que comunga significados subjacentes à personagem e à fascinação produzida pelo mito do sedutor, ou por analogia, um desencaminhador. O Don Juan quem tem o atributo de atrair para si, não sendo seguido pelo uso da força ou violência, mas pela aura e sutilezas, astúcias e ardis, pois a atração é fascinação, que desvia do caminho pelo efeito do fascínio do sedutor.

A palavra tradução e a sua etimologia levam a pensar nos romances kunderianos relacionados à tese da pesquisadora Maria Veralice Barroso (2013) quanto à coerência de ter como fio condutor o libertino Don Juan. Ora, esse fio condutor já é dado; o significado etimológico fala de elementos típicos à figura donjuanesca por ele ser um burlador, um promotor de rupturas por ter em sua forma de viver a liberdade diante de impasses das convenções sociais e, por mais que seja “imoral”, seu comportamento também causa fascínio.

Encontra-se um ponto chave para refletir sobre duas coisas na investigação: o tema “libertino como Don Juan”; e traduzir de forma a não retirar a presença do espírito de liberdade da peça. Desse modo, as escolhas estéticas do autor precisam ser preservadas na transposição de uma língua para outra. Em Walter Benjamin (2011), na *Tarefa do tradutor*, ele afirma ver a arte como extrapolação da comunicação, porque ela visa a poética e é nela que reside a liberdade nos entrelaçamentos e comunhões entre os homens e o objeto artístico.

Assim, compreensão maior no que tange aos sentidos e aos arranjos languageiros, chega-se por esta concepção à Hermenêutica, pois ela atinge a complexidade da visão epistemológica de desconstrução textual, permitindo falar sobre o texto em sua expressividade de signos e suas simbologias ou valor de sentido que tem o leitor-tradutor, ligando a fala de Michel Foucault (1982) no Collège de France, para quem “tudo já é interpretação” e que cada “signo em si não é a coisa que dá à interpretação”, mas a interpretação de outros signos que vai levar à compreensão primeiro antes de interpretar.

A (re)leitura do texto teórico-prático de Rosemary Arrojo (2000), a *Oficina de Tradução*, ajuda a repensar os conceitos básicos da posição do tradutor no momento em que ele constrói o seu projeto de tradução, pois precisa encontrar respaldo para o seu entendimento de leitura-tradução dentro da Tradutologia e confirmar a possibilidade de união desta com o método *serio ludere*³⁹ da ER.

A prática sobre o ato tradutório, possibilita aprofundar no texto e fazer na leitura tradutória a aplicação do *serio ludere*, ou seja, a decomposição textual observadora de nuances subjacentes às estruturas maiores dentro da tessitura do drama kunderiano, em um contexto epistemológico. Os elementos do ato tradutório são, assim, pensados em princípios (quase) metafísicos referentes à necessidade daquele termo naquele local no contexto micro e macro textual, se é universalizante ou não.

Nas escolhas se deve evitar contradições no contexto maior de interrelação textual ou intertextual do próprio autor, julgando o que cabe ou não, analisando possíveis singularidades ou entendendo as regularidades textuais. Da mesma forma, deve-se ficar atento ao princípio da antecedência ou anterioridade de sentidos no conjunto da obra do mesmo autor, observando o movimento de convergência ou divergência e, caso ocorra este, investiga-se para se definir o que permanece na tradução definitiva mediante o respaldo no conjunto de uma obra.

O texto de Arrojo apresenta os temas originalidade, fidelidade, autenticidade entre os textos de partida e de chegada, fundamentam aspectos do projeto de tradução e a leitura compreendedora em relação ao ato tradutório do próprio MK. Para Arrojo, “a tradução, como leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados originais de um autor, e assume sua condição de produtora de significados” (ARROJO, 2000, p.24), acrescentando que “o foco interpretativo é transferido do texto, como receptáculo da intenção original do autor” (ARROJO, 2000, p. 41). Isso faz com que se busque entendimento sobre ser um romancista e autor de uma obra, deste último relacionando seus direitos internamente ao texto e externamente em todo processo editorial que existe e do romancista, o aspecto lúdico, que pode se apresentar como provocação que leva à reflexão de temas e situações dentro do texto.

³⁹ Na introdução foi explicado, mas transponho: o *serio ludere* que “é um tipo de método de decomposição textual adotado pelo leitor para brincar seriamente com o autor em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixo ou eixos que norteiam epistemologicamente a obra” (Paulino, 2014, p. 148) e que vão encontrar falar dele como método de decomposição textual, fórmula simplificadora, que aproximou com a leitura que é feita na tradução, mas que precisa dessa posição e condicionamento do sujeito-tradutor para que haja este jogo, pois jogo consiste em regras tácitas ou não entre o pesquisador-leitor e o autor.

Arrojo ajuda dimensionar as decisões quanto ao projeto tradutório e a visão de como fazê-lo atendendo às necessidades de conjugar método investigativo e arte de traduzir. Sobre a interpretação dentro da tradução, a estudiosa afirma que “o texto considerado original é constituído da nossa interpretação do texto partida, que é produto daquilo que somos, sentimos e pensamos” (ARROJO, 2000, p. 44). Apesar de falar da tradução literária de poemas, essa noção pode ser aplicada ao romance, pois “além de ser fiel à nossa concepção de poesia e à nossa concepção de tradução, a tradução de um poema deve ser fiel também aos objetivos que se propõe ... (ARROJO, 2000, p. 45)”. Diante disso, guardar os objetivos propostos por MK é ser fiel ao romancista. Este é um elemento estético de sua criação literária: a presença do romancista na obra faz parte de um jogo com o leitor e, nesse aspecto, tal entendimento corresponderia a guardar fidelidade a seu projeto estético.

A tradução tem um envolvimento sensível do tradutor com o texto pela leitura e, consequentemente, pela interpretação dada por este sujeito-tradutor. Os distanciamentos do texto fonte repousam sobre escolhas do tradutor e nesse trabalho tem como referência a relação de MK com a tradução, o que ele escreve sobre isso e o que falam dele sobre isso. Metaforicamente, nesta consideração há a presença do autor marcada no ato de traduzir.

Por ser um processo hermenêutico e epistemológico, precisa-se ficar atento ao que o autor quer de fato dizer quanto à estética dele impregnada nas estruturas linguísticas, pois de um texto traduzido por terceiros, nem sempre se consegue entrever o que se passou nessas escolhas pessoais do tradutor em relação à sua interpretação na leitura-tradução. Exemplo disso foi a descoberta na investigação de ecos da peça nos romances de MK, no uso de sinônimos para *maître* em JM e em *A festa da insignificância*.

Em JM, a palavra *maître* é traduzida como “amo”, por ser uma figura típica do século XVIII. Mas, a despeito disso, em alguns momentos, parecia impor-se a necessidade de usar “mestre” na tradução por sentir-se outra natureza do termo. Além disso, é um termo mais perene na língua, pois mesmo com as mudanças no mundo em que vivemos, sem mais servos, a palavra “mestre” não foi esvaziada de sentidos como sucedeu com a palavra “amo”.

Após ter traduzido JM, e relendo *A festa da insignificância* em francês, surpreendentemente encontra-se a palavra *maître* traduzida para o português como “professor”. Este, porém, não seria o termo conciliado com a variação temática do autor, pois tem o mesmo sentido de *maître* da peça JM, que remete à presença do autor na obra, uma outra característica de MK.

Esse fato não significa uma má-tradução, pois como disse Arrojo (2000), usamos de nossos conhecimentos na leitura interpretativa do texto fonte. Assim, a tradutora fez a escolha acertada em relação aos seus conhecimentos. A leitura de um pesquisador que passa pelo processo de traduzir faz o diferencial de entendimento.

Nesse romance, tem-se claramente a volta do “amo” de outra forma, pois é uma variação de como o autor se apresenta no texto, mas corrobora para refletir sobre a liberdade de criação, o direito moral do autor, o poder criativo do autor em relação ao mundo e à vida de suas personagens.

Um exemplo de decisão na tradução sobre a questão de sinônimo é o caso da palavra *scélerat*, que possui em francês uma extensa quantidade de sinônimos, encontrados no Centro Nacional de Repositório Textual e Lexical da França (CNRTL), mas está em desuso no português. Porém, a despeito disso, prefere-se manter *celerado* a outro termo como *tratante*. Investigada a correlação nas duas línguas e o uso para libertinos, aludindo ao tempo da peça, o século XVIII, fica melhor representado a palavra *celerado* a *tratante* em JM. Esse simples exemplo constitui-se também como um critério de seleção de palavras no seu contexto micro e macro, considerando o que destoa com o mundo ficcional e o que é compreensível ou não na leitura do texto, decidindo se permanece a ideia (sentido) ou a manutenção do logos, pois, conhecendo como MK escolhe as palavras com maior rigor, na busca da palavra “exata” para expressar suas ideias, na tradução como pesquisador teve o cuidado de analisar a interpretação dada pelo autor, pois ele mesmo traduziu esta peça, ou seja, ele teve cuidado de cada elemento do texto estar ali arranjado para produzir sentidos condizentes com seu projeto estético.

1.2.1 Epistemologia do Romance

A relação que se faz entre a tradução e ER é voltada para a leitura atenta de quem se debruça no texto e o escava para resgatar a história de construção textual e parte da trajetória biográfica⁴⁰ do texto de JM. Resgatando o aspecto do leitor-tradutor e do leitor-pesquisador, em uma simbiose de íntima relação na qual o aspecto de perspicácia se alia aos critérios e rigor da interpretação, que se baseiam em elementos epistemológicos, após entender sobre o aspecto epistemológico, é necessário reunir a leitura-tradução com o diálogo hermenêutico, pois é na

⁴⁰ É este o termo usado em francês pela editora Gallimard e aprovado por Kundera.

fruição do texto que o objeto artístico (estético) é interpretado, limitando-se às intertextualidades e aos hipertextos relativos à peça JM.

Traduzir passa a ser um instrumento epistemológico quando o tradutor se define e age como leitor-pesquisador. Desse modo, escava-se o texto, equivalendo à vivência e à experiência de uma pesquisa de campo como um arqueólogo na busca de fósseis ou de relíquias históricas de nossos antepassados.

A ER é apresentada pelo Prof. Dr. Wilton Barroso Filho - coordenador do Grupo de Epistemologia do Romance na UnB – como uma possibilidade investigativa da genética literária, tendo como orientação a transversalidade na Filosofia e na História como procedimentos típicos dela.

A base conceitual do termo, e conseqüentemente, as vertentes das academias inglesa e francesa, são, respectivamente, *Epistemology* e *Epistémologie* (BARROSO, 2003). No primeiro, o significado do termo carrega em si a designação do que se chamaria antes de tudo como “a teoria do conhecimento”, tratando de estudar a natureza e as condições do conhecimento em geral. No segundo, o termo carrega o sentido de estudo crítico das ciências e do conhecimento científico, e é nesta que está fundada o estudo epistemológico do grupo de estudos da ER.

Na ER, a abordagem complexa é perseguida para uma compreensão sistêmica, seja de processos, seja de projetos que levem à indicação e à caracterização de elementos para percepção de uma unidade dentro de um sistema de regularidades, de forma que a estrutura evidencie uma organização articulada, conectada, em que cada parte responda inteligivelmente à adequação e à efetividade dessas partes conceitualmente.

Assim como não é mais suficiente entender fenomenologicamente questões metafísicas com a aplicação de um ramo filosófico, no estudo do romance a Epistemologia requer da Estética, da Metafísica, da Hermenêutica, da Ética minimamente para entender a Arte, por ser do mundo sensível, e, assim, se possa apreender articuladamente gestos e efeitos estéticos no texto literário.

A ER propicia imergir saberes intrínsecos ao romance para a superfície, abrindo um espaço no conhecimento humano para a Arte, em que os elementos epistemológicos passam pela projeção ontológica do que é cada elemento em “sua parte” dentro do conjunto, tendo como critério a sua pertinência e visão do sistema-mundo romanesco-ficcional criado pelo autor-esteta.

Ora, a tradução, por ser um processo de aplicação do *serio ludere*, possibilita desmontar e (re)montar um texto em seus componentes individualmente ou em conexão com um todo para dar o sentido e deixá-lo pronto para estabelecer comunicação em suas diferentes redes comunicativas. Nesta pesquisa, por exemplo, o autor-esteta nos interessa em sua criação literária, porque o objeto-arte é um produto elaborado e finalizado no mercado editorial, que possui um texto fonte ou autorizado para ser a base de uma tradução e por meio dela se processa a investigação na perspectiva de entendê-lo a partir dele mesmo pelos diferentes níveis da leitura-tradução.

A epistemologia respeita a cronologia pelo seu aspecto histórico e contextual, que abre o elemento da alteridade e a retirada do etnocentrismo ao se fazer análises. Além disso, um dos nossos limitadores é o tempo, pois estamos presos à nossa época e, por isso, seremos sempre negligentes em deixar passar algo que não temos como acessar naquele dado momento do conhecimento, como preconiza Hans Vaihinger (2011, p. 134-138).

A própria produção científica é negligente em termos de que seus dados estão restritos ao limite temporal e, assim, não se pode dar como acabados uma pesquisa ou um estudo, pois uma pesquisa empírica dá conta dela em si e não de todo o conhecimento, pois a natureza de todas as coisas não se contenta apenas na ciência empirista, precisando também da ciência do ser.

E é neste momento que Kant se apresenta como base para o transcendental, para o “Como se⁴¹”, através das perguntas clássicas acerca do conhecimento depreendido: “o que posso saber?”. A filosofia do “Como Se” reafirma nos estudos literários e das artes a ficcionalização da realidade⁴² reduzida à sua representação, já que toda realidade está modelada (formatada, configurada) pelas linguagens, logo, marcada pela ficção.

O “Como Se” se apresenta na prática e possivelmente no entendimento sobre a criação literária de MK em relação à existência dentro do romance e à nomeação das personagens em egos experimentais, como hipóteses a serem lançadas aos leitores, constituindo-se em possibilidades para se conhecer outros aspectos da condição humana por meio desse jogo dentro de sua obra literária.

JM parece ter uma formulação hipotética sobre liberdades, mas cujas premissas, para serem compreendidas, levam alguns personagens a perder sua subjetividade nominal e se tornarem generalizações de um tipo ou categoria de pessoas.

41 Estudo de Van Vaihinger publicado em 1911, porém foi escrito ainda no século XIX, na última década.

42 Ficcionalização da realidade pode ser estudada pela verossimilhança e pela credibilidade que estão impostas aos romances, sendo o crível elemento importante na Epistemologia do Romance.

AMO. Admito que é um canalha, mas neste instante nada diferente que você tenha feito com seu amigo Bigre.

JACQUES. E contudo, está claro que ele é um canalha, mas eu, não.

AMO. (*Tocado pela verdade desta observação*) É verdade. Vocês dois seduziram as mulheres de seus melhores amigos. E contudo, é um canalha ele e não você. Como se explica isso? (KUNDERA, 1982, p. 111).⁴³

Neste recorte em que a personagem *Amo* compara seu criado, *Jacques*, ao seu suposto melhor amigo, *Saint-Ouen*, em virtude de eles traírem seus melhores amigos, aparentemente seriam iguais. Pela técnica da variação interna da obra, MK vai mostrando os iguais, mas que, em contexto, relativizam-se pela condição de cada indivíduo a partir de suas motivações, de seu caráter e dos desdobramentos de seus feitos.

É nítido que em uma simples passagem como esta está contida uma gama de conhecimentos acumulados e um projeto de escritura que tem um objetivo que traz a reflexão sobre a existência: neste texto dramático, as liberdades do homem são questionadas pelas ações ironicamente deterministas.

O casamento da tradução e da ER favorece a leitura no nível aprofundado e investigativo em que o leitor-pesquisador suspende o julgamento moral frente à obra literária e que usa do *serio ludere* para “brincar seriamente com o autor em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixos que norteiam epistemologicamente a obra” (PAULINO, 2014, p. 148). É neste sentido, pela investigação em que foi usada tradução para desconstrução textual e reconstrução, que se adentra no texto e se descobre a *episteme* central em relação à criação de JM, o espírito libertino que pode ser entendido nas liberdades humana e literária presentes na comédia.

1.2.2. Diálogo hermenêutico

Considera-se a compreensão leitora como base para a interpretação no ato tradutório, já que o sujeito-tradutor é também o leitor-tradutor. Ele lê nas tessituras e interpreta por meio de seus critérios hermenêuticos, frutos da fruição da obra literária, o que estabelece o diálogo hermenêutico convergente da leitura epistemológica e tradutória, conhecendo mais da obra pelo estético e de maneira sensível, apreendendo o “ser no mundo”.

⁴³ Os trechos da peça transcritos em português são tradução minha, disponíveis no anexo I.

Na obra kunderiana, cada personagem apresenta em sua condição as possibilidades do homem frente à sua realidade, então, não seria à toa que MK inicia seu primeiro ensaio, *A Arte do Romance*, pelo “esquecimento do ser” e sobre a crise da humanidade (europeizada) por ter excluído do seu horizonte o mundo concreto da vida. A partir da ideia de Husserl, de que os tempos modernos reduziram o mundo à exploração técnica e matemática, MK estabelece os paradoxos terminais nos quais vive o homem em razão da ambiguidade da época em que simultaneamente se vive degradação e progresso, “como tudo que é humano, contém o germe de seu fim no nascimento” (KUNDERA, 1988, p.10) .

O diálogo hermenêutico entre a tradução e a epistemologia deve-se à leitura ligada à fórmula de Heidegger de que o homem e seu mundo estão acoplados, sendo o mundo a dimensão do homem, e, assim, quando se muda o mundo, muda também a existência e a relação do homem com este novo mundo. A partir desse princípio, o autor desenvolve uma construção coerente com “mundo concreto do ser”, que pode ter sido esquecido pelas Ciências, mas que se perpetuou nos romances e neste espaço que todos os temas existenciais em *Ser e Tempo*, de Heidegger acabam por ser tratados na obra kunderiana.

Em outras palavras, só se chega à interpretação após a compreensão porque esta faz parte da estrutura do homem, em sua historicidade vinculada ao mundo e à sua condição. Assim, compreender é próprio da condição humana enquanto “ser no mundo”; destarte, o autor examina até o fim alguns grandes temas da existência no romance pelos egos experimentais.

Conhecendo o romancista que é MK e o tipo de romance que ele produz, por pesquisá-lo, sabe-se que ele não é apaixonado pela sua voz, mas pela forma que persegue e que corresponde às exigências de seu sonho (projeto estético). Entender essa faceta é essencial para traduzir respeitando os princípios hermenêuticos práticos relativos a: contexto; seletividade (escolhas estéticas); interpretação conciliadora - não refutável por conflito com a trajetória do conjunto da obra; respeito ao texto pela suspensão moralizante; interpretação a partir de uma investigação e estudo minucioso; percepção de regularidades e dos tempos de um texto - quando foi escrito, quando é traduzido e quando será lido; pergunta “por que esse termo e não outro”; descoberta da linha de pensamento do autor.

O autor, em seus ensaios, bem como pelo conteúdo e arquitetura de seus romances, esclarece questões relativas à sua arte trazidos no processo epistemológico da tradução, pois ambas as formas de ler revelam o romancista pelos elementos estético-epistemológicos, confirmando o que é dito pela pesquisadora Maria Veralice Barroso: “a forma como ele lida

com seus textos emana da mesma visão do que é ser um romancista”⁴⁴ (BARROSO, 2013, p.42).

Entender o mundo romanesco kunderiano sugere a leitura cronológica de seus textos por oferecer a visão e a “consciência da dialogicidade e do aspecto cíclico presente no conjunto de textos romanescos de Kundera” (BARROSO, 2013, p.15). Neste movimento a peça de teatro JM filia-se aos temas contínuos dentro do conjunto romanesco, confirmando que “cada narrativa kunderiana pode ser pensada como embrião de outras narrativas por virem” (BARROSO, 2013, p. 15). Há um desenho nítido da filiação da peça com o mundo romanesco por meio do diálogo entre a peça e os romances e, na arquitetura estética, com a apresentação da polifonia, da variação e do vaudeville como formas-arquétipos (KUNDERA, 1988, p. 86).

Apreende-se, nesse sentido, o encontro de dois grandes escritores separados por duzentos anos de produção literária – DD e MK –, percebendo a aproximação pelo entendimento da arte romanesca herdada de Cervantes e de Rabelais, pela questão do riso, pois parece que a época induz romances que perdem o espírito do riso, inserido em um mundo cada vez mais pleno de “agelastas” – aqueles que não riem. Estes acreditam em uma só verdade, não havendo paz entre eles e o romance kunderiano, já que “o espaço do romance não é de verdades absolutas, neste território todos têm o direito de serem compreendidos” (KUNDERA, 1988, p.141).

Baseado no diálogo hermenêutico da leitura-tradução, qualifica-se o texto final da tradução quanto à fidelidade ao projeto estético do autor, pois esse tipo de pesquisa forma um elo tradutor-autor. Quando se lê para traduzir, inicia-se o trabalho do pesquisador de “compreender, de modo mais detalhado, o conteúdo de uma obra literária, para daí articular os saberes ali presentes” (BARROSO, 2013, p. 28), desenvolvendo um olhar arguto, atento às nuances, que é o solo epistemológico da arte literária⁴⁵.

A tradução a partir de um diálogo hermenêutico respeita o texto fonte na questão do objetivo poético e evita a coautoria ou reescritura, como perfazedor, como dizia Machado de Assis⁴⁶.

⁴⁴ Tive acesso pela primeira vez a essa noção na apresentação da profa. Maria Veralice Barroso, em um encontro após seu retorno da França dentro do programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, em 2011-2012.

⁴⁵ Tanto a noção de “olhar arguto” quanto de “a nuance ser o solo epistemológico da literatura” foram trabalhadas nos cursos do Prof. Dr. Wilton Barroso Filho, do grupo Epistemologia do Romance, relativas à forma gradual de acesso aos conhecimentos/saberes relacionados ao nível de contato com a obra e a capacidade de intertextualidade descobertas sobre a condição humana.

⁴⁶ Acusado, então, Machado de não manter o mesmo ritmo e o mesmo sentido ao qual Pessoa foi fiel:

Deve-se apreender que traduzir exige não se levar pelo afã de dar a sua interpretação, mas manter as mesmas estruturas para que outros leitores cheguem às suas visões pelo caminho que o autor decidiu que deveria ser trilhado e, assim, cada palavra, frase, oração seriam pedras que calçam o caminho a ser percorrido e é por elas que se dão os sentidos inicialmente oferecidos pelo autor. Nesta apreensão, o gesto estético e a transposição servem como o ritual de passagem e de descoberta da escritura do autor pelo leitor, o que seria comparável a manter a porta secreta do entendimento na mesma posição e lugar para que todos que acessarem o texto traduzido passem pelas mesmas experiências leitoras de quem leu o texto “original”.

Essa compreensão se deu pela leitura e experimentação de traduzir o autor. Ao adentrar-se mais em sua lógica sobre tradutores e como ele se traduz, é possível perceber que o seu posicionamento não é de controlar a recepção de sua obra, mas sim de garantir que seus leitores recebam a sua obra como ele sonhou e arranjou esteticamente. Por isso, ele revisou

Profeta, ou o que quer que sejas!
Ave ou demônio que negrejas!
Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno
Onde reside o mal eterno,
Ou simplesmente náufrago escapado
Venhas do temporal que te há lançado
Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
Tem os seus lares triunfais,
Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
E o corvo disse: “Nunca mais”.
Edgar Allan Poe, O Corvo, trad. de Machado de Assis

“Profeta”, disse eu, “profeta – ou demônio ou ave preta!
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,
A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!”
Disse o corvo, “Nunca mais”.
Edgar Allan Poe, O Corvo, Trad. de Fernando Pessoa

Expresso nesse exemplo a ingratidão aos tradutores, pois são os dois maiores autores de Língua Portuguesa traduzindo Literatura, e sendo comparados em bom e ruim no que se acredita ser o mais próximo do original.

seus textos traduzidos anteriormente e, se sentindo em seu direito moral de autor de perpetuar o melhoramento de sua obra, agiu em conformidade com sua lógica de detentor de seus escritos mesmo depois de já publicados. É relevante se debruçar sobre essa característica em particular neste trabalho de MK enquanto autotradutor.

1.2.3. A autotradução

Antes de iniciar este trabalho investigativo, desconhecia-se a autotradução em MK, e pouco se reparava nas capas e informes bibliográficos que constam na publicação ou reedição de uma obra dele. Nunca havia percebido que, dependendo da edição, haveria diferenças no texto ou notas do autor explicando as alterações. Este estudo sobre a tradução fez ver as questões relativas aos direitos morais do autor, a reescritura feita por ele de seus textos “originais”, de maneira que a questão sobre tradução não ficou restrita à fidelidade, mas iniciou-se a investigação a partir dela, pois não se queria afastar do conceito que o autor tem em relação ao assunto.

MK é um adepto da correção e do retorno crítico de sua obra mesmo depois de publicado, pois, para ele, cada romance pode ser aperfeiçoado. François Ricard (2011), no prefácio das *Obras II* da Coleção Pléiade, explica que o autor faz retoques tocantes no vocabulário, na sintaxe, na pontuação e, às vezes, na eliminação de uma frase ou parágrafo. Raramente há algum tipo de acréscimo ao texto e afirma ainda que o objetivo das correções é deixar o texto exato e, por isso, não poderiam ser consideradas reescritura, já que o texto não perde em conteúdo, em significação e, muito menos, no estilo do autor.

De toda forma, fica claro que MK se preocupa muito com a precisão do seu texto, que a obra fale por si mesma. A biografia de seus textos literários na coleção Pléiade da Gallimard reafirma que cada texto literário tem uma significação na evolução de sua estética romanesca e onde se situa dentro do conjunto de sua obra, trazendo o caminho histórico editorial e de suas traduções, críticas, debates e influências.

A questão de autotraduzir começou em 1979, nas descobertas feitas sobre o que o leitor achava de sua obra no decurso de uma entrevista com Alain Finkielkraut⁴⁷, que perguntou a MK por que seu estilo “florido” e “barroco” em *A Brincadeira* se transformou “condensado” e

⁴⁷ Nota do autor em *A Brincadeira* (1994). Alain Finkielkraut o entrevistou para o jornal *Corriere della sera*.

“límpido” em seus livros seguintes. Surpreendido por essa pergunta, MK, pela primeira vez, tomou uma das traduções de suas obras em suas mãos, se decepcionando com a tradução de Marcel Aymonin e se pronunciando sobre o fato: “Estou estupefato. Sobretudo a partir da segunda parte, o tradutor (ah não era François Kérel, quem cuidou dos meus livros seguintes!) não traduziu o romance; ele o reescreveu” (KUNDERA, 1994, p. 459).

Desse modo, diferente do mal-entendido referente à recepção de seu primeiro romance, apresentado sob a imagem do engajamento político, desta vez o problema foi a descaracterização da estética do autor pela tradução. Esse fato impulsionou MK a “consertar” a tradução e dar seu “selo” de aprovação de *A Brincadeira* por conta da revisão feita por ele com a ajuda de Claude Courtot. MK fez duas revisões da versão inicial até sair a versão definitiva. O uso do termo *definitivo* se iguala a *autêntico*, *status* de original dado pelo próprio autor. A partir daí, todas as suas obras escritas em tcheco foram revisadas e a versão francesa é aquela que é autorizada a ser a base para a tradução em outras línguas, que não traduziram direto do tcheco.

O estudo da autotradução de Luis Fernando Protásio (2013, p.45) aponta a Autotradução como desdobramento do bilinguismo de MK, falante de tcheco e francês. E que “o selo de bilíngue” equivale a conceber que a escritura na segunda língua é “puro”, ou seja, considerado “original”, em sentido metafísico, deixa de ser apenas uma tradução, pois é legitimada na escritura bilíngue.

O estudo de Autotradução de Maria Alice Gonçalves Antunes (2007) traz o caso da tradução em inglês de *A Brincadeira*, relatando que MK,

[...] ao ler a tradução produzida por Hamblyn e Stallybrass (depois de sua publicação), não concorda com as omissões e externou sua insatisfação em carta publicada no London Times Literary Supplement, onde escreveu que “capítulos haviam sido encurtados, reescritos, simplificados, alguns omitidos. A sequência de flashbacks foi alterada” (Kundera, 30/10/1969)” (ANTUNES, 2007, p. 145).

Essa situação ficou conhecida pela questão de fidelidade entre o que o autor permitiria alterar em sua obra e o que a editora desejava para facilitar a leitura para o leitor (idealizado) em relação à fluidez do texto na língua de chegada.

Nota-se que o MK tem uma visão específica sobre seu direito de autor e do papel do tradutor, em virtude do “controle” que ele deseja ter sobre a obra até a publicação de seus livros. Esse comportamento é visto com desconfiança por tirar a liberdade do tradutor; para a *ER*, no

entanto, esse posicionamento ajuda a conhecer mais a estética da obra e auxilia nas decisões de tradução que necessitam ser fiéis à estética do autor na transposição de uma língua para outra.

Na dissertação de mestrado da pesquisadora eslovaca, Ksenija Mravljja (2015), intitulada “*Milan Kundera: entre l’original et la traduction*”, na versão abreviada em linha, há uma revisão bibliográfica pertinente à tradução, pois ela faz a comparação da tradução francesa e do original tcheco de *A Brincadeira* após a versão definitiva de 1985. Sobre o mesmo ponto, em artigo para a revista de Estudos Tchechos e Eslovacos da Sorbonne, as pesquisadoras Roth (1998) e Srpova (1988) analisam os textos e apresentam a inquietação do próprio autor com sua mudança em relação à tradução do seu primeiro romance, relatando que ele mesmo se considerava ironicamente como um doente que corria atrás das palavras como um pastor atrás de ovelhas selvagens⁴⁸. Compara-se o seu esforço ao de Sísifo, interminável e árduo.

A autotradução, na relação do romancista com seus leitores, permitiu que MK adaptasse a sua própria biografia para seus novos leitores. Assim, proibiu traduções e reimpressões de suas obras escritas em tcheco e não incluiu as obras “imaturas”, “ocasionais” e “disformes”, ou seja, produções literárias não compatíveis com as características construídas conscientemente em seu trabalho de romancista.

Esse descarte de trabalhos combina com o que ele diz em seu ensaio *A Cortina*, onde enfatiza que a obra não é tudo o que um romancista escreveu, cartas, anotações, diários, artigos, mas é o resultado de um longo trabalho sobre um projeto estético (KUNDERA, 2006, pp. 90-91). Dessa sorte, o romancista deve fazer um balanço final do que ele produziu e, por esta razão, deve começar ele mesmo por eliminar tudo o que não é essencial.

Em outras palavras, a decisão do autor em suprimir, ou melhor, publicar o que lhe é representativo, faz parte da reflexão do autor sobre a moral do essencial, não devendo ser a moral do arquivo, pois este, geralmente, acaba sendo investigado e publicado por pesquisadores que usam os rejeitos sem autorização, a exemplo de correspondências, rascunhos, parágrafos riscados, configurando uma atitude de desrespeito ao direito moral autoral sobre a sua obra, bem como de desrespeito à decisão exclusiva do autor de retirar o que não está dentro de seu projeto estético.

Em *Os testamentos traídos*, há uma questão sobre o projeto estético para MK, no qual esclarece sobre a vontade estética que se manifesta bem mais pelo que o autor escreveu do que pelo que ele suprimiu, pois o ato de suprimir requer da parte do romancista ainda mais talento, cultura, força criadora do que ter escrito. Por isso ele declara que quando alguém publica um

⁴⁸ Esse mesmo trecho está em *A Arte do Romance*, p. 109.

parágrafo suprimido equivale, então, à mesma coisa que o ato de violação como também ao de censurar o que o autor decidiu guardar (KUNDERA, 1993, p.312).

Resultado dessa experiência da recepção de suas obras vinculadas também às interpretações que relacionavam excessivamente a sua vida privada ao entendimento de seus romances, como se fosse uma obra biográfica e não uma ficção, ajudou MK a decidir proteger o autor dos romances, retirando-se da vida pública e recusando dar entrevistas a partir de 1985, salvo responder por escrito, quando acordado, ao longo desses últimos trinta anos.

De toda forma, prevalece o romancista, pois seus romances são o local de fala do autor, e falam por si. Baseando-se na visão de Proust sobre o leitor e o romance, MK faz a seguinte reflexão sobre o sentido da arte do romance.

(...) cada leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir aquilo que, sem aquele livro, ele talvez não pudesse ver sozinho. O reconhecimento dentro de si, pelo leitor, daquilo que o livro diz é a prova da verdade dele (...) (KUNDERA, 2006, p. 90).

Enfim, MK teve de cuidar de seus novos leitores para que tivessem acesso às obras tais quais seu projeto estético. Ele diz na Introdução do Capítulo “Sessenta e Quatro Palavras”⁴⁹, em *A Arte do Romance*, que toda problemática em volta das traduções de *A Brincadeira* o marcou para sempre e que não tendo mais o público tcheco, as traduções representavam tudo e que a leitura, o controle e a revisão de seus romances, antigos e novos, nas três ou quatro línguas estrangeiras que ele sabe ler, ocuparam inteiramente um período de sua vida. A vantagem é que amadureceu mais como romancista, pois as traduções o fizeram pensar muito em cada uma de suas palavras, tomando-as palavras-chaves, palavras-problemas e palavras-amores (KUNDERA, 1986, p. 109-110).

Ser autotradutor para MK é ser romancista comprometido com sua obra. Pensando nisso, o capítulo seguinte apresenta uma proposta de análise a partir das liberdades humanas e criadoras do autor, percepção ocorrida no decurso dos estudos de tradução e busca dos temas “germinados” na peça. O terceiro capítulo, por sua vez, traz a leitura-tradução, que tem notas de rodapé apenas para demarcar o território de entendimento temático kunderiano.

⁴⁹ Há publicações em revista de número superiores de palavras como em: KUNDERA, Milan. « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, 1985/5 (n° 37), p. 87-118.

CAPÍTULO SEGUNDO

LIBERTINOS: VARIAÇÃO

Recorte em *Jacques et son maître, A Lentidão e A Festa da Insignificância*

2.1. Amo e criado – reflexões e situações da peça

A peça está em um livro onde capa e prefácio explicitam o intuito de homenagear DD especificamente pelo seu legado, a obra *JF*, aditado pela clarificação de MK que sua homenagem não é ao Século das Luzes, ao Iluminismo. Essa declaração liga DD ao enciclopedista e às liberdades fundamentais, pois "*chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir*⁵⁰", que parece ser a base do Artigo Primeiro da Declaração dos Direitos do Homem de 1789: "*Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits*⁵¹".

Mas MK prefere o romance em si e o que ele representa em termos de liberdades, desde a criadora, a liberdade que envolve a construção da trama e os movimentos das personagens, e por isso mesmo ele defende que *Tristram Shandy* e *JF* são "*unrewritable*".

O caos e a desordem que reinam na arquitetura dessas obras são o que as tornam originais, não tendo como ser simplificados em uma *story*. Não tem como permanecer a mesma coisa se buscar tirar essas características como as muitas anedotas dentro desses romances (KUNDERA, 1998, p. 21). Esta explicação de MK justifica também a razão de elaborar uma variação sua em homenagem à racionalidade europeia em meio ao caos do sentimentalismo exacerbado russo quando o autor explica sobre a gênese da peça, a motivação no espírito em 1968 (KUNDERA, 1998, p. 136).

Em JM permanecem algumas referências de JF. A exemplo da complexidade e quebra da unidade temática, de maneira que a construção repousa sobre a viagem e três histórias de amor: do Amo, Jacques e da Senhora de La Pommeraye. O segundo ato é dedicado à Senhora de La Pommeraye, uma novidade em relação à unidade da intriga e resolução da trama, pois a organização dos atos é um desafio de criar um episódio que não faz parte da ação principal, não contribui para o desfecho da trama, mas cuja beleza está em não a separar ou suprimir.

As duas primeiras histórias de amor, do Amo e de Jacques, são ligeiramente diluídas nas três partes e ligadas ao desfecho da viagem. Porém, assim como no romance de Diderot, a interrupção da narrativa de seus amores por anedotas, outras propostas, comentários, análise e debate, sem que haja consenso sobre a moral, além de não entrarem em acordo sobre o fim da história narrada da Senhora de La Pommeraye, evidenciam que esse conto é antimoral.

⁵⁰ Cada indivíduo da mesma espécie tem o direito de desfrutar dele (do mesmo direito) (tradução nossa).

⁵¹ Os homens nascem e permanecem livres e iguais em direitos (tradução nossa).

A renúncia da unidade estrita da ação possibilita criar uma coerência do conjunto por meios mais sutis como se cada uma dessas histórias fosse a variação das outras, constituindo perspectivas diferentes e viabilizando as relativizações, o que nos individualiza e nos leva à reflexão de nossa condição humana. O jeito kunderiano de usar as situações quotidianas, como essas histórias de amor, possibilita o deslumbramento que se pode ter face aos acontecimentos habituais e às coisas do dia-a-dia, permitido estudá-las, mesmo que sejam coisas triviais como as intrigas amorosas e a traição.

Dentre o que permanece de uma obra na outra, há o legado do divertimento e do humor de *JF*, a exemplo de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne⁵², que seguiu o apelo da diversão como no momento em que MK fala dos quatro apelos aos quais ele é sensível também (KUNDERA, 1988, p.19). A unidade relacionada ao tema e à variação é de MK, mas ele se apropria da técnica de entrelaçamento de anedotas, pensamentos, diálogos entre o narrador e o leitor, de modo que, na mudança de gênero, a trama ganha uma aceleração pelo mecanismo da força cênica, pois as histórias pessoais se encontram e os momentos do passado e do presente são vistos simultaneamente em cena, dinamizando os acontecimentos e deixando claro para o espectador-leitor as variações do mesmo tema como a amizade, o amor e a traição.

A obra se inicia por uma viagem quase ao modo de *Dom Quixote* de Cervantes em 1605. O significado da andança evidenciava a não limitação do espaço restrito por fronteiras dos reinos medievais, abrindo novos horizontes para o homem pela descoberta de um mundo muito maior ao caminhar. Houve mudanças no mundo de lá para o século de Diderot e mais ainda para o século de MK.

Não parece que Jacques e o Amo caminham para explorar o mundo por meio de aventuras. A exploração está mais próxima do infinito pequeno de Pascal em um mergulho às coisas que nos circundam e nos fazem transformar a viagem em si em uma quase metáfora do rito de passagem, quando se inicia o processo de maturidade em razão das experiências de vida. Nesta possibilidade de ser a viagem um caminho sempre avante e tendo como personagens uma dupla clássica do teatro que é o criado e o amo, muitas vezes, quem faz o papel de iniciador é o criado por ter mais experiências de vida; assim, Jacques sempre antecipa os fatos que ocorrerão com a história do Amo, como ver a maldade no “amigo” Saint-Ouen.

A relação é de quase equidade entre o criado e o mestre, por meio do sentimento de amizade que nasce entre Jacques e o Amo. Só que a distinção é feita socialmente por marcas de

⁵² Contemporâneo de Diderot, frequentadores do salão do Barão de Holbach. Sterne ofertou seus seis livros à Diderot, que serviram de inspiração e de empréstimo algumas passagens, além da estrutura do romance.

identidade da hierarquia de classes, e a posição de cada um naquela sociedade é obtida por meios diferentes, já que o Amo tem o seu lugar por nascimento e o criado ganha seu espaço por meio de sua personalidade numa inversão de papéis que lhe dá acesso ao convívio com a aristocracia via seu mestre, o que permite que ele percorra outro mundo e seja aceito circulando entre senhores, desde que permaneçam bem marcadas as suas diferenças de berço e privilégios.

Na viagem de JM não há salões; há um espaço indeterminado, que se chama simplesmente de “viagem”. Neste cenário imaginário estão dois homens caminhando pelo palco da vida, que podem conversar sem as convenções sociais, pressionando e ditando o comportamento entre eles. Percebe-se que há um vínculo afetivo, o que nos remete aos exemplos de relacionamento entre criado e amo em que se cria uma dependência entre eles, uma espécie de duplo ou espelho. No caso da peça, Jacques não é o arremedo do Amo, é uma paródia dele; na verdade ele é a substância e o amo, a influência.

Ao trazer para o século XX a relação “criado e amo”, MK eliminou as sovas que havia no romance de Diderot e deixou a posição de Jacques em relação ao amo estabelecida no respeito ao indivíduo. Jacques teve sua atenção chamada para sua condição de inferioridade apenas duas vezes na peça no sentido pejorativo: uma vez pela estalajadeira, que pediu a intervenção do mestre para que ele se comportasse, deixando-a contar a história de Senhora de La Pommeraye; a segunda, quando Saint-Ouen assume seu mau-caratismo de vez e tenta persuadir Jacques de se vingar do seu amo, aproveitando-se de uma situação de humilhação de seu senhor.

Jacques não aceitou a proposição de se vingar do amo, contrariando a expectativa sobre as obras que traziam a dupla *amo e criado*, herdada das comédias em que o criado além de trapalhão, ou malandro, tirava vantagens quando tinha oportunidade e vingava-se do amo, por conta do tratamento pessoal recebido por sua condição social. A diferença é que a relação de JM é de amizade, e o criado é sedutor, falastrão, sagaz. É ele quem, com suas questões e colocações, se faz de pensador e iniciador do Amo, que é um personagem ingênuo. Jacques tem a liberdade de interromper a história do Amo chamando atenção para o caráter do seu melhor amigo Saint-Ouen, revelando a intenção de aproximá-lo de Ágatha.

Apesar da relação ambígua de amizade e de servidão entre o criado e seu senhor, há uma passagem em que o Amo tem uma reação forte de colocar Jacques em seu lugar (social) no fim do Segundo Ato, na história da Senhora de La Pommeraye. Isso se dá em virtude da intervenção de Jacques em dar outro fim para a história contada pela Estalajadeira: ela é a narradora da

história de amor da Senhora de La Pommeraye, e cada vez que ela vai narrar, no palco ela assume a personagem, ela dá corpo e voz para a Senhora de La Pommeraye.

Então, desta mesma maneira, Jacques interfere no desfecho da narrativa alheia seguindo a mesma dinâmica, ou jogo: ele entra na pele do Marquês Des Arcis e muda a expectativa de desfecho moralizante, destrói os planos da amante ofendida e dá um novo rumo para o destino da esposa do Marquês, a personagem A Filha, uma ex-prostituta paga para casar com ele para que fosse humilhado publicamente.

O Amo tenta guiar parte de sua moral do modo que se esperaria de um homem de sociedade⁵³ como ele, e como se observa no episódio da fábula da faquinha, quando ele abjura mesmo gostando e se divertindo com ela.

AMO. Um denominado Jacques vai me dar lições, explicar se eu, seu Amo, me engano ou não!

Jacques deixa a Filha que se retira durante a sequência do diálogo e desce do estrado de um salto.

JACQUES. Eu não sou um denominado Jacques. Lembre-se você que você mesmo me chamou de seu amigo.

AMO. (*Apalpando a Estalajadeira*) Quando eu quiser chamá-lo de meu amigo, você será meu amigo. E quando eu chamá-lo de denominado Jacques, você será um denominado Jacques. Porque lá em cima, você sabe onde, lá no alto! como diria seu capitão, está escrito lá em cima que eu sou o Amo. E eu o ordeno renunciar ao fim dessa história que me desagrada, como ela desagrada a Senhora de La Pommeraye, que eu venero (*beijando a Estalajadeira*) pois é uma nobre dama que tem uma bunda magnífica...

JACQUES. Acredita você, realmente, Amo, que Jacques possa renunciar à história que ele contou?

AMO. Se seu amo o quer, Jacques renunciará a sua história!

JACQUES. Eu bem gostaria de ver isso, senhor!

AMO. (*Sempre apalpando a Estalajadeira*) Se Jacques continua a se obstinar, seu amo vai mandá-lo para o estábulo para dormir lá com as cabras! (KUNDERA, 1982, p. 107-108).

Além de apresentar um exemplo da relação entre os dois no momento de tensão, em que a relação de amizade e hierarquia entre criado e mestre se torna confusa, esse trecho suscita outra questão: a do denominado Jacques, que seria um certo alguém por acaso chamado

⁵³ Corresponde ao “*honnête homme*” na França, um homem da corte, do mundo, que deve ser galante, fino, tentar ser agradável e evitar excessos.

Jacques. Essa questão de nomeação de Jacques poderia ser entendida dentro da estrutura de um postulado em que MK reforça hipóteses oriundas do romance de DD.

A leitura dos nomes das personagens é significativa. O exemplo de Jacques é pertinente, sendo ele um dos protagonistas: ele é retomado sem alcunha de fatalista quando transposto do romance de DD e, quando procuramos por outros personagens, apenas Jacques, Ágatha e Justine possuem nomes. Até mesmo a outra personagem principal não tem nome próprio: é apenas o “Amo”, que se diferencia em letra maiúscula para indicar sua personalidade. Nesta lógica, ele é apenas um exemplar da categoria de senhores aristocratas com acesso aos conhecimentos de um déspota esclarecido. Nesta mesma linha de raciocínio, analisa-se outro nome de personagens, o “Bigre”, seja o pai ou o filho: a palavra em si significa um homem qualquer, pois o nome remete a “um fulaninho”. Desse modo, até os nomes dos personagens de MK representam escolhas estéticas que definem o sentido da obra.

Pesquisando no CNRTL⁵⁴ o nome Jacques para entender seus significados, descobre-se que ele foi historicamente usado como um substantivo comum; logo, imagina-se que isso não pode ter passado despercebido por um enciclopedista, pois era o nome usado por nobres e burgueses para designar pejorativamente qualquer camponês. Pode-se imaginar se corresponderia hoje no português a um nome como “Zé” ou “Mané” ou “Severino”, como Juquinha e Joãozinho são para as piadas de meninos espertos.

De Jacques também deriva a nomenclatura da manifestação de camponeses revoltosos, *jacqueries*. Então, por este raciocínio, Jacques que, aparentemente, era o personagem principal com nome próprio, deixaria de ser visto assim, pois um nome próprio designaria um indivíduo. Mas, se seu nome se associa à sua origem camponesa e à revolta desses, a personagem representaria uma coletividade de pessoas simples do povo. Seria possível ser Jacques um símbolo ou um porta-voz de criados e camponeses que, no século XVIII, começavam a se esclarecer acerca dos seus direitos quanto à dignidade e sua livre expressão, ainda de forma incipiente, mas dentro do espírito de época, pois essa obra foi construída no período das discussões do contrato social⁵⁵ e direito natural que transportam para uma reconceitualização da democracia e aos direitos do homem nos movimentos políticos.

⁵⁴ Consulta ao Centro Nacional de Recurso Textual e Lexical da França. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/definition/jacques>, Acesso em: 24 jan. 2017.

⁵⁵ Não necessariamente a obra de Rousseau, mas o significado do que seria isso desde Hobbes no século anterior, XVII.

Essas reflexões permitiram que o texto da peça fosse revisto observando marcas da generalização que levassem a uma hipótese e problematização de questões, talvez, não necessariamente neste aspecto das relações sociais hierarquizadas, mas na aproximação de todos os homens para uma igualdade possível na trivialidade das coisas da alcova, na discussão mais corriqueira e não grandiosa, como tecer um tratado de Direitos Humanos ou o fim da estratificação social.

Esse tipo de literatura politizada explícita que faz do romance uma tese ou tratado não se refere à MK, como apresentado no Capítulo 1 deste trabalho. A forma como ele constrói o seu texto é mais leve e ele busca exatamente a leveza presente no Vaudeville, que é também a base desta peça, como forma-arquétipo, “dos dramas que se passam em nossas camas assim como os que representamos no grande palco da História” (KUNDERA, 1988, p.86).

Na imoral história de amor da Senhora de La Pommeraye, a intromissão de Jacques criou uma tensão entre ele e o seu amo; há um movimento de dois lados sociais opostos, tendo na categoria social desfavorecida a ex-prostituta e o criado, frente aos aristocratas, o Amo, Senhora de La Pommeraye e Marquês Des Arcis. Mas o embate foi em mudar o rumo de uma história por meio da transformação da vingança em benefício para a rival; e já não se via isso em *A Brincadeira* no momento do esvaziamento do desfecho no ápice de sua vingança?

JACQUES. (*Com uma voz sincera e emocionada*) Eu lhe digo para se levantar ... (A Filha não ousa se levantar) Tantas garotas honestas tornam-se desonestas mulheres. Por que o contrário não poderia se produzir uma vez? (*Docemente*) Eu estou mesmo persuadido que o deboche lhe tocou superficialmente. Que ele nunca lhe atingiu. Levante-se. Você não me escuta? Eu a perdoei. No pior momento de vergonha, eu não cessei de ver a minha mulher. Seja honesta, seja fiel, seja feliz e faça com que eu seja. Eu não lhe peço nada mais. Levante-se, minha mulher. Senhora Marquesa, levante-se, senhora des Arcis!

A Filha se levanta, aperta Jacques em seus braços e beijo-o loucamente.

ESTALAJADEIRA. (*Gritando do outro lado do palco*) É uma puta, Marquês!

JACQUES. Fecha a matraca, Senhora de La Pommeraye! (*À Filha*) Eu lhe perdoei e quero que você saiba que não lamento nada. Esta mulher (*Mostrando a Estalajadeira*), no lugar de se vingar, me prestou um grande serviço. Você não é mais jovem que ela, mais bela e cem vezes mais devotada? Nós partiremos juntos para o campo e ali passaremos maravilhosos anos. (*Ele atravessa com ela o estrado e depois se vira para a Estalajadeira, saindo do papel de Marquês.*) E eu devo lhe dizer, senhora Estalajadeira, que eles foram muito felizes. Porque nada é certo neste mundo e as coisas mudam de rumo como sopra o vento. E o vento sopra e a felicidade se transforma em infelicidade e a vingança em recompensa, e uma garota volúvel torna-se uma mulher fiel a quem ninguém pode se comparar... (KUNDERA, 1982, p. 106-107).

O exemplo citado refere-se ao novo desfecho da história da Senhora de La Pommeraye: Jacques adentra na história passando para o papel do Marques Des Arcis pelo contraponto

polifônico, outra forma-arquétipo kunderiano. Estranhamente, quem fala pelos nobres são os plebeus, pois em todo Ato 2, a personagem Senhora de La Pommeraye é a Estalajadeira que assume a contação da história.

No Ato 3, o Amo chega a comentar que, certamente, a Estalajadeira não é uma mulher simples do povo, por acreditar que ela não nasceu na Estalagem em razão de sua postura e dicção. Sobre isso, Jacques simplesmente responde que o Amo se apaixonou. Esta é a última menção a esta mulher e o episódio da história de amor da Senhora de La Pommeraye. Mas, atentando à singularidade da Estalajadeira, pois nada que MK diz é em vão em seu trabalho literário, ela será retomada no tema referente ao espírito libertino.

Um episódio do romance, transposto com uma variação temática da autoria, que se considera, nesta pesquisa, ser presença dos autores e consciência de uma estrutura superior a uma digressão do narrador na peça, será a fala do Amo contando sobre um mau poeta, que é o Poeta de Pondichery no romance *JF*.

Esta passagem é considerada como um metadiscorso sobre autoria e um diálogo entre MK e Diderot, sendo a autoria referente à presença do autor como entidade nominada como o romancista, que é muitas vezes a voz filosófica dentro do enredo. É uma função metalinguística da linguagem literária, em que “criaturas” têm consciência de que são criação de alguém, autor literário que, com suor e muito trabalho, constrói suas personagens e todo o ambiente interno para desenvolver o enredo. Como metadiscorso, usa metaléxico (TRÉVISE, 1997, p. 41-57) que são metáforas para explicar conceitos; no caso, é usada a figura do “poeta”, do “mau poeta”, do “amo”.

AMO. (*Depois de provar o vinho*) Excelente! Deixe-nos a garrafa. (*A Estalajadeira sai*) Então, um dia, um jovem poeta se apresenta na casa do nosso amo e tira de seu bolso um papel. “Mas vejo uma surpresa, diz nosso amo, são versos! – Sim, versos, Amo, versos meus, diz o poeta, eu rogo ao senhor a me dizer a verdade, nada mais que a verdade. – E você não tem medo da verdade? Diz nosso Amo. – Não.”, respondeu o jovem poeta com uma voz trêmula. E nosso Amo lhe disse: “Caro amigo, não somente seus versos me demonstraram que não valem o peso em merda, mas jamais você faria melhores que isso! – É lastimável, diz o poeta, obrigatoriamente, então, que eu faço só dos maus toda minha vida.” E nosso Amo de resposta: “Eu lhe adverti, jovem poeta. Nem os deuses, nem os homens, nem os postes de sinalização jamais perdoaram a mediocridade dos poetas! – Eu sei disso, diz o poeta, mas não posso fazer nada contra. É uma impulsão.

JACQUES. Uma o quê?

AMO. Uma impulsão: “Uma formidável impulsão que me leva a escrever maus versos. “Mais uma vez, eu lhe advirto!” exclamou nosso Amo; e o jovem poeta lhe disse: Eu sei, Amo, que o senhor é o grande Diderot, e que eu sou um mau poeta, mas nós outros, maus poetas, nós somos mais numerosos, nós seremos sempre a maioria! A humanidade inteira está apenas composta de

maus poetas! E o público, por espírito, por gosto, por sentimento, não passa de uma concentração de maus poetas! Como você pensa que os maus poetas poderiam ofender outros maus poetas? Os maus poetas que são o gênero humano são loucos pelos maus versos! É justamente porque eu escrevo maus versos que me tornarei um dia um grande poeta consagrado!”

JACQUES. É o que o jovem mau poeta disse a nosso Amo?

AMO. Palavra por palavra.

JACQUES. As palavras não são isentas de uma certa verdade.

AMO. Certas não. E elas me fazem conceber um pensamento blasfematório.

JACQUES. Eu sei qual.

AMO. Você sabe qual?

JACQUES. Eu sei.

AMO. Então, diga.

JACQUES. Não, você pensou primeiro.

AMO. Você pensou nisso ao mesmo tempo, não minta.

JACQUES. Eu pensei nisso depois de você.

AMO. Bom, então, qual é este pensamento? Vamos! Diga!

JACQUES. A ideia lhe veio que nosso Amo era talvez um mau poeta.

AMO. E quem pode demonstrar que ele não o era?

JACQUES. Acredita você que nós seríamos melhores se fôssemos invenção de um outro?

AMO. (*Meditativo*) Isso depende. Se nós tivéssemos saído da pena de um verdadeiro grande escritor, de um gênio ... certamente (KUNDERA, 1982, p. 86).

O “nosso Amo” é o autor do original. Assim, Diderot, é o dono da “pena” e a quem se deve respeito, enquanto o mau poeta é o autor da variação, pois é o máximo que pôde ser feito diante de uma obra *unrewritable*. Ambos dialogam e essa conversa é transmitida a Jacques pela boca do seu senhor (e amigo). Dessa forma, inicia-se uma discussão sobre os poderes do autor que seria para suas obras comparável com aquele que “escreveu lá em cima” e, na ironia, esse questionamento permanece até o desfecho da história de Jacques nesta jornada, que é um parêntesis para o uso do vaudeville pelas reviravoltas que escracham a verossimilhança e se encontra a solução para as queixas de Jacques no final da peça sobre a sua sorte e a incapacidade do “autor” – mau poeta – ter feito uma história melhor para ele, que estava se dando mal, pois estava preso e aguardando o enforcamento.

Jacques diz “(...) As besteiras que são escritas lá em cima! Oh! Senhor, aquele que escreveu nossa história lá em cima deve ser bem um mau poeta, o pior dos poetas, o rei, o imperador dos maus poetas!” (KUNDERA, 1982, p.122). A reflexão sobre o destino é relacionada à autoria, como criador da obra artística que tem poderes sobre o destino das personagens e pode dar soluções a momentos complicados. Esse foi o caso da soltura de Jacques da prisão, que teve seu livramento pelo amigo Bigre Filho. O autor, criador, tem o papel de Deus ou da (divina) Providência.

BIGRE FILHO. Enforcá-lo? Não... Meu amigo! Felizmente há aqui embaixo amigos que se lembram de seus amigos! (*Ele desfaz os nós que prendiam as mãos de Jacques: após ele o fez rodopiar na direção dele e o tomou nos braços; Jacques, nos braços de Bigre, explode um riso sonoro*) Por que você ri?

JACQUES. Acabei de vociferar contra um mau poeta por ser tão mau poeta e eis que ele se apressa em enviá-lo para corrigir seu mau poema e eu lhe digo, Bigre, mesmo o pior dos poetas não teria inventado um fim mais alegre para seu mau poema! (KUNDERA, 1982, p.123).

O desfecho se dá, então, pelo sentimento de amizade e fidelidade que se baseou em uma inverdade acordada pelo silêncio de Jacques e Justine. Este segredo salvou a vida de Jacques quando a sua vida foi trocada pela não-traição ao amigo Bigre Filho. Em função dos acontecimentos, o mau poeta nos coloca frente a um paradoxo entre contar detalhes da vida privada, por conseguinte a sexual, da alcova, e assim partilhar na amizade tudo sobre um e outro ou existir privacidade e espaço para o segredo ou o que não pode ser dito.

Por um lado, se tem uma pessoa feliz por ter um amigo tal qual sua expectativa de amizade, e vive a ilusão disso. Se fosse quebrada tal expectativa, não há certezas sobre qual seria a reação; porém se sabe que o preço da ilusão de Bigre foi salvar a vida de Jacques anos depois, livrando-o do enforcamento por um crime que Jacques não cometeu, em nome da fidelidade na oportunidade do triângulo amoroso.

O peso sobre Jacques é retirado pelo gesto de amizade e reconhecimento de fidelidade (ironicamente), pela personagem traída por Jacques, esposo da mulher que o desvirginou e que inventou uma mentira de que seu melhor amigo nunca a tocou e nem o faria se estivesse em uma ilha deserta.

Bigre Filho fala para Jacques “(...) Meu velho, não é um sótão! É uma capela! É o templo da fiel amizade! Jacques, você não tem mesmo ideia da felicidade que você nos trouxe. Você se alistou na Armada (...)”. Em outras palavras, a vida continuou para todos. A razão de Jacques viver o que vive se iniciou na fuga, ou seja, se tivesse tomado outra decisão, teria vivido outras coisas. Existem diferentes possibilidades de destino da personagem, mas quem agiu foi o “mau poeta”, o autor, ao proporcionar um reencontro improvável entre dois amigos de juventude.

Quanto ao Amo, ele achava que sabia para onde ia e o que faria em relação ao seu bastardo, o que reforça a incerteza sobre quem ou o que comanda a sua vida, seu futuro, levando a refletir diante das situações e demonstrando que é possível surgir acontecimentos novos e mudar o rumo da história, como foi a ira e a vingança contra Saint-Ouen.

Esse encontro acontece sem que o Amo saiba da semelhança entre sua história e a do criado, já que Jacques também se tornou pai. No entanto, Jaques não sabia do filho, não o criou e não fez nada para alterar vidas alheias. O Amo, por sua vez, criou o filho de seu falso amigo, enxergando a criança como a pior coisa que acontece de uma malsucedida história de amor, pois é a lembrança viva da traição.

A criança aparece apenas como consequência da desventura, bem como para ressaltar a responsabilidade imputada ao Amo de sustentar e dar uma forma de viver a ela através de um ofício. Esse ofício é escolhido como um castigo, um aprisionamento: a criança trabalhará com a confecção de uma série de varas para carregar cadeiras, as liteiras. Esse trabalho funciona, então, como maldição às gerações futuras da criança bastarda, tomando todo o seu tempo e não deixando espaço para que ele cresça de outra forma.

AMO. Eu quero torná-lo relojoeiro. Ou um marceneiro. Antes um marceneiro. Ele tornerà perpetuamente varas das cadeiras de liteiras e terá filhos que farão outras varas de cadeiras e virão outras crianças e esses aí engendrarão por sua vez outra multitude de crianças e de cadeiras...

JACQUES. O mundo será estorvado de cadeiras e será a sua vingança.

AMO. (*Com um desgosto amargo*) A erva não crescerá mais, as flores cessarão de florescer, em todo lugar só haverá crianças e cadeiras.

JACQUES. Crianças e cadeiras, apenas crianças e cadeiras, é uma apavorante imagem do futuro. Que sorte, senhor, nós morreremos a tempo! (KUNDERA, 1982, p.120).

O homem nobre e o plebeu sofrem pelos acontecimentos que fugiram do controle devido ao rumo que a trama tomou e, assim, mesmo libertos das cadeias, estavam jubilosos em seu reencontro, pois estão ambos melancólicos. Todavia, esse sentimento não é movido por fatos do enredo, mas como reflexo da interferência do jogo criado pela presença do "nosso amo que nos inventou", o escritor, pois têm consciência de que são reescrituras. Os personagens analisam a situação da condição presente, observando que já não estão mais no século XVIII, no romance de DD, mas são personagens de outro "amo" que pertence a um mundo paradoxal, no século XX.

O projeto para o homem iniciado na Renascença e edificado por Descartes não pode prosseguir adiante pela complexidade das novas situações da existência humana, pela força contemporânea das limitações da liberdade e das incertezas que rondam o homem no mundo devastado em que o "mau poeta" vive cerceado de seu direito de escritor (KUNDERA, 1988, p. 74). E, assim, a viagem não termina, pois o segredo revelado no fim da peça é que sempre se

será errante neste mundo: não importa a direção, sempre se vai avante, sem destino certo, mas podendo encontrar outras des(aventuras), como retorno ou variação, força de grandezas relativas ao tempo e à condição humana que é de se repetir. Assim, finaliza-se a peça com o Amo dizendo: Jacques, avante! – Eles saem de viés de cena.

2.1.1. Eco da liberdade humana e de criação em *A Festa da Insignificância*

O encontro entre DD e MK se dá concretamente na escritura de uma peça teatral em homenagem ao autor iluminista, mas, como diz MK em entrevista, não é exatamente ao autor DD, mas à cultura ocidental da qual ele sentia nostalgia naquele momento de perdas de liberdades e por ter sido arrancado dessa cultura e incorporada a outra, à cultura russa. Então, a atmosfera reinante no romance *JF* era o que atraía MK.

Concretamente, a situação política foi desfavorável ao desenvolvimento da carreira de romancista no período da invasão russa, tocando diretamente nas liberdades imaginadas como existentes no século XVIII. O Iluminismo foi um momento singular e psicologicamente comparável àquele vivido pelo romancista no século XX com a Primavera de Praga.

A liberdade diderotiana é homenageada no diálogo em que se fala dele, podendo ser interpretada como liberdade de expressão e criação. Por isso, torna-se caro reencontrar tempos depois o “amo” da peça em outra obra kunderiana. Esse retorno do “amo” acontece na fala da personagem Charles de *A Festa da Insignificância*, em que o “amo” reaparece como “nosso professor”, e posteriormente, o narrador-autor fala que ama seus personagens, ao nominar cada um apresentado por ele na introdução do romance, e reforça que deu o livro *Memórias de Nikita Khruschóv* para o divertimento deles.

Seguem alguns trechos encontrados que evidenciam a presença do autor “*notre maître*”:

“*Notre maître m’a apporté en cadeau ce livre-ci, Les souvenirs de Khrouchtchev édité en France il y a déjà très longtemps*⁵⁶” (KUNDERA, 2014, p. 32), preservando o francês, pois a tradução para o português usa o sinônimo de “*maître*”, a palavra “professor”.

E claramente tem-se revelada a presença do amo, o autor: “Ah, o bom humor! Você nunca leu Hegel? Claro que não. Você nem sabe quem ele é. Mas nosso professor que nos inventou me forçou a estudá-lo noutros tempos” (KUNDERA, 2014, p. 90).

⁵⁶ Nosso mestre me trouxe de presente este livro aqui *As memórias de Khruschov* editado na França há muito tempo atrás (tradução nossa).

O autor está presente novamente, como narrador: “Em meu vocabulário de ateu, uma única palavra é sagrada: a amizade. Os quatro companheiros que lhes apresentei: Alain, Roman, Charles e Calibã, eu os amo. Foi por simpatia com eles que um dia trouxe o livro de Khrushchov para Charles a fim de que todos se divertissem” (KUNDERA, 2014, p. 30).

Ora, se o “amo” voltou, o que mais poderia haver em comum ou que aproximações possíveis haveria entre JM e *A Festa da Insignificância*? Nesta nova abordagem, o termo *insignificância* pertence à retomada das variações kunderianas. A insignificância estaria em todas as coisas como o “mundo do cotidiano” ou o “mundo da vida”, que repousa na obra do final da vida do filósofo Husserl (GUMBRECHT, 1998, p. 170-171).

Na investigação, percebeu-se um retorno constante às características fundantes da composição dos romances kunderianos – a polifonia, o vaudeville e a variação. Assim sendo, parece natural buscar as outras facetas do tema-palavra *insignificância*, casada com a *leveza*, por exemplo. MK comenta sobre a descoberta da atividade de composição até então inconsciente:

“(…) foi somente relendo as traduções de todos os meus livros que me dei conta, consternado, dessas repetições! Depois, consolei-me: todos os romancistas só escrevem, talvez, uma espécie de *tema* (o primeiro romance) com variações (KUNDERA, 1988, p. 121).

Em *A Festa da Insignificância*, o tema não é trabalhado de forma modular, ou seja, na mudança do tom, mas sintetizando e espelhando as vidas das personagens na intriga, a exemplo dos modelos antagônicos referentes ao entendimento do que seja a insignificância: D’Ardelo e Quaquelique.

O contraponto está presente no compartilhamento da perspectiva das personagens na sobreposição de situações vividas na trama, além da pausa presente quando há uma história dentro de outra história. A anedota encaixada na trama também está presente na peça JM, no episódio da Senhora de La Pommeraye, e no romance *A Festa da Insignificância*, no conto das vinte e quatro perdizes, que era “contado” por Stalin.

O enredo, de uma forma geral, tem o entrelaçamento das histórias de cada personagem até o momento da festa e, a partir dela, o esvaziamento do que seria o ponto alto dentro de uma narrativa, pois se imaginaria pelo próprio título do livro ser o ponto alto da trama, em que se esperaria um encontro de todas as personagens, por exemplo, ou uma situação inusitada que mudasse o rumo ou destino das personagens. Seria algo impactante, mas não ocorreu. As

personagens que estavam na festa não percebem o sentido em si, se entediam e, resumidamente, não há um clímax e nem mesmo um desfecho, conforme uma expectativa de um romance em geral, no episódio da festa.

O acontecimento maior e “insignificante” está nos parágrafos que falam de uma pluma caindo no meio da festa: a descrição da cena parece um enquadramento fílmico em câmara lenta, uma eternização de um momento fortuito levado ao extremo do que se poderia captar de vários ângulos; parece ser a própria concretização do insignificante e da leveza em um só corpo físico carregado de simbologias.

Em *A Festa da Insignificância*, as personagens estão horizontalizadas hierarquicamente, cada uma com sua história, parcialmente comparável à relação de amizade de Jacques e seu senhor, e a base da peça são as histórias de amor encaixadas umas nas outras. Nesse romance, além da horizontalização, há uma sensação ou sentimento de que tudo é circular; nesse sentido, o local, Jardim de Luxemburgo, se configura como uma espécie de personagem que esteve testemunhando o início e o fim das histórias, que são as vidas, a existência das personagens. O próprio Jardim de Luxemburgo, um espaço físico e de representação, pode ser considerado uma personagem que testemunha muitas vidas e suas histórias, de modo que sua posição na linha do tempo torna perceptíveis a fragilidade humana e a sua finitude humana e o quanto o homem é insignificante perante as grandezas físicas, como *Chronos*.

Em JM, está implícita a circularidade das coisas pelo retorno e pelas variações das histórias e situações assemelhadas, porém nunca iguais, assim como pelo próprio final, que parece ser uma deixa para circular e voltar ao mesmo ponto espacial, mas jamais no mesmo ponto temporalmente, pois neste reside a mudança no tempo.

No romance em tela, a temporalidade fica evidente pela passagem da moda e do centro da sexualidade. As estátuas das rainhas de França estão no Jardim de Luxemburgo, representando a mudança do poder. As crianças crescem, envelhecem e outras vêm e passeiam no mesmo lugar, o Jardim de Luxemburgo, onde inicia e termina a narrativa, sob seu olhar sobre a finitude humana e o poder do tempo sobre o ser, pois “o seu próprio passado, isso diz sempre do passado de sua “geração”, não *segue*, mas precede a presença, antecipando-lhe os passos” (HEIDEGGER, 2005, p. 48). Paralelamente, a personagem Ramon diz: “as pessoas se encontram na vida, conversam, discutem, brigam, sem perceber que se dirigem uns aos outros de longe, cada um de um observatório situado num lugar diferente no tempo” (KUNDERA, 2014, p. 31).

Outra aproximação possível pode ser percebida na concepção de MK sobre a representatividade do apelo ao romance como divertimento, que segue especialmente Rabelais, ilustrado pelo romance de Sterne, *Tristram Shandy*, e JF, na questão do espírito dos romances. No primeiro, no entanto, se encontrava o espírito libertino e o espírito sentimental; no segundo, apenas uma explosão de impertinente liberdade sem autocensura e de erotismo sem álibi sentimental (KUNDERA, 1998, p. 19)

O espírito libertino é o que se pretende encontrar nos romances kunderianos, daí a necessidade da (re)leitura. Todavia, geralmente há um apego em relação a *A Festa da Insignificância* para a investigação da presença libertina por causa da presença do “amo”.

Nesse livro, o homem é urbano e tem uma outra relação com as aventuras e com as suas liberdades. Como ser um libertino duzentos anos depois? As variações polifônicas de duas obras podem apontar o trajeto de encontro de libertinos de épocas diferentes em JM e em *A Festa da Insignificância*.

O distanciamento temporal traz diferenças nos aspectos e na vivência da libertinagem ao modo dos séculos XVII-XVIII. Além disso, na modernidade, há a perda da visão do conjunto do mundo e a perda do homem de si mesmo, na fragmentação crescente desta época. A submissão às transformações sociais, políticas e tecnológicas faz o homem ser mais uma engrenagem em uma sociedade uniformizante, em que se padroniza o comportamento, as crenças, as ideias e a forma de pensar.

Em se tratando de refletir o que pensa a personagem Alain, há indícios de elementos relativos ao consumismo ditado por modismos, que usufruem das revoluções e movimentos sociais ao longo do século XX, saindo esses de seus eixos para se tornarem uma banalização lucrativa, a exemplo do feminismo e do foco da sexualidade, que nesse romance se atêm na relação homem-mulher; mas é percebido um olhar diferenciado na relação mãe-filho, que faz refletir o conceito da maternidade na figura inquietante feminina a ser desvelado nesta leitura, a mãe de Alain, mulher-mãe.

2.2 Espírito Libertino

Dentro da perspectiva de explorar um tema que se apresenta na peça *JM*, emerge a figura do sedutor, que se apresenta como Don Juan⁵⁷, conforme o estudo da pesquisadora Maria Veralice Barroso (2013), para quem este é o fio condutor da obra romanesca kunderiana. Retomo o jogo de sentidos da palavra sedutor, *seducere*, etimologicamente “levar à parte” e “desvio do caminho” na Vulgata, para dialogar com a personagem Don Juan como um desviador de caminhos, como um sedutor que sai de um trajeto esperado dentro de uma sociedade; há de vê-lo como quem busca liberdades marginais a esta via imposta por um contexto histórico.

A retomada da presença donjuanesca dá-se a partir de uma evolução da própria personagem Don Juan e da sua dimensão no imaginário ou representação dele para a sociedade. Essa personagem tende entre o bem e o mal, sempre fora do padrão cristão de comportamento, já que Don Juan é adúltero, cobiça mulheres, brinca com os valores da castidade, da monogamia e do amor idealizado, sendo um libertino pelo livre pensamento e pela busca de liberdade não-convencionais em seu tempo.

No perfil de anti-herói, ele seria minimamente classificado como egoísta e acertadamente como hedonista e fruto da ideologia *carpem die*, de maneira que não há conciliação com o cristianismo, pois ele vive o presente e não o vindouro, a carne e não o espírito. A luta entre carne e espírito é uma oposição ao *carpe diem* formulada pelos reformistas, especialmente Lutero, quanto à liberdade do homem e ao estilo de vida que a religião prega, pois o homem não faz o que quer, apenas o que é lícito e convém. Tal ideia é oriunda da formulação *Coram Deo*, que seria viver diante da face de Deus, segundo Büttgen (2011, p. 269-270).

Então, poderia o mito Don Juan ser visto como uma personificação do mal das duas personagens medievais, o lobo e, especialmente, a raposa?

2.2.1 Renart – presença do donjuanismo?

Há algo de Renart em Don Juan, o mito do sedutor. Alguns autores também falaram sobre isso, como Jean Batany (1995), em *Du Renart à Dom Juan, déracinement des rôles sociaux*, e

⁵⁷ O mito de Don Juan repousa sobre várias obras artísticas como leituras e possibilidades. O termo é usado no sentido mais simples do sedutor, do galante, daquele que é um libertino pelas rupturas com as convenções sociais e pelo fascínio de suas ações e seu poder de atrair, algo que aproxima do descaminho.

Reichler (1979), em *La diabolie: la séduction, la renardie, l'écriture*. A aproximação é feita por características de Renart enquanto epíteto à maneira homérica, em que o adjetivo evoca as principais características da personagem da raposa.

Desta feita, se tem que Don Juan herda da raposa a astúcia e os ardis para que engane as pessoas ingênuas ou desejosas de prazeres e liberdades de forma oculta. Da outra personagem do Romance da Raposa (*Roman du Renart*) ele herda do lobo (Ysengrin) apenas o porte e o olhar para seduzir. Em suma, é uma representação do mito que povoa o imaginário popular, podendo ainda Don Juan representar o medo atrativo pelo prazer diante do perigo ou do proibido.

Nesta aproximação, foram usados como base os textos e estudos reunidos na coletânea que se encontra eletronicamente no site da Biblioteca Nacional da França⁵⁸. Esta obra é medieval, vem da literatura oral que foi compilada das peripécias de Renart, do Romance da Raposa, que tem seus primeiros registros datados do século XII.

Na sociedade feudal, Renart é um senhor cujo título de nobreza é de barão, tem terras, cargo público e poder, pertence à aristocracia por sangue. No Romance da Raposa, o domínio de Renart chamava-se Malpertuis, que significa “mal aberto” e designa “fenda”, reportando também ao sexo feminino, como consta em dicionário da Idade Média de 1330-1500⁵⁹.

Segundo o texto medieval, o nascimento de Renart se deu da seguinte forma:

Lorsque Dieu eut chassé Adam et Ève du Paradis terrestre, il leur remit une baguette magique. Il leur suffisait d'en frapper la mer pour qu'apparaisse aussitôt un animal, Adam fit sortir de la sorte toute les bêtes utiles à l'homme, tandis qu'Ève peuplait la terre d'animaux cruels et sauvages. C'est ainsi que naquit Renart [...] » (Roman de Renart, branche XXIV)⁶⁰

Essa criatura nasceu de Eva, da natureza feminina e pecadora, pois na tradição cristã é pelo pecado dessa mulher que o homem é expulso do paraíso e da presença de Deus. Talvez seja por isso que ele possui um conjunto de epítetos homéricos que acabam revelando ao longo da narrativa suas características marcantes, ambíguas, às vezes contraditórias, mas que

⁵⁸ In: http://classes.bnf.fr/renart/av/v5_1.htm

⁵⁹ In <http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/malpertuis>.

⁶⁰ “Quando Deus expulsou Adão e Eva do paraíso, ele lhes deu também uma varinha mágica; E bastava que eles batessem no mar para que aparecesse logo um animal, Adão fez sair deste modo animais úteis ao homem, enquanto que Eva povoou a terra de animais cruéis e selvagens. É assim que nasceu Renart”.

em meio a esse emaranhado de adjetivações falam de seu caráter em diferentes situações e momentos. Vejam alguns: enganador, cruel, perverso, dotado de uma inteligência mais crítica do que lhe convém, detestado, repulsante, irônico, inventivo, provocador de risos, falador, aproveitador, bom falador, ambíguo, tortuoso, industrioso, apaixonado, expressivo, hábil, pronto para dar passos errados, debochado, narcisista, farsante, sedutor, corrompido, arauto do povo oprimido, predador, ator, mágico, oportunista, dono da verdade, “meio animal, meio demônio”, maléfico, audacioso, inquieto, desenvolto, digno de pena e de medo, mas bom pai e bom esposo, porém “não respeitador de nada pela sua moral do avesso”, que “oscila entre o bem e o mal”.

A lenda da raposa perpassa séculos e resta dela principalmente a astúcia como inerente ao animal. Visitando a coletânea de narrativas sobre Renart, no entanto, percebe-se a complexidade da personagem frente a diferentes situações sociais e diferentes papéis assumidos por ele nos episódios ou peripécias. Além disso, de um ponto de vista afastado temporalmente por séculos, a visão da sua astúcia ganha a perspectiva de uma ferramenta para ele se sair das situações complicadas, de sobrevivência e de autopreservação ao extremo.

De acordo com seus epítetos, Renart vive a individualidade paradoxal de barão e oprimido, de ser digno de pena e de medo, não ser respeitador e ser bom pai e marido. Mesmo sendo repulsante, ele atrai atenção e admiração nos outros, sendo nominado meio animal, meio demônio, e essas características são sedutoras.

A partir desta mesma abordagem usando os epítetos que caracterizam Renart, outras personagens da obra kunderiana podem ser vistas. Assim, a peça JM teria quantas raposas? Saint-Ouen possui várias características de Renart: enganador, perverso, detestado, hábil, oportunista, predador e farsante; Marques Des Arcis é ambíguo, apaixonado, provocador de risos, digno de pena, predador, inquieto e sedutor; Amo se mostrou sedutor, predador, expressivo, apaixonado, digno de pena, inquieto e irônico; e Jacques é industrioso, bom falador, sedutor, arauto do povo oprimido, pronto para dar passos errados, desenvolto, expressivo e dotado de uma inteligência crítica, mas que lhe convém.

Tudo leva a crer que seria muito difícil preencher todos os qualificativos que Renart possui, mas por aproximação é possível considerar que um deles seria tal qual a raposa como algo negativo; este seria Saint-Ouen, que acaba por ser apenas um canalha, pois lhe falta na balança entre o bom e o mau ter mais atributos do bem, enquanto que Marques Des Arcis transita direto para o lado bom, exceto por manter sua faceta de sedutor e de predador até se apaixonar pela personagem da ex-prostituta, a Filha. O Amo, por sua vez, é ingênuo no amor

juvenil, versado enquanto um sedutor maduro, mas não tem ambiguidade e oscilações para o mal; Jacques é a personagem que tem a astúcia da sobrevivência no mundo, tem moral e fidelidade humanizada, não gasta à toa seus bons sentimentos, pois como ele diz: “Eu tenho sensibilidade. Mas eu a guardo para uma melhor ocasião” (KUNDERA, 1988, p. 81).

Renart, além de lendário, é um mito quanto à personalidade, pois pessoas possuem traços que são próprios dessa raposa. Ele se assemelha neste aspecto com Don Juan: é um mito, um sedutor, alguém que deseja gozar o máximo do presente em detrimento do outro e certamente das convenções sociais e religiosas. Ambos também desafiam as autoridades e a Deus, mas diferem no caso da punição moral exemplar, pois Renart escapa em suas peripécias de todas as punições – até a sua morte é duvidosa tamanha a crença em sua encantadora malandragem. Renard pode não ser um Don Juan, mas o Don Juan tem parte com ele.

A sedução, para Renart, é meio de sobreviver, já que seu intento é ter o estômago cheio, ao contrário de Don Juan, que não pertence à Idade Média, mas sim à Modernidade, quando castelos se tornam palácios. A fome do mito de Don Juan é pela conquista; tem pulsão por seduzir e, neste aspecto, ele é um libertino. Ser um libertino está ligado a se sentir livre das restrições impostas por convenções sociais e religiosas, o que atinge sua relação com os prazeres também sexuais, porém não necessariamente libidinosos, sentido que impregnou o termo a partir do fim do Século XVIII, alusivo aos contos de Marquês de Sade. Por isso, necessita-se recuar no tempo e falar sobre o seu sentido ulterior no período do Século das Luzes.

2.2.2 *Libertinagem no tempo de Diderot*

A libertinagem faz parte do tema investigado e a sua variação na obra kunderiana, recortada na peça JM e *A Festa da Insignificância*, também está presente no romance *A Lentidão*. É relevante saber que o libertino é um livre pensador, aquele que recusa o dogmatismo das crenças estabelecidas ou oficiais, em particular as da religião e as obrigações de sua prática. A religião se estabeleceu como elemento unificador da Europa medieval, impondo suas normas na vida das pessoas e na organização social e política. Romper com seu poder é desafiador e de fato libertário num contexto em que parecia natural todos serem católicos ou pelo menos cristãos e adotarem as mesmas regras e padrões de conduta alusivos ao recato, fidelidade e busca da santidade, ao menos no convívio público.

Libertino também significa aquele que não aceita as obrigações e sujeições, que manifesta um grande espírito de independência, que faz prova de não conformismo. Antigo sentido de independência revoltada e um pouco de sacrilégio por acreditar que as religiões são invenções políticas e que o homem é um animal como qualquer outro, não lhes sendo, portanto, superior. Como animal, o homem possui instintos e sentidos, não podendo ficar preso apenas às esferas da mente e do espírito no homem integral e liberado, iniciando as transgressões morais por ceder aos instintos. Na literatura, isso se aplica às obras de Sade e Laclos (GÉRARD, 2010, p. 68).

DD mesmo, em *JF*, permanece mais nos ideais do século anterior, mas sem vincular o libertino ao senso comum de hoje, especialmente, de um ser apenas debochado, desavergonhado, lascivo, imoral, safado, por conseguinte, aquele que pratica seus atos respeitando *somente* a sua consciência para ter prazeres sexuais e, dessa forma, reduzindo toda a concepção de liberdade que acarreta pensar por si mesmo, inclusive em relação à religiosidade da época.

A própria construção da obra *JF* é uma atitude de livre pensador de DD, quebrando regras ao inovar o romance na construção da sua narrativa e do seu narrador. Mas seus personagens estariam longe do comportamento libertino de quem aproveita os prazeres da carne? MK fala no prefácio de JM que o “romance de Diderot é uma explosão de impertinente liberdade sem autocensura e de erotismo sem alibi sentimental” (KUNDERA, 1988, p. 12), por ter um compromisso com o espírito libertino e com a alegria rabelaisiana.

Em *Testamentos Traídos*, MK discorre um pouco sobre a sexualidade na literatura, comparando o que o Romantismo ocultou e o que a contemporaneidade banalizou em um trecho muito pequeno que fala de Kafka, mas se aplica a esta análise, dizendo que “ele desvelou não a sexualidade enquanto terreno do jogo destinado ao pequeno círculo de libertinos à maneira do Século XVIII (...), desvela os aspectos existenciais da sexualidade” (KUNDERA, 1993, p. 61).

O romancista MK trata a sexualidade com *leveza*, pelo prazer da sedução, mas também apresenta o *peso* da culpabilidade de alguns personagens em relação a viver o sexo como algo próprio da existência em textos romanescos. No entanto, esse peso não está em JM, pois além do divertimento que está na composição da peça, tem-se o espírito libertino que faz o jogo da sedução, da imaginação, de viver o encontro amoroso como arte, quando o amante entra no seu papel.

MK trata de libertinos em *A Lentidão*. Nesse romance, o autor entra como personagem-narrador que encontra as personagens de Denon do conto libertino *Le Point du Lendemain*, do século XVIII. A base da libertinagem trabalhada na pesquisa está relacionada à visão de transgressões possíveis pelo livre pensamento, seja na forma mítica do donjuanismo, seja na presença do autor em suas obras, o que é uma característica kunderiana.

2.3 Libertinos na obra kunderiana

2.3.1 Jacques e seu Amo

Don Juan é um libertino e uma raposa sedutora. Embora nenhuma personagem consiga ter todos os atributos destinados a ele, carregam a sua essência de liberado das convenções sociais e religiosas para viver seus amores e aventuras sem culpas. O Amo, na situação presente da viagem, tem atitudes licenciosas com a Estalajadeira. Pelos princípios da moral cristã vigente da época de que não se pode cobiçar mulher do outro, não se poderia ter atitudes de galanteios insidiosos à “honra” da mulher virtuosa, que não traí o marido; mas a sedução é um jogo de salão, pertence à arte da conversação e de saber se portar em sociedade de forma espirituosa, com postura e refinamento nos modos.

O Amo, na pele de Don Juan, é galanteador e representa a promessa de prazeres não vividos anteriormente em plenitude entre o casal feito pela Estalajadeira e seu marido, que aparece apenas como uma voz inoportuna e irritante, quebrando a “magia” de seu mundo ao ela mesma incorporar a Senhora de La Pommeraye.

UMA VOZ. (*Atrás do palco*) Por onde anda minha mulher?
ESTALAJADEIRA. (*De mau-humor, virando para a coxia*) O que você quer?
UMA VOZ. Nada!
ESTALAJADEIRA. (*A Jacques e seu Amo*) Senhores, é de deixar um louco! Quando a gente pensa estar enfim tranquilo num buraco escondido, que todo mundo dorme, é preciso que ele venha me chamar. Ele me fez perder o fio da meada, esta carniça... (*ela desce do estrado*) Senhores, sou realmente boa para lamentar... (KUNDERA, 1982, p. 91).

Uma das características do libertino é o ateísmo, pois esta negação ao divino lhe permite ser um livre pensador não temente aos Céus (Deus). Sendo um cético à fé e às irracionalidades, ele se apega às teorias científicas e à natureza humana, dos instintos biológicos, e se deixa levar

pelas pulsões; é um escravo de sua sensualidade e sua inconstância está na busca da beleza que não é a ideal, enxergando-a em suas conquistas amorosas.

O Amo é nobre como Don Juan, tão cético e ateu quanto ele e, apesar de viver a sensualidade, não se apresenta como um canalha. O Amo não se mostrou capaz de mentira, hipocrisia, nem falsas promessas, medidas da natureza da raposa que existem na personagem Don Juan, herdadas de Renart na Idade Média, porque este precisava tirar proveito de um e outro ou se render à vassalagem para sobreviver à fome.

Renart se descobriu livre das forças divinas para reger sua vida, mas precisa aparentar a submissão à ordem reinante, o que Don Juan já não necessita, pois vive em tempos melhores para a livre expressão de suas opiniões e valores, bem como em melhores condições econômicas e organização política e social, que lhe é favorável enquanto rico e nobre que vive de renda em ócio.

Don Juan abusa de seu poder social e o emprega em sua sedução e conquistas, criando conflitos por não querer ser contrariado em seus desejos. O Amo é um libertino certamente, e um pouco Don Juan; da raposa não lhe resta nada a não ser o sedutor que está mais para um cavalheiro do que para um anti-herói como Renart⁶¹.

Pode-se observar essas características nos trechos a seguir, que ilustram a sua maneira de abordar uma mulher do povo, representada pela Estalajadeira.

AMO. De coração, eu me apiedo de você, senhora Estalajadeira. (Ele lhe dá um tapa no traseiro) Mas ao mesmo tempo, eu devo felicitá-la, pois você conta realmente bem. (...)

AMO. (*Apalpando a Estalajadeira*) (...) a Senhora de La Pommeraye, que eu venero (*beijando a Estalajadeira*) pois é uma nobre dama que tem uma bunda magnífica (...)

AMO. Ontem, eu dei preferência a uma grande dama. Você não compreenderá nunca nada de galanteria (KUNDERA, 1982, p. 93, 107, 111).

Mesmo Ágatha não é um par para o Amo: ela não é aristocrata, é filha de um burguês e seu papel se limita ao de amante.

AMO. (*Com Jacques, com indignação*) Burgueses sujos! Quando eu cobria a filha de presentes, isso não tinha ar de incomodá-los!

(...)

⁶¹ Romance de Renart nasce com o Círculo Arthuriano, que pertence ao mundo idealizado. Renard é anticavaleresco, é o mundo real, da dureza, rudeza e violência que estavam nas cortes do pequeno ao grande Senhor feudal. O mundo de Renart fala de dos defeitos da cavalaria, zombando.

AMO. (*Com indignação para Jacques*) Quando eu penso que foi ele que me introduziu na casa dela! E que me encorajou! E que me prometeu que ela seria fácil!

(...)

AMO. (*A Saint-Ouen*) Muito bem. (Ele avança sobre o estrado) Eu te encarrego de transmitir que eles não contem comigo para terminar com o anel no dedo. E diga a Agatha que é preciso que ela seja mais afetuosa se ela quiser me manter. Eu não tenho a intenção de perder meu tempo com ela e minha fortuna, que eu poderia empregar mais utilmente em outro lugar.

(...)

SAINT-OUEN. (...) É preciso aprender a viver com esses mercadores (KUNDERA, 1982, p. 71-72).

Na relação entre o Amo e Ágatha, mesmo com o subterfúgio da gravidez, não seria “natural” o casamento pela distinção social; afinal, casamentos são contratos vantajosos de bens e títulos nesse período da História em que ascende a burguesia e empobrecem os nobres.

Alarido e gritos. Pessoas se precipitam no degrau onde o Amo de Jacques e Agatha estão ainda enlaçados; na multidão, o pai e a mãe de Agatha em roupa de dormir e um delegado de polícia.

DELEGADO. Senhoras, senhores, silêncio, o delito é flagrante! Senhor está preso pelo fato. Pelo que eu saiba é um aristocrata e um honesto homem. Eu espero que vá reparar a falta por si mesmo antes de sê-lo constrangido pela lei.

(...)

AMO. Não somente foi necessário que eu pagasse pela honra desta pequena rameira, mas fui condenado aos custos do parto e prover o sustento e a educação de um petiz que se assemelha de uma forma repugnante a meu amigo Saint-Ouen (KUNDERA, 1982, p. 117, 119).

Não se tem em JM o Amo e uma senhora de sociedade se relacionando e, assim, expondo os jogos de conquistas dos salões dos séculos XVII e XVIII, onde a galanteria é uma forma de ser polido e saber-viver que distingue os nobres, em que o comportamento de homens e mulheres é codificado no ritual de elogios, pequenas atenções, discursos denotando cultura e ironias em um vocabulário rico em termos lapidados pelas metáforas e perífrases.

O jeito afetado se dá levemente nas conversas com Saint-Ouen, no cumprimento especialmente, de sempre chamar por “amigo” e pelo salamaleque (cumprimento exagerado, cortês e pomposo).

SAINT-OUEN. (*Dirige-se ao Amo descrevendo um arco em círculos*) Eu transmi sua mensagem palavra (...)

(...)

SAINT-OUEN. Meu amigo! Meu querido amigo! Venha ... *(ele está na beirada do estrado e estende o braço para o amo que está de pé no estrado. O Amo sobe no estrado e juntasse a Saint-Ouen)* Ah, como é bom, meu amigo, ter um amigo pelo qual se prova uma amizade sincera

AMO. Você me toca, Saint-Ouen.

SAINT-OUEN. Sim, você é de todos os amigos o melhor amigo, enquanto que eu, meu amigo...

AMO. Você? Você também, de todos os meus amigos, meu amigo, você é o melhor amigo.

(...)

SAINT-OUEN. É assim, meu amigo. Você foi punido por seu egoísmo.

AMO. (Com tom de reprovação) Meu amigo!

Saint-Ouen dá meia volta e sai precipitadamente.

JACQUES. (À seu Amo, gritando) Em nome de Deus! Quando cessará você de chamá-lo de seu amigo? (...)

(...)

SAINT-OUEN. *(Percebe enfim o Amo e sobressalta)* É você, meu Amigo...

O Amo tira sua espada; Saint-Ouen o imita.

AMO. Sim, sou eu! Seu amigo, o melhor amigo que você jamais tenha tido (ele se joga sobre ele, os dois homens lutam) Que faz você aqui? Você veio ver seu filho? Você veio ver se ele é o bastante massudo? Você veio se certificar que eu o cevo bem? (KUNDERA, 1982, p. 72, 78, 117, 118, 121).

Saint-Ouen é o lado mau da raposa sem maiores razões aparentes para isso que não sejam a luxúria, a inveja e a falta de limites para alcançar seus desejos. Dos predicados de Renard ele herda certamente aproveitador, tortuoso, oportunista, debochado, enganador, repousante e sedutor. Esse seu espírito perverso o distingue de Jacques, que comete traição contra seu melhor amigo, Bigre Filho, porque, diferentemente de Saint-Ouen, ele não maquina e calcula sua ação e os resultados. Jacques é apenas o malandro impulsivo que deu vazão à vontade de ter Justine como mulher sem usar estratégias para esse fim.

Jacques não é nobre, mas é um libertino, como se percebe nas reflexões que faz junto ao Amo. Ele se põe a pensar nos fatos e nos resultados das ações, propõe ligações de causalidades e traz sensibilidade na resolução de situações e nos acontecimentos da vida, o que vale a pena ou não. Ele não é, desse modo, um homem sem valores.

JACQUES. Senhor, somos nós donos de nossos atos? Meu capitão dizia: tudo o que nos acontece de bem ou mal aqui embaixo está escrito lá em cima. Você conhece, meu caro Amo, um meio de apagar o que está escrito? Se eu sou eu, eu posso fazer outra coisa que o que eu faço?

AMO. Há outra coisa que me tormenta: você é um safado porque está escrito lá em cima? Ou está escrito lá em cima que eles sabiam que você era safado? Qual é a causa e qual é o efeito?

JACQUES. Eu não sei, senhor, mas não me trate de safado.

(...)

AMO. Jacques, você é um bárbaro e tem um coração de pedra.

JACQUES. (*Descendo os degraus e muito sério*) Não, Senhor, não. Eu tenho sensibilidade. Mas eu a guardo para uma melhor ocasião. Aqueles que desperdiçam sua sensibilidade a torto e a direito não a têm mais quando é preciso tê-la.

(...)

AMO. Você é bom. Você é bom servidor. Os servidores devem ser bons e dizer a seus amos o que seus amos querem ouvir. Nada de verdade inútil, Jacques.

JACQUES. Não tema nada, senhor, eu não gosto de verdades inúteis. Eu não conheço nada de mais estúpido que uma verdade inútil (KUNDERA, 1982, p. 68, 76, 112).

Jacques, por imitação e influência de seu Amo, mesmo com as imposições de ser um criado, é um homem livre para pensar. Age sem culpa do cristianismo em suas aventuras amorosas, sendo mais liberto que o amo, já este que foi educado no refinamento cortês e tem a idealização de um amor trabalhado nas rodas sociais literárias que esbarra na moral cristã e, de alguma forma, traz ambiguidade neste trecho sobre necessariamente se embebedar de tristeza por arrependimento.

AMO. Certamente, e eu sei a qual! O que o distingue, não são as suas ações, são as suas almas! Você, apesar de chifrar seu amigo Bigre, se embebedou de tristeza.

JACQUES. Eu não quero acabar com suas ilusões. Não foi de tristeza que eu me embebedei, mas de felicidade...

AMO. Você não estava bêbado porque estava triste?

JACQUES. É feio, senhor, mas é assim.

AMO. Jacques, pode fazer algo por mim?

JACQUES. Para você? Tudo o que você quiser.

AMO. Convenhamos que você se embebedou de tristeza.

JACQUES. Se você o deseja, senhor (KUNDERA, 1982, p. 118).

Esses homens são libertinos pela busca da liberdade de pensar, agir e amar, contestando a moral e o dogma da Igreja, mesmo que não sejam todos ateus, pois há deístas⁶². Como corrente filosófica, a libertinagem reivindica a liberdade do homem de dispor plenamente de sua consciência e de seu direito à diferença, tendo como legado a defesa da independência e do pensamento individual que, juntos, podem levar à plenitude da humanidade.

A libertinagem representa aspectos diferentes da vida das pessoas e sua influência modifica-as profundamente. Mesmo a libertinagem moral representada pelo donjuanismo não se restringe aos libertinos que buscam prazeres sensuais e sexuais, pois existe a libertinagem social representada pelos que contestam a ordem política estabelecida e defendem a liberdade do indivíduo e o princípio da tolerância. Há também a libertinagem científica, reivindicada por críticos e céticos, em relação ao rigor da Ciência em seu método, assim como a libertinagem religiosa, que pode não acreditar em Deus (ateus) ou que pode crer em um ser superior que representa a sabedoria infinita (deísta), mas, em ambos casos, tendo o homem na posição central da vida humana.

Dentro do conceito de libertino dos séculos XVII e XVIII, antes de Sade e Laclos⁶³, o foco da libertinagem era a busca por liberdades possíveis pelo livre pensamento sem se atrelar aos preconceitos e verdades incontestáveis do cristianismo. Nesse sentido, a peça *JM* é libertina e seus personagens acenam para a contestação da forma de encarar a vida e seu curso, de maneira não fatalista.

2.3.2 A *Lentidão*

Através da presença fundadora do Don Juan no mundo romanesco de MK, pode-se observar a natureza libertina do mito em sua criação contextualizada no período de pensadores como Diderot em pleno movimento libertino. Em MK, há resquícios do que seja um libertino de duzentos anos atrás ecoando em personagens que prezam as liberdades e prazeres mundanos, porém por contraponto.

⁶² D'autres libertins, et probablement beaucoup plus nombreux que les premiers, ne mettaient pas en question l'existence d'un Dieu qui était la Sagesse infinie. Mais ils voyaient une contradiction radicale entre ce Dieu des philosophes et le Dieu de la Bible.

⁶³ A literatura do fim do século XVIII nominada libertina sofre a rotulação redutora de toda uma corrente filosófica em pornografia ou licenciosidade sexual.

O contraponto está feito e, lado a lado, dois libertinos são incompatíveis na arte em que o galante sabe guardar segredo, ter discrição e honrar os momentos de deleite, não tendo a necessidade de falar, fazer catarse ou mentir sobre um prazer não sentido.

Em *A Lentidão* (1995), os tempos não são mais os mesmos para os libertinos do século XVIII, quando podiam flanar, tomar o tempo de sonhar, pensar, de seduzir e amar, em comparação com o nosso tempo em que tudo é rápido, efêmero pela velocidade dos acontecimentos, obrigando-nos por vezes a aproveitar mais do tempo para esquecer desagradados, dissabores. Essa é uma oposição ao libertino epicurista, hedonista, que tenta prolongar os prazeres sentidos em sua memória, contrariamente aos autônimos hoje de libertinos que precisam da leveza para suportar a sua insignificância e o esquecimento.

No capítulo 3 da *Lentidão*, MK compara dois homens libertinos, o que evidenciará a essência do sentido do nome: Vincent, do século XX e o cavalheiro do conto de Vivant Denon, vindo do século XVIII. A comparação permite conhecer mais e melhor por meio de suas (des)aventuras, possibilitando entender o epicurismo que teoriza o prazer e diferenciando-o da devassidão que tentam lhe atribuir. Esta reflexão é relevante para entender a leveza, o peso, a memória e o esquecimento entre esses dois personagens em contraste. Voltando a Epicuro⁶⁴, o ceticismo não combina com o hedonismo, por conta do afastamento do sofrimento e pela recomendação de prazeres modestos e prudentes, pois a infelicidade acompanha os prazeres. Seguros são apenas os pequenos prazeres.

A personagem Vincent tenta passar a imagem de que alcançou muito prazer, pois como um homem do século XX viveu a revolução sexual e tem maior liberdade de modos. No entanto, nem ele mesmo se convence de seu discurso e, ao se encontrar com o cavalheiro, se estranham e não trocam confidências. Tratam-se com ironia, desprezo, irritação, ódio, mas cavalheirescamente se afastam, um para memoriar a noite de prazer e o outro para esquecer a noite frustrante.

A distinção entre os dois está na equação existencialista cuja base é memória e lentidão, velocidade e esquecimento. Há o fracasso do diálogo entre os libertinos afastados por suas épocas; ironicamente, nosso tempo acredita que os libertinos são pessoas livres e conseqüentemente felizes, mas desconhece a arte da verdadeira libertinagem que vai além dos prazeres carnais por ser também a arte da conversação, da representação e da lentidão.

⁶⁴ Filósofo grego fundador do epicurismo, que tem o prazer como uma sabedoria na busca da felicidade. Percussor do materialismo, está ligado ao sensível como construção do saber.

A contraposição entre velocidade e lentidão aparece na cena em que um deles sobe na moto e se perde na estrada, querendo se afastar do lugar que lhe causou dissabor e esquecer o mais rapidamente possível a frustração amorosa, enquanto o outro pensa com nostalgia os momentos bons e até tenta reter o cheiro do perfume para prolongar o prazer sentido seguindo pela estrada em uma carruagem, sonhando e revivendo, no balançar do veículo, os bons momentos de prazer. E, assim, o narrador termina a *Lentidão* admirando o cavalheiro e sua partida.

O cocheiro o cumprimenta; ele pára (...) a carruagem balança, logo irá cochilar, depois acordará e, durante todo esse tempo, procurará ficar mais próximo possível daquela noite (...)

Peço-lhe, amigo, seja feliz. Tenho a vaga impressão que da sua capacidade de ser feliz depende a nossa única esperança (Kundera, 1995, p. 157-158).

A realização do ideal hedonista depende da confusão de pensamentos do cavalheiro “feliz ou infeliz”; o narrador lança perguntas e acredita ter uma resposta sobre se podemos viver no prazer e para o prazer, sendo felizes; e se existe essa esperança, mesmo que tênue. Talvez a resposta esteja no estilo de vida como a do libertino *flâneur*⁶⁵, por ter o tempo para desfrutar e guardar os prazeres vividos no ritmo de um mundo mais lento.

2.3.3 A Festa da Insignificância

Relendo a obra romanesca de MK, são encontrados elementos que remetem à peça JM. A partir dessa descoberta, a pesquisa se direcionou para as expressões nas personagens que correspondessem à libertinagem e à forma como ela estaria sendo apresentada no romance kunderiano.

No século XX, o erotismo é visto a partir da perspectiva da revolução sexual, pela qual tornam-se públicas liberdades que ficavam encobertas, como os direitos da mulher ao prazer, às decisões sobre seu corpo, à interrupção de uma gestação, à escolha de não ser mãe. Em suma, a mulher se coloca na sociedade a partir de novas dimensões que não a obriguem a ter como ideal de atitude e comportamento a maternidade, o casamento, o lar, a virtuosidade e o recato; como o de acreditar, aceitar e se tornar frágil diante do parceiro e da vida, num mundo em que ela não é protagonista.

⁶⁵ Aquele que passeia sem objetivo certo, que aproveita o ócio com prazeres.

Um possível eco para o pensamento filosófico libertino do século XVIII referente ao livre pensamento das mulheres – embora não exista em MK uma exploração direcionada ao tema, a forma como cria e estrutura sua obra proporciona leituras diversas dentro de temas mais abrangentes como este - seria um desdobramento da relação na alcova homem-mulher, em que as mulheres quebram os padrões. Como dito neste e no primeiro capítulo, o aspecto da busca da leveza pelo vaudevillesco e pelos temas quotidianos, falando da intimidade, da vida sexual, são recorrentes nos romances de MK. Nesta perspectiva, temos na Estalajadeira de JM uma mulher que busca outras satisfações diferentes do que seria reservado a ela no mundo em que se encontrava. A sua forma de viver outra vida é a de contar a história da Senhora de La Pommeraye, o que MK fez de uma maneira extraordinária ao acoplá-las na encenação, dando uma dimensão visual a uma ideia.

Não se pode deixar de pensar que no conto de Vivant Denon, a força do discurso libertino está com a mulher, reflexão esta do narrador-romancista de *A Lentidão* (KUNDERA, 1995, p. 143), pois é ela quem trai o marido e trai o amante, aproveita a noite e dispensa o jovem cavalheiro sem delongas. Por outro lado, comparando com Choderlos de Laclos em “Relações Perigosas”, as vítimas que são mulheres frágeis e ingênuas ganham em maturidade e malícia neste mundo, saem mais fortes, apesar de receberem a punição da sociedade, como ficar presas em um convento.

Essa transformação pessoal evidencia que o libertino faz parte das facetas do humano por meio da tentação e do desejo que são mais fortes que a construção social do amor. A protagonista Marquesa de Merteuil, de *Ligações Perigosas*, é uma libertina que, mesmo penalizada, mostrou-se forte em uma posição “masculina” de articular, liderar, tomar decisões. Mesmo sendo má sobre o ponto de vista moral, não há como negar que seja uma mulher diferente, marcante e poderosa, com o próprio charme da anti-heroína.

No século XXI, o romance *A Festa da Insignificância* apresenta uma continuidade ou eco da libertinagem que se apresenta na peça JM. Porém, nesta obra, se reflete sobre a mulher do século XX como presença libertina que dialoga com as liberdades femininas possíveis nesta época em virtude de todas as transformações da sociedade que favoreceram a expressão contrária aos padrões de comportamento feminino.

Semelhanças entre *A Festa da Insignificância* e JM são o encontro de amizade entre homens pela camaradagem masculina, não existindo um espaço para mulheres, exceto quando, com o poder de contadora, a Estalajadeira encarna a Senhora de La Pommeraye e, assim, detém a palavra; e a visão dos galanteios do Amo a essa mulher, relatados na seção JM e retomados

aqui para acrescentar a análise desse ato do galanteio pela maestria da arte da *finesse* como uma maneira de controlar a mulher, sendo, portanto, um sexismo camuflado dentro do estudo da psicologia social, no qual o galanteio é visto como um sexismo ambivalente⁶⁶, pois esconde seus efeitos de não dar direitos da igualdade dos sexos, sendo, portanto, também hostil.

Isso acontece porque o galanteio repousa sobre qualidades consideradas positivas na mulher, como a doçura e a fragilidade, mas que, na realidade, a infantilizam. O homem, então, é caracterizado como sedutor, atraente, o defensor, o lado forte, mas tudo isso reforça qualidades que conduzem à alienação e à confissão de inferioridade pela própria mulher.

Relacionando ao espírito libertino, o simples galanteio como atitude irrefletida não contribui para o amadurecimento nem emancipação da mulher, pois, lembrando a tese de Laclos por meio das personagens de *Ligações Perigosas*, a libertinagem faz a mulher mais forte e madura nas malícias da vida, levando-a a abandonar características impostas que também a limitam enquanto ser, pois é pesado representar sempre o papel social de criatura frágil, doce, inocente que precisa de um homem forte, um marido para ela ser no mundo, para ela ter valor e voz socialmente ou simplesmente ser bem aceita em seu papel feminino.

Em *A Festa da Insignificância* há homens que apresentam reflexões dentro de uma perspectiva de papel secundário da mulher. Alain faz um duplo com a personagem onírica mulher-mãe, que pertence aos seus sonhos e divagações para ele mesmo entender a sua história de filho. Essa análise apoia-se na estrutura psicológica de interpretação do mundo, em que a representação da mulher é erigida nos padrões burgueses de normativo comportamental da mulher-mãe que vive ajustada a um lar “feliz” com o marido e o filho, ambos dependendo dela para os cuidados básicos e, também, para serem felizes e livres para atuar fora do lar.

Essa perspectiva nunca existiu e não vai existir no drama existencial de Alain. A personagem que, neste trabalho, foi nominada mulher-mãe, não carrega a culpa de ter quebrado essa expectativa social conservadora e tradicional. Ela não se conformou com o papel de ser mãe, esposa e dona de um lar.

Extraí-se do enredo um dado relevante para a análise da personagem. Ao se fazer as contas relativas ao ano da morte de Stalin e de Alain, percebe-se que a sua concepção ocorreu próximo aos anos 60, quando ocorreram as grandes mudanças comportamentais, apesar de não terem ainda atingido os direitos da mulher na época, pois o período de desbravamento teve seu *boom* nos anos 70. Assim, a mulher-mãe destoava do padrão de comportamento da época e a sua ausência pode ser considerada mais marcante para a personagem Alain do que seria possível

⁶⁶ Pesquisado na internet. Site “de antisexisme.net” e outros para compreensão e síntese.

pensar hoje, quando a própria estrutura do lar na França atual apresenta menos casamentos, mais pais separados e mais crianças sendo criadas por um dos pais, algo visto com muita naturalidade na sociedade atual, mas não nos anos 60.

Apenas nos anos 70 o movimento feminista chegou a um grau maior de conquista de direitos das mulheres, não apenas em relação ao voto, como nas lutas anteriores. O objetivo era mudar a maneira de pensar das mulheres sobre elas mesmas e de denunciar a maneira como os homens ditavam a percepção das mulheres. Essas mulheres desejavam ser soberanas sobre seus próprios corpos e suas vidas.

O romance inicia com a digressão de Alain sobre o umbigo e a sua erotização. Na terceira parte, Alain pensa em sua mãe com maior frequência; nesta parte, vem uma suposta explicação para a fixação da sociedade da época pelo umbigo: o título é “a primeira vez que foi tomado pelo mistério do umbigo foi quando viu a sua mãe pela última vez”. O narrador informa quando o mistério se apossa da personagem, mas o mistério do umbigo já existia antes deles, tomando a citação de um poema do tcheco Jan Skacel que MK faz em *A Arte do Romance* (1988, p. 91):

Os poetas não inventam
O poema está em algum lugar do passado
Há muito tempo este está lá
O poeta apenas o descobre (SKACEL apud KUNDERA, 1988, p. 91).

Em *A Festa da Insignificância*, a questão do mistério do umbigo apresentada por Alain reflete a imutabilidade da ligação umbilical entre a mulher e o homem, uma relação mãe-filho-pai em que, biologicamente, estão estreitados apenas a mãe e o filho pelo laço de alimentação, pela função de nutrir e prover a cria para se desenvolver e vir ao mundo. Esse laço é socialmente representado por todo apelo emocional e de efeito estético atribuído ao amor incondicional de uma mãe, pois é o sentimento "obrigatório" a todas as mulheres.

Analisar a luz biológica deste suposto laço torna incoerente a imposição do amor maternal à mulher enquanto, funcionalmente, ela não passaria de um meio de sobrevivência de outro ser. As decisões impostas, até mesmo pelo Estado, promovem a perda do direito sobre o corpo feminino e sobre seu modo de viver. No romance, a personagem do filho, que é Alain, apresenta uma possibilidade de refletir seu drama oniricamente, imaginando a sua concepção e as reações de sua mãe, aparecendo frágil em relação à força bruta de seu pai que, guiado pelo prazer, não percebe o dano que sua força pode trazer ela.

(...) imaginava o corpo de seu pai sobre o corpo de sua mãe. Antes do coito, ele o preveniu: “Não tomei a pílula, presta atenção!” Ele a tranquilizou (...) Não quero! Mas o rosto do homem fica cada vez mais vermelho, vermelho e repugnante, ela empurra aquele corpo pesado que a aperta contra si (...) ele (...) vontade fria e premeditada (...) nela havia mais que vontade, havia raiva (...) feroz porque o combate estava perdido (KUNDERA, 2014, p. 69-70).

Alain supõe que “cada ser humano era o decalque do segundo em que fora concebido”. Busca, desse modo, reflexos daquele momento de raiva em que o pai fisicamente forte e gentil domina a mãe corajosa, mas frágil para tirar de cima de si um homem em pleno orgasmo. E ele se atribui, então, a imagem do “intruso”.

No início do romance, Alain pensa no coito de forma generalizada, refletindo a visão erótica das coxas de uma mulher. Julga que seria melhor o sexo com mulheres de coxas longas, pois essa parte-fetice representaria o caminho longo e fascinante para a realização erótica. Além disso, as coxas seriam a metonímia da magia de a mulher romanticamente atingir o inacessível.

Ele continua a divagar e se questiona sobre o fetiche pela bunda que, para ele, já seria em si um ato libertino, de fuga dos padrões. Ele racionaliza a escolha como meio curto de prazer, porém mais excitante porque duplo, que traria além da alegria, a brutalidade. Em relação à fetichização dos seios, ele imagina ser a lembrança da Virgem e do menino Jesus como estética da adoração; assim, o sexo masculino estaria ajoelhado diante da “nobre” missão do sexo feminino.

É perceptível nesta digressão da personagem Alain o impasse para a mulher entre o sexo e a reprodução, pois não há nenhuma associação ao prazer feminino em si. Alain não consegue definir o erotismo de ver sedução concentrada no meio do corpo feminino, no umbigo, possivelmente pela relação filho-mãe que evoca o cordão umbilical.

O texto traz uma possível explicação no último encontro com a mãe, na Terceira Parte: “Ele tinha então dez anos. (...) sentada na cadeira, ela olhou intensamente para o umbigo do filho. Esse olhar, ele continua a senti-lo em seu ventre. (...) ela se inclinou para ele e, com o indicador, tocou-lhe o umbigo. Logo levantou-se (...) e se foi” (KUNDERA, 2014, p. 46). Ora, parece que a mulher se depara com o “poder” do umbigo em sua vida, encarando-o e desafiando-o ao tocá-lo. Sua partida, ligada a essa cena, rompe em definitivo o laço mãe e filho.

Seria a maternidade erótica? A maternidade é envolta na busca de perfeição em ser mãe, em ter amor materno ideal. Se é amor, se é busca e se é ideal, não seria um instinto inerente ao ser humano como um sentimento e, de fato, não o é. Se comparado a outros animais, há a reprodução e o desenvolvimento mecanismos de proteção de suas crias até que sejam

autônomos, quando termina a relação mãe e filho. Se comparar esse período de afastamento dos animais de suas crias com a idade do ser humano criança, a idade seria aproximadamente de sete anos.

Em nossa sociedade seria um crime, abandono de incapaz, devida à fragilidade e à consciência de proteção que a sociedade contemporânea tem sobre a criança. De todo modo, não sendo o ser humano regido por instintos como outros animais, essa comparação serve para reforçar que não é um instinto que faz a afetividade existir entre a mulher e a criança. É preciso criar vínculos entre mãe e filho. Agora, se pensarmos em termos da vontade do indivíduo, as pessoas teriam as mesmas vontades? Não teria também o ser humano consciência, livre-arbítrio e sentimentos distintos? Todos esses elementos em conjunto e dentro de um contexto, ressignificam a relação possível entre uma mãe e um filho. Assume-se, desse modo, a inexistência do instinto maternal que, ao contrário, é a maternidade envolta em idealizações construídas ao longo do tempo. A complexidade do ser humano não permite que seja regido apenas por hormônios, pois até mesmos os instintos compartilhados com outros seres vivos são, nele, mediados pela cultura. Se o ser humano tem a capacidade de renunciar ao alimento, por exemplo, ao fazer uma greve de fome, como também renunciar à sua sexualidade, não poderia também renunciar à maternidade?

A Festa da Insignificância apresentou a questão, mostrando um tipo de libertinagem afrontosa e terrível para a cultura ocidental, pois tocou em algo considerado sagrado na cultura que é a mulher-mãe, a mulher maternal. Desarmou uma construção coletiva de ideal da mulher virtuosa, que não tem filho ou que o rejeita, situação muito pior em nossa cultura. Essa é uma pressão muito forte contra a mulher, pois todos opinam contra a sua vontade e colocam o amor materno e o desejo de ser mãe como obrigatório a todas as mulheres.

No fundo, sem lentes românticas e sentimentais, tal comportamento anula completamente a mulher e a coloca apenas como fêmea reprodutora que deve sentir prazer e felicidade por atender a um aspecto biológico da espécie. Essa obrigação a desumaniza em seus direitos de mulher e, por isso, consideramos este aspecto como libertino, na medida em que traz um pensamento libertador da condição da mulher-mãe.

No romance, aparece o registro que imagina como essa mulher sem nome reagiu à maternidade.

Essa mulher é pura vontade. Anda (...) em direção a uma ponte sobre o rio (...) Olha entorno várias vezes, não como uma mulher que estivesse sendo esperada por alguém, mas para assegurar-se de que ninguém a espera. No meio da ponte ela para. (...) torna sua vontade mais obstinada. Sua vontade° Para

ser mais exato: sua raiva (...) que fique com ela, a sustente (...) (ela) se atira no vazio (...) Tenta aspirar água, bloquear a respiração (...) ouve um grito (...) Alguém a viu (...) Será obrigada a lutar. Lutar para salvar sua morte (Kundera, 2014, p. 47-48).

Movida pela sua liberdade individual, ela tenta tomar uma decisão muito incompreendida na nossa cultura: o direito de viver como quiser ou de morrer. Ela deseja o suicídio, insanamente luta por esse direito, primeiro consigo mesma por conta de seu instinto de nadadora e, depois, pela presença de um “salvador”. A partir daí a reação da personagem leva ao *thriller*: sua decisão é improvável e inverossímil, mas, para um devaneio, seria pouco crível, pois ela se defende matando um outro ser para poder morrer por decisão própria.

(...) Alguém se atira no rio. Ela raciocina: quem será mais rápido (...) quando ela estiver quase afogada (...) não será uma presa mais fácil para seu salvador? (...) será salva e ridicularizada para sempre. (...) É um jovem, um adolescente que quer ficar famoso (...) Ele já estende a mão para ela, que em vez de afastá-la, a segura, a aperta e a puxa para o fundo do rio. (...) se deita sobre as costas do adolescente para que a cabeça fique debaixo d'água (...) Ela o mantém assim por algum tempo (...) o homem debaixo dela não mexerá mais. (Kundera, 2014, p. 49-50).

Essa mulher tem a sorte de assassina: seu suicídio provocaria a morte dela e do feto; a luta pela sua morte ocasionou a morte de outra pessoa. Essa morte, no entanto, a deixou exausta e a obrigou a “não guardar nem sombra” do que ocorreu, impondo um objetivo.

A vida inopinadamente reencontrada foi como um choque que quebrou a sua determinação; ela não encontra mais força para concentrar a energia na sua morte; ela treme; desprovida de repente de toda vontade, de todo vigor, nada mecanicamente (...) Quando ela desceu do carro, o futuro não existia mais. (...) Ao passo que agora, de repente, é preciso esconder tudo. (...) Aquele que quis lhe impor a vida morreu afogado. E aquele que queria matar em seu ventre continua vivo (...) ela fará tudo para que ninguém descubra (...) (Kundera, 2014, p. 50-52).

Desse modo, há a situação do indivíduo e uma realidade existente na sociedade: mulheres que não são maternas e que abandonam os filhos. Não há, no romance, uma busca por explicações; existe apenas a busca do filho em justificar algo que marcou a sua existência: não ter tido o amor de mãe, que é preconizado na cultura ocidental judaico-cristã. Em sua busca por entendimento, ele a vê forte, ao mesmo tempo que a fragiliza; ele a torna uma assassina para que tenha motivos maiores para deixá-lo e se esconder. Não se aceita um fato mais simples e duro que pode ter sido apenas por vontade, uso do livre arbítrio de querer viver fora dos padrões

estabelecidos. MK apenas apresenta o problema, não dando opinião sobre a situação em si, mas revela por meio do “desculpante” a fragilidade de algumas pessoas em lidar com a dureza da realidade quando não se encaixa no ideal burguês da família perfeita, construída por pai, mãe e filho felizes no lar perfeito, onde reina o amor materno.

Alain emocionado com aquele amor filial que ele próprio jamais vivera (...) uma velha camponesa despertava nele uma nostalgia (...) Alguns meses depois do nascimento de Alain, ela deixara o marido (...) Era um homem educado e gentil (...) como ela pudera abandonar o filho (...) um ser educado e gentil (...) O pai não era uma pessoa agressiva (...) não tinha conseguido esconder seu maldito conflito com uma mulher que queria impedir que um ser humano viesse ao mundo. (...) Por que não havia no apartamento nenhuma foto do pai? Não sei. É ilógico, isso? Certamente. Injusto? Sem dúvida nenhuma. Mas é assim: nas paredes do apartamento só havia uma foto pendurada: a de sua mãe, com quem, de vez em quando, ele conversava:

- Por que você não fez um aborto? Ele te impediu?

Uma voz vinda da foto dirigiu-se a ele:

- Você não saberá nunca. Tudo que você inventa sobre mim não passa de contos de fada. Mas gosto deles, dos seus contos de fada. Mesmo quando você me transformou numa assassina que afoga um rapaz no rio. Tudo me divertia. Continua Alain. Conta! Imagina! Estou ouvindo (Kundera, 2014, p. 67-69).

Alain imagina sua mãe como uma pessoa debochada, que se diverte com suas invenções para justificar o abandono e que o provoca dizendo “continua”, “conta”, “imagina”. Ele se vê fruto de dupla raiva, onde a mistura de ser gentil e educado mesclado com o sentimento de ser um intruso faz dele um ser desculpante, como quando se cruzam pessoas nas ruas, se esbarram e cada uma tem uma perspectiva desse rápido incidente.

Neste momento, Alain sentiu um empurrão violento no ombro.

- Presta atenção, idiota!

Virou-se e viu a seu lado na calçada uma moça que o ultrapassava num passo rápido e enérgico.

- Desculpe – gritou ele em sua direção (com voz fraca).

- Imbecil! – respondeu a moça (com voz forte) sem se virar.

(...) Eis o momento da verdade. Quem vai insultar o outro, e quem vai se desculpar? (...) os dois ao mesmo tempo o que sofreu o esbarrão e o que esbarrou. E, no entanto, há os que se consideram, imediatamente, espontaneamente, como os que sofreram o esbarrão, portanto no seu direito de acusar o outro e de fazer com que este seja punido.

(...) Quem se desculpa se declara culpado. E se você se declara culpado, encoraja o outro a continuar te injuriando, te denunciando, publicamente até sua morte (...)

- É verdade. Não devemos pedir desculpas (...) eu preferiria um mundo em que todas as pessoas se desculpassem, sem exceção (...) (Kundera, 2014, p. 53-54).

Alain ficcionaliza, inventa histórias e, por meio delas, faz as pazes com a sua mãe. Nasas histórias, ela conversa com ele, pede desculpas, assim como ele também pede desculpas. Finaliza-se, desse modo, a aparição da personagem mulher-mãe, mas ainda de forma desafortada, pois ela não se encaixa no modelo materno e é a voz libertina mais forte no romance.

(...) Sempre achei horrível mandar para o mundo alguém que não tivesse pedido. (...) ninguém está aqui por vontade própria. (...) Tua existência não se fundamenta em nenhum direito. (...) Seu sexo também não escolheu. Nem a cor dos seus olhos. Nem seu século. Nem seus pais. Nem sua mãe. Nada do que conta. (...) Os direitos que um homem pode ter dizem respeito apenas a futilidade pelas quais não existe razão alguma para lutar ou escrever famosas declarações! (...) Você está aí tal como é porque fui fraca. Foi culpa minha. Peço que me desculpe (Kundera, 2014, p.120-121).

A mulher-mãe teve a fraqueza física de não interromper o coito e a fraqueza de não ter dado cabo de sua vida. A única força incompreendida até então foi de decidir seguir seu caminho sem o marido e o filho, de poder ter esse direito e de não ser culpabilizada. Ela, que representa a coragem para o filho, tem seu reconhecimento no retrato na parede. Esse ato de Alain parece incoerente com a imagem que se faz de alguém doente pela falta do amor materno, incompreensível para o mundo contemporâneo, que transforma tudo em doença e traumas. Ele vive bem sem a presença materna, sem melodramas: “do que você se sente culpada (...) de não ter se reconciliado com a minha vida, que, por acaso, não é assim tão ruim?” (Kundera, 2014, p. 121).

A *Festa da Insignificância* pode ter deixado pistas de como conseguir a leveza pela possibilidade de não se levar a sério em nenhuma dimensão, tampouco a própria vida. Parece que o divertimento que se tem no jogo libertino leva ao humor por trás dos atos graves, que têm seu cômico assim como as tragédias têm o risível e o drama, suas reviravoltas. A exploração disso parte de Ramon que fala sobre Hegel, pois o “amo”, ou, como traduzido no português “nosso professor”, o forçou a estudá-lo em outro tempo.

Essa ideia se aproxima o riso de Deus ecoando no espaço-tempo, pois não podemos escolher nosso século, nosso sexo, nossos pais, mas mesmo assim, sem controle sobre a existência, pode-se escolher ficar bem com a vida, como quando Hegel disse que o verdadeiro humor é impensável sem o infinito bom humor (*unendliche Wohlgemutheit*): “Nada de zombaria, nada de sátira, nada de sarcasmo. Somente das alturas do infinito bom humor é que você pode observar abaixo de si a eterna tolice dos homens e rir dela” (KUNDERA, 2014, p. 90).

Focando na personagem Ramon para ver o humor tratado no romance como possibilidade de se ter leveza, observa-se que ele quase sempre é mal-humorado na narrativa e se pergunta “como encontrar o bom-humor?”. Para responder a essa pergunta, ele reflete sobre o modo de vida de dois personagens, Quaquelique e D’Ardelo, dois libertinos sedutores que não tem muito da raposa Renart. O nome de Quaquelique lembra, porém, uma personagem de Sterne que tem a *ruse* da raposa de deixar o outro falar e falar e se distrair para ele capturar sua presa para sua cama.

Essa esperteza da própria insignificância de Quaquelique lembra a raposa em diferentes episódios, como quando Chanteclair, o galo, elogiado, se deixa levar pela lábia da raposa; ou outro momento em que Renart se finge de morto para comer o peixe dos mercadores, que o recolhem na sua carroça pensando em retirar o couro de Renart para vender. Esse libertino age com esperteza e se faz pouco importante para atrair.

(...) O comportamento de Quaquelique é exatamente o oposto. Não que ele seja quieto. Quando está no meio dos outros, ele murmura sem parar alguma coisa que sua voz fraca que sibila mais do que fala, mas nada do que diz chama atenção. (...) O silêncio chama atenção. Podemos impressionar. Te tornar enigmático. Ou suspeito. E é precisamente isso que Quaquelique quer evitar. (...) Quaquelique se diria a ela com um comentário inteiramente banal, desinteressante, nulo, mas agradável, pois não exigia dela nenhuma resposta inteligente, nenhuma presença de espírito. (Lição de Ramon sobre o brilhante e o insignificante) (KUNDERA, 2014, p. 22-23).

A personagem Quaquelique é o exemplo personificado da insignificância e o seu poder, até num jogo de sedução, banal, entre dois homens e uma mulher. Nesse caso, ser brilhante é inútil e ser pior é nocivo, pois leva a uma competição entre o homem e a mulher, retira o prazer e a leveza de ser e viver o momento. É a leveza o que torna a mulher mais despreocupada e acessível; a insignificância libera a mulher. Essa técnica faz de Quaquelique um dos maiores conquistadores de mulheres, um don juan.

Ele, despretensiosamente, entra num jogo de sedução com o próprio Ramon, sem que este também perceba e não veja a mulher de seu desejo, Julie, ir embora com ele. Da mesma maneira, Ramon conta sobre o que ele fez em outra festa em que estava o colega D’Ardelo, o brilhante. Quaquelique chega à festa dizendo que buscava nova companhia e que, sem isso, não existe bom humor. Julie chega, Ramon fica louco para lhe falar, pede licença para cortejá-la. Ela é educada, o cumprimenta e sai, deixando no ar o convite de Ramon de se reverem mais tarde; porém, ela foi embora, rejeitou-o. Ele demorou muito tempo para entender que o corpo dela, ao se balançar, não o saudava nem o convidava a um momento mais íntimo. E que alguém discreto,

gentil, quase invisível, apareceu; por isso que ela se deixou acompanhar por ele, a fim de se livrar do “apaixonado” Ramon. Por certo Quaquelique e Julie passaram a noite na mesma cama, como num sonho erótico, agradável e que lhe trouxe bom humor.

Ramon encontrou seus momentos de bom humor na liberdade dos espaços do parque do Jardim de Luxemburgo, quando encontrou Julie que saiu da festa, e quando D’Ardelo foi rejeitado publicamente por La Franck, uma mulher bonita e famosa, que recusou seu beijo teatral: “D’Ardelo se aproximou de La Franck como se quisesse beijá-la solenemente em nome de todos. Mas ela não o viu (...)”. Ramon sentiu o riso nascer em seu corpo e tratou de ir embora e gargalhar lá fora (KUNDERA, 2014, p. 91, 93).

Curiosamente, Ramon reescreve essa cena da rejeição pública de D’Ardelo para agradar esse “amigo”, que rejeita seu elogio à insignificância e a presença desse Quaquelique – exemplo personificado da insignificância – na explicação de que, além de reconhecer a insignificância, deve-se amá-la; ela tem inocência e beleza e está em toda parte sendo a chave da sabedoria e do bom humor. D’Ardelo, que é o brilhante, não reage à sua fala, levando Ramon a interpretar que ele não o agradou, já que D’Ardelo é muito ligado à “seriedade das grandes verdades”. Inventava, então, que o imagina amante de La Franck, e que manterá segredo. Isso realmente o agrada de tal forma que ele declara Ramon amigo e o abraça.

Há muitas possibilidades de encontrar o bom humor - o riso é uma delas, segundo a trama. Alain e a mãe se reconciliam no pensamento do filho, usando do bom humor, da leveza, como se entendesse, por fim, a regra do jogo; ele diz: “estou feliz de estar aqui com você”. Alain imagina a reação de sua mãe: “ela ri”. O filho continua sua fala porque, conciliante, ele ficcionaliza o primeiro riso da mãe e pergunta “Você ri?”. Emocionado com esse pensamento, finaliza dizendo: “Eu também, eu estou feliz.”

Outro exemplo do riso como bom humor está na cena em que um menino de dez anos, vestido de maestro, espera Stalin e Kalinin se despedirem pela última vez de seu público como mambembes e palhaços. Ironicamente, esta cena imita uma parada militar em que as crianças cantam o hino da França, fazendo de conta que estão pomposamente numa carruagem pequena, levando essas personagens de um outro tempo para longe nas ruas de Paris. Esse final remete ao Cavaleiro de *A Lentidão* que rumou para Paris em descompasso com esse mundo, mas deixando uma esperança de que se pode ser feliz em pequenos momentos de riso. Temos duas situações aparentes entre o bufão e o aristocrata, em que o “bobo da corte” é um ex-estadista, que se encaminha para o esquecimento, pois as suas lembranças já estão praticamente mortas na geração jovem do século XXI e os seus contemporâneos quiseram esquecer esse momento

histórico. Estes fatos se contrapõem novamente à posição de delícia de lembranças que o cavalheiro libertino tem em saborear suas memórias para não esquecer o momento fugaz de prazer.

O caso de Ramon consciente da temporalidade dessas alegrias é outro exemplo. Ele correu para se manter o máximo de tempo de bom humor quando reencontrou o riso na festa de aniversário de D'Ardele e, novamente, a personagem no fim do romance retornou ao Jardim de Luxemburgo, parecendo ser este espaço mítico, uma espécie de paraíso perdido, onde existem liberdades simples e corriqueiras, insignificantes, portanto, sem utilidade, desprovidas de preocupação com as representações, com as máscaras entre as estátuas de gênios e poderosos. O Jardim de Luxemburgo guarda diferentes momentos da História, mas perdeu seu contexto, seu viço; seu tempo acabou, e viverá na memória até onde os mortos podem ser lembrados.

A insignificância é um momento de graça que proporciona contemplação em níveis de consciência diferentes e causa fruição despreziosamente e, invisivelmente, silenciosamente, seduz pelo contraponto, pela pausa, pelo momento insignificante, que leva à descoberta da beleza.

O ócio, o flamar, é um momento muito curto para o homem comum na contemporaneidade e que permite conversar com a criatividade portadora de liberdades. A libertinagem aparece como liberdade individual, de expressão, de ser. A personagem Stalin diz que a grande ideia de Schopenhauer é que o mundo é apenas representação e vontade, e a primeira propriedade da vontade é a liberdade.

Resta uma ligação entre libertinos de espírito, de modos e as influências nas mudanças ocorridas na sociedade desde que as ideias iniciaram a busca de viver diferentemente. Seguindo os moldes do século XVIII, tem-se a presença da liberdade individual ecoando no tempo em um mundo consumista.

CAPÍTULO TERCEIRO

LENDO MILAN KUNDERA

3.1 Traduzir(-se)

Antes de iniciar a leitura de Milan Kundera pela tradução da peça *JM*, seria relevante deixar algumas palavras sobre tradução, autoria, autor e romancista, e o romance, bem como algumas reflexões de como a peça se filia ao mundo romanesco kunderiano. Essas relações são necessárias e são feitas enquanto um apanhado do que foi tratado e talvez não tão explícito sobre essas questões para se chegar um texto final traduzido.

Este trabalho de investigação sobre a peça tem três momentos, alguns simultâneos outros posteriores ao ato de traduzir e alguns anteriores, posto que do germe à concretização de um empreendimento como este há uma complexidade de alinhamento de ideias para, finalmente, chegar-se à tradução como produto final. No entanto, a tradução não é a finalidade da pesquisa; ao contrário, é o meio para se analisar e retirar o máximo de informação para se compreender o papel do texto dramático dentro do mundo romanesco kunderiano.

Há um texto fonte, que pode ser entendido como um original, visto que foi escrito e publicado pelo autor em uma revista especializada, ou seja, um texto confiável de que não houve alterações feitas por terceiros. A partir do texto fonte, se trabalhou a tradução e a arqueologia da peça. Na etapa de arqueologia textual, alguns temas presentes na peça foram selecionados para se fazer um comparativo com dois dos romances kunderianos, delimitando-se os temas em variação que dialogam nas obras de forma sensível, mas que se complementam quanto ao conhecimento sobre o libertino dos séculos XVIII e XX. Por isso, mesmo havendo libertinos em outros romances, apenas *A festa da insignificância* e *A lentidão* foram retratados como ecos de liberdade humana e de criação.

Quanto à tradução, o processo anterior ao ato tradutório foi o estudo de concepções sobre tradução e da possibilidade do entendimento da pesquisadora de que, como um processo de leitura e, conseqüentemente, de interpretação, poderia ser conjugado com o processo investigativo de decomposição textual para encontrar a episteme através do *serio ludere*, em consonância com a visão da Epistemologia do Romance.

Iniciado o processo de entendimento do termo “traduzir”, o verbete no E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia mostra a amplitude da palavra em si e do seu uso, abrindo o espírito para entender de forma larga como esse ato está incorporado no nosso meio e como ele é representado pelos autores literários. A escolha de *tra-ducere* proporcionou maior liberdade para criar uma concepção tendo apoio em outros tradutores. Desse modo, não se poderia escolher uma única abordagem ou teoria para a aplicação. O termo em resumo vem do latim

vulgar e quer dizer “atravessar caminhos, transpor”; logo, já se sabe ou se entende que o ato de tradução levará a palavras alheias de um lugar para outro.

O transportar, o transpor, o carregar, o conduzir palavras já escolhidas e organizadas por outro, demanda uma sensibilidade para dar um sentido e comunicar esteticamente. O tradutor é, normalmente, o primeiro leitor da obra literária e sua leitura não pode ser ingênua, pois é necessário guardar os objetivos estéticos do original. Dessa feita, parece lógico e coerente que a Hermenêutica seja o ponto de congruência das leituras interpretativas do ato leitura-tradução.

Rosimary Arrojo (2000) discorre sobre a leitura-tradução e o cuidado com a poética ao apresentar o envolvimento do tradutor, mostrando que não existe mais o puro e o intocável, de uma forma geral. Coloca-se, então, o dilema sobre o que é o original e o que é a fidelidade dentro dos estudos tradutológicos. Em suma, de maneira geral, a tensão fica entre a liberdade criadora do tradutor e o engessamento dessa criatividade na hora de traduzir, bem como os motivos para escolher tal posicionamento e os critérios posteriores à decisão que corroboram para o produto final coerente com a liberdade criadora ou não.

A fidelidade no século XX não é mais entendida como simples tradução do *logos* e da forma por si, pois na era tecnológica existem tradutores eletrônicos que fazem esse trabalho. Desse modo, o trabalho do tradutor supera essa fase inicial de decodificação primária. A parte conciliadora está em outras camadas de compreensão do *logos* e da forma, que vão desde a cultura, o clima contextual e histórico, ao discurso baseado em quem escreveu e para quem. Reflete-se, também, sobre o porquê traduzir, para quê e para quem, sabendo que a sua tradução pode se tornar obsoleta rapidamente quanto mais atualizante ela for.

George Steiner (1975) apresenta um caminho filosófico da Hermenêutica que casa muito bem com as intenções do uso epistemológico da tradução da peça. Assim, esse olhar hermenêutico traz relações entre a Epistemologia do Romance e a visão de MK: a intenção primeira é ouvir o autor – a pessoa de direitos morais sobre a obra – como ele quer que se traduza sua obra e sobre o controle que ele deseja ter sobre isso. Percebe-se que a questão não é a figura da criação literária presente nas obras (o romancista), que configura muitas vezes a voz do narrador-autor que ludicamente se apresenta para nos fazer refletir sobre a criação literária e a existência humana.

Fala-se na tradução do autor-escritor, da pessoa que assina contratos com cláusulas explícitas sobre como quer ser traduzido ou não e como quer a circulação de sua obra. Aparece, no caso de MK, o escritor ensaísta que critica as “manias” de tradutores e revisores que, de tão profissionais, esquecem do estético ou da poesia dentro de uma obra, fazendo alterações que

descaracterizam o autor. Esse é o caso da crítica às repetições que são retiradas por sinônimos, pois o autor deixou aquela palavra para ser repetida intencionalmente:

Les traducteurs (obéissant aux professeurs du lycée) [aient] tendance à limiter les répétitions dans une œuvre littéraire (...) la répétition d'un mot peut être délibérée parce que ce mot véhicule une notion-clé (...) et que, par conséquence, cette répétition est nécessaire du point de vue sémantique et logique (...) on veut faire retenir, dans l'espace d'un paragraphe ou d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification (KUNDERA, 1994, 134-139).

Em *A arte do romance*, MK deixa exemplos de mudanças por sinônimos pelos tradutores de *Ana Karenina*: a palavra casa foi trocada por sinônimos, desfazendo o que estava em russo; a palavra “skazal” (disse) foi nuançada pelos tradutores por “gritou”, “replicou”, dentre outros; e a fala de Pascal⁶⁷ sobre o tema, em que este revela a importância de deixar as repetições como marca do discurso.

Algumas pesquisas chegam a cogitar o problema de o tradutor mudar o texto fonte a ponto de torná-lo um plágio da própria tradução, pois se perde a marca autoral. Permanece uma base do que era o “original”, mas descaracterizado na questão do gesto estético do autor da obra. Assim, a co-autoria precisa ser acordada entre as partes. Mesmo que haja uma visão de como o tradutor pode ser livre, pensando como atingir melhor o leitor da tradução, deve-se ter cuidados com os limites dos direitos morais do autor, no caso de textos que não estão no domínio público e de autor morto.

O autor das obras analisadas nesta pesquisa não aceita modificações substanciais na forma e nas palavras-temas. A peça JM, por exemplo, pode ser traduzida por amadores e até encenadas por grupos sem recursos financeiros, mas no didascália está explícito como o autor quer que o discurso seja respeitado e a relação com as outras linguagens presentes: mobiliário, palco, decoração, vestuário e especialmente as falas, que não podem ser modificadas sequer no tom.

Vê-se, desse modo, a presença do autor na negociação da tradução e a sensibilidade exige respeitar vontades expressas e ficar atento às colocações de MK sobre sua relação com a tradução e com os tradutores. Por conta disso, o início desta pesquisa apresentou o

⁶⁷ “Os tradutores (obedecendo os professores do ensino Médio) tendem a limitar as repetições de um obra literária (...) a repetição de uma palavra pode ser deliberada, porque esta palavra veicula uma noção-chave (...) e que, por consequência, esta repetição é necessária do ponto de vista semântico e lógico (...) que se retenha, no espaço de um parágrafo ou de uma página, sua sonoridade assim como seu significado”. Há estudos precisos sobre o tema, uma bibliografiasugerida: LE GUERN Michel, “La répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIIIe siècle”, *XVIIIe siècle*, n° 152, Juillet-septembre 1986, p. 269-278.

conhecimento do autor para que, durante sua leitura, se tenha uma ideia da construção social e estética da personagem ou do estatuto do romancista, possibilitando apreender, por meio do que ele revela em seus textos, como ele tornou-se MK e como traduzir e propiciar uma leitura a partir de um tema específico que vai variando ao longo do tempo em sua obra.

O próprio MK expressa que há mal-entendidos sobre sua posição no que tange a seus direitos autorais e à defesa do seu projeto estético. Ele criticou uma encenação da peça na Bélgica, por entender que os realizadores da apresentação teatral pensaram que, por ele fazer uma variação de uma obra de DD, qualquer um teria o mesmo direito com a sua obra. MK assistiu à encenação e desconheceu seu texto teatral.

Embora haja uma inclinação da pesquisadora para a tradução livre e voltada para um público adolescente, bem como o desejo de, um dia, ligar a obra kunderiana à cultura popular nordestina, a pesquisadora se conteve e foi fiel ao autor, àquele que detém poderes sobre os direitos autorais por força de lei, em respeito à forma como ele concebe a sua poética. Também se objetivou analisar as tessituras do texto de maneira mais crua possível nas escolhas das palavras, no tom, nos arranjos linguajeiros.

É necessário retomar mais uma vez a separação entre o autor e o romancista enquanto elemento estético, aquele que na peça teatral se apresenta nas falas das suas criações e como metadiscursos questionando a reescritura, a variação feita pelo escritor em tributo ao “Grande Diderot”. Na peça, esse é o “*maître*” e o “poeta/mau poeta”. A presença deles na peça e em outro romance em si já apresenta a filiação com os romances, no uso dessa técnica composicional de seus textos no jogo com o leitor-espectador. Essa brincadeira irônica nos leva a pensar sobre a Arte, sobre a existência humana por meio dos exemplos diferentes apresentados no drama pelas situações que as personagens passam ao longo da história.

A grosso modo, fica evidente que para traduzir não basta saber teorias, não basta saber escrever bem, necessitando-se também de uma afinidade entre o texto e o tradutor: uma convergência de afinidades intelectuais e estéticas e, às vezes, de visão de mundo. Tende-se a crer que o principal é reproduzir o texto original de maneira que se possa ler na língua de chegada como se suponha que seria lido na língua do “original”.

Neste trabalho de leitura-tradução, percebe-se que não é fácil traduzir mesmo conhecendo algumas técnicas para fazê-lo; há de se ter uma sensibilidade, pois não se consegue sempre estabelecer a identidade no exercício da alteridade pela própria natureza da obra. Assim, a pesquisadora entende que traduzir a peça foi possível e, comparando com um romance, a complexidade aumentaria, o que dificultaria o processo tradutório no curto espaço de um

semestre, em razão das estruturas aparentes e latentes, incluindo os aspectos culturais e a extensão da trama.

A autoria não está presa à questão do autor como preconizou Barthes (1984), mas a ideia do autor estar presente na condução do trabalho de traduzir, como orientação do que se deseja dentro da ambivalência de sentido de “autor” em MK: o escritor e o romancista.

A abordagem de MK pode ser vista como uma extensão da teoria da ideologia de Bakhtin (2000), que é contrária a de Barthes (1984) e Foucault (1994) quanto à autoria, pois nele se inclui autores individuais em sua teoria, mas, como os demais, se concentra na palavra escrita como resultado de uma fala individual precisa, em que cada palavra carrega o peso da ideologia, de opiniões, valores e enunciados que existem na sociedade. Portanto, o autor contribui para um discurso preexistente em uma linguagem preexistente: o discurso alheio sempre soa junto com o discurso autoral. O autor depende das vozes de fundo e só com elas pode soar sua própria voz, pois o romance combina diferentes estilos e linguagens, um fenômeno chamado de heteroglossia, não sendo um ponto contra o autor; serve como orquestração de intenções autorais.

Remete-se, neste ponto, para convergência de que esse tipo de autor é o romancista, é a voz do narrador filosófico, é o que está dentro da obra em “conflito” com outros discursos como das personagens e o narrador-autor. Como a leitura-tradução foi de um drama, o autor não foi encontrado nesta forma, mas reconhecido na presença do “*maître*” e do “poeta”/ “mau poeta” nas falas das personagens Jacques e o Amo. Nos romances comparados temos o narrador-autor em *A lentidão*, pois MK narra e é personagem explícito dentro do enredo; e o narrador personagem com voz filosófica em *A festa da insignificância*, que faz reminiscências lúdicas com a relação com as personagens e seus discursos sobre palavras-temas.

A parte de análise textual trabalha com o autor em sua forma lúdica, o romancista. Como um dos elementos estéticos da própria ficção kunderiana, o romance é seu lugar de fala e, por isso, MK intervém com a ideia de que para falar de sua obra só existe o romancista e que o escritor só existe para o mundo editorial, pois ele se recolheu da sociedade para proteger o romancista enquanto elemento estético. Seus atos são provocadores e causam polêmica quanto à sua retirada da mídia, ao evitar traduções fora de sua concepção, ao não aceitar adaptações e variações de suas obras, ao ter suas obras comentadas por especialistas e ao recusar o livro digital (ebook). Cada posição dessa se reverte em reflexões sobre a própria literatura e a sociedade de consumo, retomando seu posicionamento referente aos paradoxos terminais, à

degradação e ao progresso que expõe o homem a um turbilhão da redução do “mundo da vida” que leva ao esquecimento do ser.

A razão de ser do romance, para MK, é evitar o esquecimento do ser e trazer o “mundo da vida”, quebrando a redução que a mídia faz por meio de simplificações e clichês aceitos por um maior número de pessoas que refletem o mesmo gosto, o mesmo vocabulário e estilo.

Percebe-se que o pensamento construído sobre o romance em MK repousa sobre a autonomia desse gênero e, por isso, o sentido integral do romance não se confunde com as ideias e concepções do autor como expressas em seus ensaios, artigos, correspondências ou entrevistas. O romance não ilustra uma teoria particular; ao contrário, a lógica do romance está em seu mundo interno por meio das personagens e da história e o novo aspecto da existência humana se dá no encontro entre a função poética e a estética, apreendida pelo efeito estético, aproximando a poética de MK à estética da escola estruturalista de Praga.

As palavras, os signos e as imagens são usados por MK na descoberta do indivíduo frente às armadilhas deste mundo. Configuram-se como possibilidades para o ser se orientar neste mundo pela experiência da ficção, pois o romance permite a transparência que a realidade não proporciona, uma verdade não totalizante que abre espaço para a dúvida, para a interrogação. A composição das personagens de MK inicia com a apreensão do eu na essência de sua problemática existencial – o código existencial, que é constituído de palavras-chaves e palavras-incompreendidas. Cada palavra tem um significado diferente no código existencial do outro.

MK segue a composição dos romances dialogando com a composição musical. Ele se dedicou mais à música que à literatura até os vinte e cinco anos de idade. Em *A arte do romance*, o escritor relata que essa influência, chama por ele de imperativo inconsciente, é uma obsessão que transparece em seus romances em diferentes aspectos, mas, especialmente, na retomada de temas como parte da unidade dentro da obra. Para ele, o tema significa uma interrogação existencial, pois “o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais” (KUNDERA, 1988, p. 78).

Finalmente, esse conhecimento possibilita traduzir sem cometer falhas como as da primeira tradução na Inglaterra de *A brincadeira* (1969), quando eliminaram as partes de reflexão musicológica e reordenaram-nas. Sem consentimento, foi alterada a estética composicional do autor, uma redução da *story*, uma adaptação para o público diferente da Europa Central.

A partir dessa base, foi feita a tradução do texto proposto, estudando-o concomitante e posteriormente na construção das notas de rodapé, que buscavam a compreensão de situações contidas no texto teatral para relacionar aos romances por tema. Passa-se, então, para a leitura de Milan Kundera nos anexos.

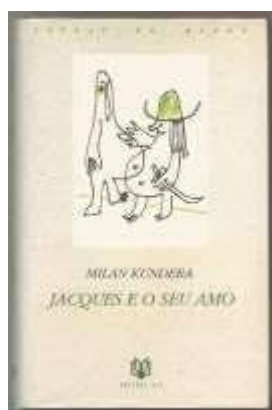


Figura 7 Capas dos livros do texto teatral

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, a leitura-tradução foi o meio para se chegar às regularidades textuais, ou seja, aos elementos que se repetem na obra romanesca kunderiana e que são considerados elementos estéticos trabalhados pela racionalidade do processo criativo do romancista, pois, como mostrado na seção “Quem é MK?”, o autor possui concepções que são bases para seus critérios de criação literária. Assim, a sua construção textual segue padrões que estabelecem um tipo de texto literário que direciona a possibilidade de reflexões sobre o que fazem as personagens – seus egos experimentais – explorando por meio deles uma nova condição humana em cada história contada.

Essa prática tem subjacente a ideia filosófica congruente com a busca fenomenológica encontrada em Husserl (KUNDERA, 1988, p.9), em a semelhança e a diferença estão unidas no mundo aparente das coisas, mas são enriquecidas com novos significados trazidos pelos contextos propiciados pelo mundo ficcional. Desse modo, justifica-se a escolha estética da repetição de temas e palavras, cujos significados mudam de acordo com as novas situações criadas nas narrativas.

O fenômeno da variação kunderiana, analisado no terceiro capítulo das análises propiciadas após a arqueologia da peça JM pelo aprofundamento na leitura-tradução, possibilitou observar os temas conciliante do donjuanismo e do libertino, no sentido amplo do livre pensador do século XVIII. Esse fenômeno permite analisar esses dois temas em romances diferentes e, conseqüentemente, em contextos literários diferentes. Por exemplo, ao se analisar a libertinagem em *A Festa da Insignificância*, nos deparamos com o rompimento do padrão de comportamento social imposto às mulheres enquanto mães, presente nas ações da mãe de Alain.

A variação do tema do libertino possui um grande campo na obra kunderiana. Nesse sentido, escolheu-se o recorte da libertinagem no comportamento feminino, pois é pouco explorado no conjunto das obras kunderianas. Em relação ao donjuanismo, abordou-se o espectro da complexidade das personagens masculinas em JM: as personagens do Amo, Saint-Ouen e Jacques relacionadas ao símbolo da raposa, que vem da personagem Renart do *Roman De Renart* - uma obra medieval, que traz à tona o mito não apenas de Don Juan, mas de todos os malandros-sedutores alcançados pela literatura provençal.

Antes do enveredamento pela análise do comportamento das personagens femininas, imaginou-se como explorar Jacques e os espertalhões que povoam o imaginário nordestino do Brasil. Jacques, perto dos demais personagens, é um *savant*, uma figura que representa outros

de sua categoria, pois ele mesmo é um livre pensador que vive na busca de satisfazer as suas necessidades primárias graças à simplicidade das coisas. MK, no entanto, deixou esse espaço entreaberto, pois é possível entender que Jacques é de um lar letrado, que lia a Bíblia; ora, este foi um dos maiores feitos para a mudança na Modernidade: o acesso para a livre leitura e interpretação das escrituras sagradas.

O malandro brasileiro, por exemplo, tem algo que Jacques não tem: a mentira para ganhar o pão. As ações de Jacques são mais refinadas e cultas; ele ficcionaliza, inferi, produz abstrações e reflexões, agrada ao Amo por amizade e carinho, não por imposição, medo, receio da fome ou da morte. Jacques deixa claro que conhece este mundo podre há muito, mundo no qual até o seu amo é podre também. Mas, sendo um homem livre na amplitude das palavras, pois não precisava esconder suas escolhas, lamenta ao fim da peça, crendo estar condenado à morte, que podia ter vivido mais, pois tinha a certeza da palavra empenhada de seu amo de que ambos envelheceriam juntos.

Adentramos no espírito de Jacques através de seu discurso; ele não reclama sua sina a um “deus” ou a uma “virgem”, como fazem nos nossos cordéis os malandros salvos por intervenção divina ou interferência demoníaca. Ao contrário, ele se refere ao poder do poeta que, como uma divindade, pode modificar os destinos. É a liberdade criadora do autor-poeta que permite a MK usar uma estrutura de reviravoltas mirabolantes e coincidências improváveis para salvar Jacques.

As ações das personagens levam a fins possíveis e MK, como dono de suas personagens e de seus enredos, trabalha com a variação como sua forma de apresentar multifaces dos temas, tais quais as reduções eidéticas⁶⁸ apregoadas por Husserl e apresentadas no ensaio *A arte do romance*, assim como Jacques, que também detesta coisas inúteis.

Mas temos no duplo serviçal, Jacques/Marquês Des Arcis, e a Estalajadeira/Sra. de Pommeraye como contraponto em meio à polifonia⁶⁹, que são as vozes simultâneas cuja acoplagem detém o poder discursivo da voz dos desfavorecidos de nascimento, como força e projeção social enquanto das palavras, não a partir de uma visão político-militante, mas enquanto contação de histórias. Assim, é pelo divertimento e pela provocação que eles podem ter acesso a outra camada social, já que não teriam acesso de outra forma. Eles conseguem conectar o homem que existe em cada um independentemente de onde esteja na sociedade.

⁶⁸ Termo, que a grosso modo, significa relativo às essenciais das coisas.

⁶⁹ Faz parte das formas-arquetípicas dos romances kunderiano, contido na pergunta de Christian Salmon, em *A Arte do Romance*, p. 86.

O poder que emana do texto teatral se remete à fala de Foucault sobre o poder de Sherazade, que sobreviveu a cada noite por manter em suspense seu algoz, interessado no fim de sua narrativa.

Je pense aux Mille et Une Nuits - avait aussi pour motivation, pour thème et prétexte, de ne pas mourir : on parlait, on racontait jusqu'au petit matin pour écarter la mort, pour repousser cette échéance qui devait fermer la bouche du narrateur. Le récit de Shéhérazade, c'est l'envers acharné du meurtre, c'est l'effort de toutes les nuits pour arriver à maintenir la mort hors du cercle de l'existence⁷⁰ (FOUCAULT, 1969, p. 74).

Independente das motivações e das ideias de morte, reforça-se o poder da Literatura, da narrativa, da estrutura, das escolhas discursivas que remetem a Jakobson (1963, p. 213-216), em que a linguagem literária tem, como funções, ser poética e referencial. Entende-se, dessa forma, a ação de Sherazade que, para se manter viva (literalmente no contexto narrativo dela), precisava pensar em seu ouvinte (leitor-ideal), deixar atraente a narrativa e fazê-lo pensar, imaginar e querer mais, a ponto de esquecer a sentença de morte.

Desse modo, MK mostra através de seus personagens o poder do “autor” da história. Eles possuem consciência de que não há ilusão de uma realidade imitativa; são criações de alguém e quem conta a história tem poderes dentro daquele mundo ficcional, podendo dar-lhes o fim desejado. Esse movimento é feito ironicamente, isto é, sem pensar se agrada ou não sua plateia, mas fazendo o espectador/leitor refletir sobre seu ato. É, pois, um gesto estético milimetricamente pensado pelo romancista para produzir efeito frutivo por este recurso criativo e marca romanesca da voz filosófica.

Os libertinos de *A Lentidão*, que não conseguem dialogar por não terem o mesmo nível de compreensão do trato social e da linguagem de salão, estão em uma intriga em que MK declara quem tinha o poder nas mãos entre as personagens. A Madame T. detinha o controle sobre um triângulo amoroso e a criatividade de introduzir outro amante, de maneira fugidia e fugaz. Ela permanecia no controle da situação sem abrir mão “romanticamente” do prazer sexual nem da manutenção da instituição do casamento. A Filha (a ex-prostituta) da peça JM não teve tal poder até a intervenção de Jacques, que lhe permitiu não ser julgada moralmente,

⁷⁰ Eu penso à Mil e Uma Noite – havia também por motivação, tema e pretexto, de não morrer. Falava-se, contava-se, até o alvorecer do dia para distanciar a morte, para empurrar o prazo que devia fechar a boca do narrador. A narrativa de Sherazade, é o inverso de motivar o assassinato, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do círculo da existência (tradução nossa).

mas aceitando-a na perspectiva de que todos podem ter suas “verdades” segundo suas condições.

A Estalajadeira vive o casamento, mas não romanticamente. A contação de história e a incorporação de outra personagem foi uma forma encontrada por ela de viver outra vida e ser dona da história. Apesar de Jacques a ter frustrado na noite em que, sem sua permissão, ele mudou a história, ele ainda o fez através do mesmo artifício de incorporar uma personagem. Houve, desse modo, uma ação totalmente baseada no jogo gadameriano em que ele percebeu as regras de funcionamento do jogo instituído pela Estalajadeira. Assim, mesmo contrariada, ela aceitou o fim, pois obedeceu às regras do seu próprio jogo.

(...) derivando o conceito de representação do conceito de jogo, na medida em que o representar-se é a verdadeira essência do jogo – e com isso também da obra de arte. Através de sua representação, o jogo interpela o espectador e de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto (...) (GADAMER, 1997, p.172).

Além do jogo como entendido pela hermenêutica gadameriana, há também na peça jogos cênicos. É um drama com a linguagem atualizada que dialoga com a forma de fazer teatro em que o espectador já espera algo integrativo, interativo e metalinguístico relativo à consciência de cena das personagens. Também encontramos esses mesmos pontos nos romances: alguns são técnicas de teatro e outras são aplicações entre gêneros, mas tudo isso é permitido pelo espírito maior da liberdade criativa, uma marca do libertino.

Por fim, a mulher-mãe, que está no plano onírico em sua participação na história da personagem Alain, já que tanto ela e quanto sua trama são completamente “esquizofrênicas”, é tratada esteticamente pela presença do fantástico e o estranho, talvez como uma referência ou homenagem de MK aos amigos latino-americanos. Alain é francês, do tipo burguês ou francês-médio, que dificilmente veria suas raízes ou refletiria sobre elas através da possibilidade do fantástico e do maravilhoso. Tais saídas são, na verdade, tão boas quanto o vaudeville na arquitetura de um romance.

A relação que se interpõe entre Alain e sua mãe não é psicanalítica. Observa-se a presença da mulher-mãe que expõe a condição feminina de não ter direito sobre seu corpo, mostrando o *kitsch* da maternidade e da família perfeita, em que cada um se apaga para viver papéis sociais aceitáveis. Assim, a mulher-mãe se diverte com a investigação da sua vida, com a ficcionalização de uma vida para ela.

Este trabalho é só o começo de uma escavação maior, o sitio arqueológico está repleto de possibilidades. Escuta-se o Amo guiando Jacques, gritando para irem em frente. Encerra-se o trabalho tangenciando temas, porque haverá outros encontros com os libertinos kunderianos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Maria Alice Gonçalves. **O respeito pelo original**: uma análise da autotradução a partir do caso de João Ubaldo Ribeiro. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2007.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. **Tradução, desconstrução e psicanálise**: Rio de Janeiro, Imago Editora, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. (Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANERJEE, Maria Nemcová. **Paradoxes Terminaux**: Lês romans de Milan Kundera. Trad. do inglês por Nadia Akrouf. França: Gallimar 1993.

BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de MK: um projeto estético construído pela ação de Don Juan**. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, UnB, Brasil, 2013.

BARROSO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In: **Colóquio Filosofia e Literatura**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In : BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Eduções 70, 1984.

BATANY, Jean. **Du Renart à Dom Juan, déracinement des rôles sociaux**. In : GENGEMBRE, Gérard; Pierre Barbéris : Fontenay/Saint-Cloud : ENS Éd., 1995.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In : **Escritos sobre mito e linguagem**. pp. 101-119, São Paulo : Editora 34, 2011.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Rio de Janeiro: 7 Letras; PGET, 1985.

BOISEN Jorn. Polyphonie et univocité dans "La Lenteur" de Milan Kundera. In: **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, , n°55. pp. 545-564, 2003. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1518>. Acesso em : 30 nov. 2016.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. **A "estética do pé sujo"**: estudo da obra Manual do podólatra amador, de Glauco Mattoso. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, UnB, Brasil, 2013.

CASTIGLIONE, Baldassare. **Le Courtisan**. François Juste M.D.XXXVIII (Imprime de nouveau a Lyon par Francoys Juste demourant devant la grant porte nostre Dame de Confort. Lan 1538. Disponível em : http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206_1263&numfiche=193&mode=3&ecran=0&offset=8, Acesso em: 10 jan. 2017.

CHVATIK, Kvetoslav. **Le monde romanesque de Milan Kundera**. Paris : Gallimard, 1995.

COMELLAS, Pere. **Autoria contra tradução ou tradução como autoria**: Milan Kundera, Jorge Luis Borges e o fim do indivíduo. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 2, n. 24, p. 9-30, abr. 2010.

didascália. **Dicionário Aulete Digital**. 2017. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/didasgalia>> . Acesso em: 5 jun. 2017.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Matinées de France Culture. 2 mai 1969. Programa de rádio. Disponível em : <<https://www.franceculture.fr/michel-foucault-larchive-cette-masse-complexe-de-choses-qui-ont-ete-dites-dans-une-culture>>. Acesso em 7 de junho de 2017.

_____. Qu'est - ce qu'un auteur ? In : **Dits et Écrits**. Tome I. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **L'herméneutique de soi**. Résumé du cours de la Chaire d'Histoire des systèmes de pensée. 1981-1982. Disponível em : <http://www.college-de-france.fr/media/michel-foucault/UPL3133346741340602032_AN_82_foucault.pdf>. Acesso em

FUENTES, Carlos. **Em 68**: Paris, Praga e México. Trad. Ebréia de Castro Alves. RJ: Rocco, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**; tradução de Flávio Paulo Meurer. - Petrópolis, RJ : Vozes, 1997.

GERARD, Marina C. **Mémoire Master** : Les Liaisons Dangereuses de Laclos, roman de la transgression. Université du Québec à Montréal, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

KUNDERA, Milan. «Claude m'a encouragé à émigrer». In : **Le Monde**. 08 février 2011. Disponível em : <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110203.OBS7433/claude-m-a-encourage-a-emigrer-par-milan-kundera.html>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

_____. **A arte do romance**. tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

_____. **A cortina**: ensaio em sete partes; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A festa da insignificância**: romance; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **A lentidão**, tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands da Silveira. - Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.

_____. **Jacques e seu amo**: homenagem a Denis Diderot em três atos; introdução do autor; posfácio de François Ricard; tradução de Raquel Ramallete. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

_____. **Jacques et son maître** – hommage à Denis Diderot en trois actes. Postface de François Ricard. Éditions Galimard : Paris, 1998.

_____. Jacques et son maître. **Revue Avant-scène**. n° 712, p. 26-51. Paris, 1982.

_____. **Jacques, o fatalista, e seu amo**; tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. **La fête de l'insignifiance**: roman. – Paris: Gallimard, 2014.

_____. **Milan Kundera à propos de "La plaisanterie"**. Office national de radiodiffusion télévision française. França, 31 Oct. 1968. Entrevista concedida a Roger Grenier. Disponível em : <<http://www.ina.fr/video/I04091605/milan-kundera-a-propos-de-la-plaisanterie-video.html>>, Acesso em: 23 de julho de 2016.

_____. Note de l'auteur. In : **La Plaisanterie**. Paris : Gallimard, 1994.

_____. Quatre-vingt-neuf mots. **Le Débat**, 1985/5 (n° 37), p. 87-118. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-le-debat-1985-5-page-87.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

LE GUERN, Michel. “La répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIIIe siècle”, **XVIIIe siècle**, n° 152, Juillet-septembre 1986, p. 269-278.

LECLER, Yvan. « Madame Bovary, c'est moi », formule apocryphe. In: **Le Centre Flaubert** (Centre d'études et de recherche Éditer-Interpréter), à l'Université de Rouen, 2014. Disponível em : <http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php>. Acesso em: 4 de abril de 2017.

MAIXENT, Jocelyn. **Le 18^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain**. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

malpertuis. **Dictionnaire du Moyen Français** [online]. In : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. 2017. Disponível em : <<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/malpertuis>>. Acesso em 20 de setembro de 2016.

MRAVLJA, Ksenija. **Milan Kundera : Entre l'original et la traduction**. Comparaison des traductions françaises du roman tchèque La Plaisanterie. Univerza V Ljubljani, Ljubljana, 2015. Disponível em : <http://www.academia.edu/13801872/Milan_Kundera_entre_l_original_et_la_traduction>. Acesso em : 17 jan. 2016.

PASCAL, B. Pensamentos. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1971.

PAULINO, Itamar Rodrigues. **Entre a criação literária e o conhecimento**: aproximações epistemológicas e estéticas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores humanos. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília: Brasília, 2014.

POLLAUD-DULIAN, Frédéric. Droit moral et droits de la personnalité. **La Semaine Juridique Edition Générale**. n° 29. 27 Juillet 1994.

PROTÁSIO, Luís Fernando. **A tradução original**. Dissertação (Mestrado em Tradução) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2013.

REICHLER, Claude. **La diabolie** : la séduction, la renardie, l'écriture : Ed. Minuit, Paris, 1979.

RICARD, François. **Biographie de l'oeuvre**. Paris: Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 2011.

_____. Preface. In: Kundera, Milan. **Œuvres II**, Bibliothèque de la pléiade. Gallimard : Paris, 2011.

RIZEK, Martin. **Comment devient-on Kundera?** Images de l'écrivain, écrivain de l'image. Paris: Ed. L'Harmattan, 2001.

ROMAN de Renart. Textos reunidos no site da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/renart/av/v5_1.htm>. Acesso em: 20 de setembro de 2016.

romancista. **Dicionário Aulete Digital**. 2017. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/romancista>> . Acesso em: 5 jun. 2017.

ROTH, Susana. La traduction est belle seulement si elle est fidèle - à propos de la plaisanterie de Milan Kundera. **Études tchèques et slovaques**. N. 7. Presse de L'université de Paris Sorbonne : Paris, 1988.

SRPOVA, Milena. Problème de traduction, enjeu d'une oeuvre littéraire? (Quelques remarques sur l'oeuvre de Milan Kundera): **Études tchèques et slovaques**. N. 7. Presse de L'université de Paris Sorbonne : Paris, 1988.

STEINER, George. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. Oxford: Oxford University Press, (1975).

TITÉ, Florent. **Technique et esthétique de la caméra subjective**. Mémoire de fin d'études et de recherche. ENS Louis Lumière : Noisy-le-Grand, 2011.

tradução. **Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia** [online]. 2017. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6105/traducao/>>, Acesso em: 6 de agosto de 2016.

TREVISE Anne. Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques. In: **Linx**, n°36, 1997. Langues Actes du colloque international du Groupe Recherche Jan Comenuis en Linguistiques et Didactique des Langues (2-3 octobre 1996) sous la direction de Carole Tisset. pp. 41-54.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista**. Chapecó: Argos, 2011.

WERLER, George. **Entrevista concedida ao jornal Antena 2 midi**. França, 24 de setembro de 1981. Traduzida e reportada do arquivo audiovisual L'Institut National De L'Audiovisuel (INA-France). Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/CAB00023504>>. Acesso em: 10 de abril de 2016.

ZANELLO, Nathaliie. La critique française face à la prose tchèque contemporaine. **Estudos Tchecos e Eslovacos**. n°6, p. 45-60. 1986-1987.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ADAM, Antoine ; ABIRACHED, Robert Libertins. **Encyclopædia Universalis** [Online]. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/libertins/>>. Acesso em : 14 jul. 2017.

AUMONT, Jacques. **A quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

_____. **De l'esthétique au présent**. Paris: De Boeck Université, 1998.

_____; MARIE, Michel. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1998.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para análise do romance literário. In: Jorge Luis Gutiérrez. (Org.). **Filosofia e Literatura**. 1ªed. São Paulo -SP: Giostris Editora, 2015, v. 01, p. 01-247.

BARROSO FILHO, Wilton. A voz filosófica do narrador kunderiano. In: **XI Congresso Internacional da Abralic** – Tessituras, Interações, Convergências. 2008. USP - São Paulo.

BUTTGEN, Philippe. **Luther et la philosophie (études d'histoire)**. Edition Vrin, 2011

DIDEROT, Denis. **Jacques, o fatalista**. Introdução e notas de Henri Bénac. Tradução de Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

FOREST, Philippe. Kundera et l'ironie romanesque. In. **Revista L'Infini** nº 44. França: Gallimard, 1993.

FUENTES, Carlos. **Geografia do romance**. Trad. Carlos Nougué. RJ.:Rocco, 2007.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo (1927)**, Partes I e II, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Vozes, 2005.

JAKOBSON, R. **Linguistique et poétique** : Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963.

KUNDERA, Milan. **A brincadeira**; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. **Jacques e seu amo: hommage à Denis Diderot en trois actes**; introdução de l'auteur; posface de François Ricard; transcription ludique et note de l'auteur. Paris: Gallimard, 2013.

_____. **Jacques et son maître: homenagem a Denis Diderot em três actos**; introdução do autor; posfácio de François Ricard; tradução de Teresa Curvelo. Porto: Editora ASA, 1992.

_____. **Les testaments trahis**. Paris : Éditions Galimard, 1995.

_____. **Oeuvre V. II** – Paris: Bibliothèque de la pléiade -Gallimard, 2011.

_____. **Um encontro: ensaios**; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE GRAND, Eva. **Kundera ou la memoire du désir**. Paris : L'Harmattan, 1995.

_____. L'Esthétique de la variation romanesque. In : **Revista L'Infini**, nº 5. Paris : Gallimard, 1984.

_____. Voyage dans le temps de l'Europe. In : **Revista L'Infini**, nº 44, França : Gallimard, 1993.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MELIC, Katarina. Kundera: (im)moralisme du roman. Fabula / Les colloques, Les moralistes modernes. Disponível em : <<http://www.fabula.org/colloques/document1337.php>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

PAULINO, Itamar Rodrigues. **Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra “Os sonâmbulos”, de Hermann Broch**. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de Brasília, Brasília: 2006.

PINHO, L. C. Por uma existência artística: ética e estética em Nietzsche e Foucault. **Griot – Revista de Filosofia**. v. 8, n. 2, pp. 108-117. Amargosa, 2013. Disponível em: <www.ufrb.edu.br/griot>. Acesso em: 29 mar. 2017.

RICARD, François. Kundera en pléiade: Le sacre d'un incroyant. In. **Revista Le Magazine Littéraire**, Paris : abril de 2011.

_____. **Le Dernier après-midi d'Agnes**. Paris : Gallimard, 2003.

_____. Oeuvre, plutôt qu'oeuvre complètes. In. **Revista Le Magazine Littéraire**. Paris, abril de 2011.

SANTANA, Christine Arndt de. “Seria melhor dar-lhe exemplos que definições”: Diderot e o Elogio a Richardson. In: **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência** – 1º quadrimestre de 2014 – Vol. 7 – nº 1 – pp. 82-94. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v7n1/arndt.pdf> >. Acesso em: 4 abr. 2017.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

ANEXO I

TRADUÇÃO COMENTADA

JACQUES E SEU AMO
Homenagem à Denis Diderot⁷¹
Texto integral⁷²

Cenário: Durante todo o espetáculo, a cena não muda, ela é dividida em duas partes: uma parte anterior, mais baixa, uma parte posterior sobrelevada que forma um grande estrado. Toda a ação que se desenrola no presente, encena-se na frente do palco; os episódios do passado são representados sobre a parte posterior, sobrelevada⁷³.

Completamente no fundo da cena (logo, na parte sobrelevada) há uma escada (ou degraus) conduzindo a um sótão.

A maior parte do tempo, o palco é inteiramente vazio. Somente para certos episódios que os próprios atores (os domésticos) trarão para lá cadeiras, mesas, etc.

É preciso ficar atento a todos os elementos ornamentais, ilustrativos, simbólicos do cenário. Eles vão contra o espírito da peça e igualmente a todo exagero do jogo⁷⁴. Não é necessário nem gritar nem precipitar o desenrolar do discurso.

⁷¹ O romance homenageado chama-se *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*. Mais conhecido apenas como *Jacques, o Fatalista*. Milan Kundera fala no posfácio da necessidade e da vontade de escrever essa homenagem, que se deu pelo fato de se sentir arrancado do mundo ocidental, quando seu pequeno país foi anexado à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, especificamente, Rússia.

A primeira questão se relaciona a um sentimento de não-pertencimento a uma nação, povo pela herança cultural e histórica. Ao contrário, a Rússia seguiu na passagem da idade Média para a Moderna sem a Renascença, por ter sido herança do Império Bizantino e resultado do Cisma da Igreja Católica no ano de 395. Após a queda de Constantinopla em 1453, Moscou ficou conhecida como a Terceira Roma.

Ao não ter tido a mesma experiência de Renascimento e seus desdobramentos, não teve o mesmo espírito de Tempos Modernos que compartilham outros países da Europa. E esse espírito está bem representado na obra *Jacques, o Fatalista*: “parecia-me que em nenhum outro lugar ele se tinha concentrado com tanta densidade como nesse festim de inteligência, de humor de fantasia que é *Jacques le Fataliste*.”

Uma transformação visível nessa homenagem é a mudança de gênero, que é bem explicada por Kundera: Denis Diderot seguiu a possibilidade do romance “evoluir” para a forma dada por Laurence Sterne e não seguir Richardson com as correspondências, mas o modelo do romance *Tristram Shandy*. Ao decidir por este caminho, seguiu uma tradição de não se levar esse mundo tão à sério, valorizando o riso, a sensualidade, a sexualidade, a liberdade e o jogo. Tipo de jogo que mantém o criado e o Amo em aparências, convenções e rupturas de regras.

⁷² Retirado da revista *L'avant scène*, nº 712, edição especial SACD – Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos, fundada justamente no Século das Luzes, em 1777, por Beaumarchais, autor do *Barbeiro de Sevilha*.

⁷³ Nas encenações, os diretores tomaram liberdade de seguir totalmente ou parcialmente as indicações do autor. Notável a situação de elaboração da peça *Jacques e seu Amo*, pois foi um momento de exceção na vida do escritor, e que a obra não foi feita pensando que seria um dia assinada por ele, ela foi feita pensando mais em ser lida, as indicações são para o leitor. Não interferindo na arte de “colocar em cena” e as possibilidades criativas da realização da peça.

⁷⁴ Esse não é apenas jogo dramático, de cena; está dentro do espírito da peça, retomando a concepção e visão que Kundera tem do romance de Diderot. É um palco sem cenários (...) Diderot não faz nada para nos fazer crer que as personagens existem (...) *Jacques, o Fatalista*, é a recusa mais radical da ilusão realista e da estética do romance dito psicológico” (prefácio parte 6). Em várias rubricas estará presente o termo jogo, para que não seja a realidade, mas o que se convencionou em verdades nas brincadeiras, na diversão, e não na seriedade das coisas, embora o humor e o divertimento digam muitas verdades não “dizíveis” por outro meio. O jogo faz parte da condição humana, não existe sociedade sem jogos.

A ação se passa no século XVIII, mas no século XVIII⁷⁵ tal qual como ele é sonhado por nós. De forma que a linguagem da peça não é uma reconstituição da linguagem de outrora, não sendo também necessário insistir sobre a característica histórica do cenário e do figurino. A historicidade dos personagens, (notadamente os dois protagonistas), sem ser contestada, sugere-se ser ligeiramente nebulosa.

⁷⁵ O século XVIII, das Luzes, do racionalismo, da enciclopédia, do fortalecimento das ciências naturais, da visão otimista da grandeza do homem em plena liberdade, afastado das amarras da superstição, que se cria fruto da influência da Igreja Católica. Essa datação é evocada na representação da peça pela estilização das vestimentas, resquício de comportamentos e penteados. Kundera solicitou não alterar nem o discurso, nem a linguagem, não inventar ou deixar meio termo; o autor quer que permaneça claramente o século XX, pois é relevante para a compreensão do jogo entre a plateia e a encenação, entre o leitor e o autor que as falas permaneçam as mesmas, sem precipitações e mudança de tom. É nas falas que se perceberá a atualização do tema, da variação da peça *Jacques, o Fatalista* para *Jacques e seu Amo*.

ATO 1

Cena 1

Jacques e seu amo entram em cena; eles dão alguns passos e o olhar de Jacques posiciona sobre o expectador; Jacques para ...

JACQUES. (*Discretamente*). Senhor ... (*Designando o público a seu amo.*⁷⁶) Que todos estão olhando para nós?⁷⁷

AMO. (*Ele sacode e estica suas roupas, como se ele temesse despertar atenção por uma negligência nos trajes*). Faça como se não houvesse ninguém.

JACQUES. (*Ao público*). Vocês não gostariam de olhar para outro lugar? Bom, então, o que vocês desejam? De onde nós viemos?⁷⁸ (*Ele estica o braço para trás dele*) De lá, acolá. E para onde vamos? (*Com uma sabedoria filosófica*) Sabe-se para onde se vai? (*Ao público*) Sabem disso, vocês, para onde vão?

AMO. Tenho medo, Jacques, de saber onde nós vamos.

JACQUES. Você tem medo?

AMO (*tristemente*). Sim. Mas eu não tenho a intenção de colocá-lo a par de minhas tristes obrigações.

JACQUES. Senhor, não sabemos jamais para onde vamos, acredite em mim! Mas como dizia meu capitão, está escrito lá em cima⁷⁹.

AMO. E ele tinha razão...

JACQUES. Que o diabo dê garfadas em Justine e no ignóbil sótão onde eu perdi minha donzelice!⁸⁰

AMO. Por que insultar uma mulher, Jacques?

JACQUES. Porque quando eu perdi minha donzelice, eu estava bêbado. Meu pai, louco de raiva, me deu uma surra. Um regimento passava pela localidade, então, eu me alistei, uma batalha explode, eu recebo uma bala no joelho. O que de mais acarretou uma série de aventuras. Sem esta bala, por exemplo, eu acredito que eu não teria jamais me apaixonado⁸¹⁸².

⁷⁶ Técnica de teatro onde o ator não se confunde com sua personagem; chama-se distanciamento, usada por Brecht.

⁷⁷ Jogo iniciado entre a plateia e o espírito da peça. Entre Jacques e o expectador. Interação, substitui no romance o narrador e o leitor, nas digressões.

⁷⁸ Aqui se encontra a introdução de Jacques, o Fatalista modificar “de onde vir” e introduzir a noção da viagem, aqui caminhando, pois no romance estão a cavalo.

⁷⁹ Frase que dá a noção de que se trata de fatalismo, porém, é o determinismo que se desenrola no desenrolar da peça, como foi no romance. A alcunha de Jacques não foi retomada na variação de Kundera.

⁸⁰ Na *Arte do Romance*, Milan Kundera comenta sobre o que pensava Jacques nesse início de caminhada (pela vida). Justine, a mulher de seu melhor amigo, com quem ele tem a primeira relação sexual, parecia iniciar após esse episódio uma aventura amorosa. No entanto, suas ações e reações a partir desse momento da perda da donzelice levam para outros caminhos.

⁸¹ O mote, ao tema para conduzir as ações na peça, ligados pelas histórias de amor, e a de Jacques em si, não será contado com detalhes, como as outras duas do Amo e da Senhora de La Pommeraye.

⁸² Seguem características, como em outras obras do autor, onde o fio condutor é a pulsão, a sexualidade. O donjuanismo, expresso pela tese da Profa. Dra. Maria Veralice Barroso (2013). O sedutor é aquele que transgride e não aceita as convenções como limitadoras de seus desejos.

AMO. Você então já se apaixonou? Você não me havia jamais me falado disso⁸³!

JACQUES. Há muitas coisas que eu nunca lhe falei.

AMO. Eh bem! Como você ficou apaixonado? Conte-me!

JACQUES. Onde eu estava? Ah sim, a bala no joelho. Eu fui enterrado debaixo de um monte de mortos e feridos. Encontraram-me no dia seguinte, para me jogar numa carroça. Destino hospital. A estrada estava péssima, eu gritava de dor a menor sacudidela. De repente pararam. Eu peço para descer. Era na extremidade de um vilarejo e diante da porta de uma choupana estava uma jovem mulher.

AMO. Tô escutando...

JACQUES. Ela entra em casa, sai com uma garrafa de vinho e me dar de beber. Eles querem me colocar de volta na charrete, mas eu me agarro as saias dela. Após perco consciência e quando eu retorno a mim, eu estava na casa dela, cercado pelo seu marido e seus filhos, e ela me fazia compressas.

AMO. Safado! Eu já vejo onde isso vai dar⁸⁴.

JACQUES. Você não vê completamente nada.

AMO. Este homem acolhe você na casa dele e é assim que você o agradece!

JACQUES. Senhor, somos nós donos de nossos atos? Meu capitão dizia: tudo o que nos acontece de bem ou mal aqui embaixo está escrito lá em cima. Você conhece, meu caro Amo, um meio de apagar o que está escrito? Se eu sou eu, eu posso fazer outra coisa que o que eu faço?

AMO. Há outra coisa que me tormenta: você é um safado porque está escrito lá em cima? Ou está escrito lá em cima que eles sabiam que você era safado? Qual é a causa e qual é o efeito?⁸⁵

JACQUES. Eu não sei, senhor, mas não me trate de safado.

AMO. Um homem que chifra seu benfeitor.

JACQUES. E não chame este homem de meu benfeitor. Você deveria ter visto como ele tratava sua esposa por que ela tinha piedade de mim.

AMO. E ele fez bem... Jacques, como era ela? Descreva –a para mim!

JACQUES. Esta jovem mulher?

AMO. Sim.

⁸³ Relação amo-criado, uma roupagem nova, estando Jacques mais emancipado, e numa posição de trocas de confidências ou de bater papo com seu amo. Mas, sobretudo, de ter direito a seus segredos. Kundera fala do décimo-primeiro mandamento que consiste no direito de alguns de inquerir respostas e o dever de outros de dá-las, numa relação arbitrária (em *A Imortalidade* p. 166-1667). Interessante ver que Jacques calou-se sobre parte de sua vida. Esse Jacques possui as concepções das relações entre os homens do mundo romanescos de Kundera.

⁸⁴ Esta frase de antecipação dos fatos pelo amo pode representar além da ansiedade de quem escuta uma história, um jogo de adivinhar pelo que é comum nas aventuras amorosas. A liberdade de Jacques em responder diretamente ao amo que ele não sabe de nada indica mudanças nas relações de amo e criado para homens “livres”, compartilhando confidências amorosas. Aqui se acha a parte da fala do diretor da peça encenada em 1981 em Paris, Georges Werler: encontro, amizade entre dois homens. Representados pelo criado e amo. Outro é as duas mentes Kundera e Diderot. Barbey d’Aurevilly encontra anarquismo em Diderot. Por isso é possível crer em um questionador dessa relação pesada entre criado e amo em uma sociedade muito distante da nossa nas relações de trabalho, dignidade. Teria ele refletido sobre o tema em *Jacques, o Fatalista*?

⁸⁵ Distinção social marcada pelo “esclarecimento” do amo. Jacques, enquanto criado, seria um camponês que não teria estudos, leituras acessíveis ao amo. As preocupações de um criado seriam problemas menores da vida cotidiana. O jogo de contraste entre o criado e o amo é modificada por Kundera pela modalização, uso de polidez ou ausência dela na fala de Jacques. Não estaria a aqui razão para ser, desde o romance de Diderot, uma consideração ao criado, seu ponto de vista, por ser anunciado antes do amo, por ter um nome, embora esse nome tenha significação histórica como nome comum que designava os camponeses? A filosofia prática, por questionamentos, dúvidas, reflexões fazem Jacques filosofar e mudar nuanças de suas ideias iniciais. O amo permanece pessimista, com medo de saber onde ir. Mas seria apenas uma viagem, um destino certo?

JACQUES (*depois de um instante de hesitação*) De tamanho médio...

AMO. (*Não muito satisfeito*) Hum...

JACQUES. Mas bem mais para grande que para pequena.

AMO. (*Com sinal de cabeça aprovador*) Mais para grande.

JACQUES. Sim.

AMO. Isso. Assim, eu gosto.

JACQUES. (*Com gesto de mãos*) Belos peitos.

AMO. Mais bunda que peitos?

JACQUES. (*Hesitando*) Não. Mais peito.

AMO. (*Tristemente*). Pena.

JACQUES. Você gosta de bundas grandes?

AMO. Sim... Como as da Agatha ... E seus olhos como eram?

JACQUES. Seus olhos? Eu não me lembro. Mas ela tinha cabelos negros.

AMO. Agatha era loira.

JACQUES. Quanto a isso não posso fazer nada, senhor, se ela não parece com sua Agatha. Você deve aceitá-la como ela é. Mas ela tinha longas e belas pernas.

AMO. (*Sonhador*) Longas pernas. Você me alegra⁸⁶.

JACQUES. E uma bunda majestosa.

AMO. Majestosa? Sem troça.

JACQUES. (*Ele mostra*) Assim.

AMO. Ah! Safado! Mais você me fala disso, mais eu fico louco. A mulher de seu benfeitor, então você a ...

JACQUES. Não, senhor. Nunca aconteceu nada entre esta mulher e eu.

AMO. Então, por que me falava dela? Por que perder nosso tempo com ela?

JACQUES. Senhor, você me interrompe e este é um péssimo hábito⁸⁷.

AMO. Eu já tinha muito desejos por ela...

JACQUES. Eu lhe conto que estou no leito, com uma bala no joelho, que eu sofro um martírio e você só pensa em luxúria. E além do mais você mete em tudo uma certa Agatha⁸⁸.

AMO. Não pronuncie esse nome.

JACQUES. Foi você que tinha pronunciado.

AMO. Já ocorreu com você de ter um desejo louco por uma mulher que não queria saber de nada? Nada de nada?

JACQUES. Sim. Justine.

AMO. Justine? Aquela com que você perdeu a donzelice?

JACQUES. Perfeitamente.

AMO. Conte...

JACQUES. Depois de você, senhor. Você é o Amo...

⁸⁶ Mais um jogo presente, este é entre as personagens de criado e amo. Um divertimento, um agrado, uma conversa frívola, libertina. Um dos grandes temas do Século XVIII, basta lembrar de *Ligações Perigosas*, de Laclous, e o *Don Giovanni*, de Mozart. Essa libertinagem não se parece com a da peça, que é entretenimento, sem relatos picantes, chegando a ser ingênuos. Jacques quer realmente falar de sua paixão.

⁸⁷ Exemplo da um diálogo de igualdade é o criado reclamando que o amo o interrompeu. As regras sociais dispõem que servos, criados, escravos nunca interrompam seus senhores e estes tem total liberdade para fazê-lo, por direito de superioridade na hierarquia social.

⁸⁸ Ágatha, assim como Justine, são tomadas nessa introdução como “diabólicas”, como a tentação e perdição. A luxúria e as realizações de desejos e suas consequências são jogadas nelas. Para Justine, Jacques deseja que o diabo a espete no inferno e Ágatha não deve nem ser pronunciada, como se evita evocar o “diabo”. São mulheres fetiches. A responsabilidades dos atos são jogadas no encantamento de sereias, mulheres devoradoras de homens. Este aspecto não é trabalhado diretamente na peça. Haveria mudança de postura da culpabilização da mulher?

Cena 2

No fundo, sobre o estrado, outros personagens aparecem depois de alguns instantes. O jovem Bigre está sentado no degrau, Justine está em pé de frente para ele. Um outro casal ocupa a parte oposta da cena⁸⁹. Agatha está sentada sobre uma cadeira que foi trazida pelo Cavalheiro de Sant-Ouen, e o Cavalheiro se mantém ao seu lado.

SAINT-OUEN (*chamando o Amo*). Olá! Meu amigo!

JACQUES. (*Ele se volta bem como seu amo e faz um sinal com a cabeça na direção de Agatha*) É ela? (*O amo aquiesce*). E este homem, ao lado dela quem é?

AMO. Um amigo, Saint-Ouen. Ele que me fez conhecê-la. (*Mostrando Justine com o olhar*) E a outra lá longe, é a sua?

JACQUES. Sim, mas eu prefiro a sua.

AMO. E eu, a sua. Ela tem mais carne. Você não quer que a gente troque, para ver?

JACQUES. Precisaria ter pensando nisso à época. Agora é tarde demais.

AMO. (*Com um suspiro*) Sim, tarde demais E quem é este musculoso?

JACQUES. Bigre, um camarada. Nós queríamos esta garota, todos os dois. Mas por razões impenetráveis foi ele que a teve e não eu.

AMO. Como eu.

SAINT-OUEN. (*Ele se aproxima do Amo na beirada do estrado*) Meu velho, você está faltando com a discrição. Os pais estão preocupados tem medo pela reputação de sua filha...

AMO. (*Com Jacques, com indignação*) Burgueses sujos! Quando eu cobria a filha de presentes, isso não tinha ar de incomodá-los!

SAINT-OUEN. Mas não, mas não! Eles têm estima por você. Eles querem apenas que você explique claramente as suas intenções. Senão, você deverá cessar de ir a casa deles.

AMO. (*Com indignação para Jacques*) Quando eu penso que foi ele que me introduziu na casa dela! E que me encorajou! E que me prometeu que ela seria fácil!

SAINT-OUEN. Amigo, eu não faço que transmitir a mensagem, a qual me foi incumbida.

AMO. (*A Saint-Ouen*) Muito bem. (*Ele avança sobre o estrado*) Eu te encarrego de transmitir que eles não contem comigo para terminar com o anel no dedo. E diga a Agatha que é preciso que ela seja mais afetuosa se ela quiser me manter. Eu não tenho a intenção de perder meu tempo com ela e minha fortuna, que eu poderia empregar mais utilmente em outro lugar.

Saint-Ouen escuta a mensagem do Amo de Jacques, inclina-se e volta para junto de Agatha.

JACQUES. Bravo, senhor! É assim como gosto de você! Corajoso por uma vez?

AMO. (*À Jacques, do estrado*) Isso me acontece de vez em quando. Eu parei de vê-la.

SAINT-OUEN. (*Dirige-se ao Amo descrevendo um arco em círculos*) Eu transmiti sua mensagem palavra por palavra, mas parece-me que você foi um pouco cruel.

JACQUES. Meu amo? Cruel?

SAINT-OUEN. Cale-se, serviçal⁹⁰! (*Ao Amo*) toda a família está apavorada com seu silêncio. E Ágata...

⁸⁹ Uso da polifonia para contar duas histórias simultaneamente. A perda da donzelve de Jacques e o envolvimento do amo com Ágata e seu amante Saint-Ouen, um triângulo amoroso.

⁹⁰ Demonstra o tratamento de rebaixamento social imposto pela época. Saint-Ouen é o típico libertino do século XVII no sentido hedonista, pois o termo tinha dois sentidos, um que não é muito conhecido, de pensar por si, sem intermédio da religião, representado também pelo ateísmo e impiedade. Uma passagem do ideológico para o erótico, onde libertinagem e iluminismo estão ligados pelo desvelamento, naturezas do homem escondidos no mundo construído na Idade Média, onde paixões e a natureza biológica e do prazer sexual é escondido ou de fato vivido por religiosos ou quem desejava uma vida de privações de prazeres “terrenos”. Ideal do amor medieval,

AMO. Agatha?

SAINT-OUEN. Agatha chora.

AMO. Ela chora.

SAINT-OUEN. Ela chora o dia todo.

AMO. Então, Saint-Ouen, você pensa que se eu reaparecesse?

SAINT-OUEN. Isso seria um erro! Você não pode mais recuar. Se você retornar agora, tudo estaria perdido. É preciso aprender a viver com esses mercadores.

AMO. Mas se eles não se lembrarem de mim!

SAINT-OUEN. Lembram de você.

AMO. E se isso durar tempo demais?

SAINT-OUEN. Você quer estar no comando ou ser escravo?

AMO. Bom, ela chora...

SAINT-OUEN. Melhor que seja ela que chore que você.

AMO. E se não lembrarem mais de mim!

SAINT-OUEN. Já disse para você que lembrarão de você. Você deve aproveitar da situação. É necessário que Agatha compreenda que você não vai comer na mão dela e que ela deverá fazer esforços... Mas diga-me... Nós somos bastante amigos! Corta sua mão que nunca aconteceu nada entre ela e ...

AMO. Não.

SAINT-OUEN. Sua discricção honra você.

AMO. Coisa alguma. Digo a você estritamente a verdade.

SAINT-OUEN. Quê? Ao menos um pequeno momento de fraqueza?

AMO. Não.

SAINT-OUEN. Temo que você tenha se conduzido como um casto.

AMO. Mas você, Saint-Ouen, você nunca teve desejo por ela?

SAINT-OUEN. Evidentemente. Mas você veio e eu me tornei para Agatha um puro espírito. Nós ficamos bons amigos, não mais que isso. Eu tenho uma única consolação: se meu melhor amigo deita-se com ela, será como se fosse eu. Eu faria tudo, acredita-me, para colocá-lo na cama dela.

Com estas palavras, ele se afasta na direção do fundo da cena em direção de Agatha sempre sentada na cadeira.

JACQUES. Você percebe, Senhor, como eu o escuto. Eu não o interrompi nenhuma só vez. Se você pudesse adotar isso só um pouquinho.

AMO. Você se gaba de não me interromper somente para me interromper.

JACQUES. Se eu corto sua fala, é por que você me deu o mau exemplo.

AMO. Como amo, eu tenho o direito de interromper meu doméstico o quanto que isso me agrade. Mas meu doméstico não tem o direito de interromper o seu amo.

JACQUES. Senhor, eu não o interrompo, eu falo com você, como você sempre o quis. E eu sempre lhe digo tudo muito honestamente: seu amigo não lhe quer bem de jeito nenhum e aposto que ele quer fazer você desposar a namorada dele.

AMO. Basta! Eu não direi mais nada para você! (*Ele desce do estrado com ar exasperado*)

JACQUES. Amo! Por favor! Continue!

AMO. Pra quê, oras! Com sua clarividência pretenciosa de mau gosto, você sabe tudo antecipadamente.

cultivado, é o amor cortês, o *fin' amor*, dado a mulheres aristocratas por homens jovens, iniciando na cavalaria, em busca de títulos em torneios, na qual a dama é o desafio.

JACQUES. Você tem razão, Amo, mas continue. Se eu adivinhei, isso pode ser apenas o curso geral da história⁹¹, mas eu não posso imaginar todos os encantadores detalhes de seus diálogos com Saint-Ouen e dos os caprichos da intriga.

AMO. Você me deixou com raiva e eu me calo.

JACQUES. Eu rogo a você.

AMO. Se você quer que a gente faça as pazes, é você que vai contar, e eu vou interrompê-lo quando eu quiser. Eu quero saber como você perdeu sua donzelice e você pode ter certeza que eu interromperei você diversas vezes em seu primeiro ato de amor.

⁹¹ Clarividência, superstição ou dedução lógica de onde vai dar uma ação no decurso da história? Jacques, com a visão prática da vida, da experiência de vida dialogando com o amo, de igual para igual, como ele bem diz “como você sempre quis”.

Cena 3

JACQUES. Como queira, senhor, você está em seu direito. Olha. (*Retorna e mostra a escada onde Justine está subindo com o Bigre⁹² filho, o Bigre pai está ao pé da escada*) Meu padrinho, o velho Bigre está em sua oficina de rodas. A escada leva para o sótão e é lá onde se encontra a cama de meu amigo, o Bigre filho.

BIGRE PAI. (*Vociferando em direção ao sótão*) Bigre! Bigre! Grande preguiçoso!

JACQUES. O velho Bigre dormia em sua oficina. Assim que ele dormia, seu filho abria docemente a porta e Justine subia ao sótão pela escadinha.

BIGRE PAI. Tocou Ave-Maria e você ainda está a roncar. Você quer que eu suba aí e que faça você descer à vassourada!

JACQUES. Nesta noite aí, eles tinham tido tanto prazer juntos que não podiam despertar.

BIGRE FILHO. (*Do sótão*) Não se chateia, Pai!

BIGRE PAI. O fazendeiro vai vir logo buscar o eixo da roda, apresse-se!

BIGRE FILHO. Aqui estou! (*Desce abotoando as calças*)

AMO. De pronto, Justine não podia mais sair?

JACQUES. Ela foi pega numa armadilha.

AMO. (*Rindo as gargalhadas*) Imagino que ela não embarcou nessa muito à vontade!

BIGRE PAI. Depois que esse se enrabichou por essa putinha, ele só pensa em dormir. Ainda se fosse uma garota que valesse à pena! Mas uma piranha igual essa! A se minha pobre defunta visse isso, há muito tempo ela teria espancado um e arranco os olhos do outro na saída da missa de domingo. Mas, como um idiota, eu suporto tudo isso; é preciso que eu mude isso já! (*Ao Bigre filho*) Pegue este eixo da roda e vá levar para o fazendeiro! (*Bigre filho se afasta levando o eixo sobre os ombros*).

AMO. E a propósito, Justine os escutava lá de cima?

JACQUES. Certamente!

BIGRE PAI. Meu Deus do céu, onde está meu cachimbo? Provavelmente este imprestável o pegou de mim! Vejamos se ele não está lá em cima.

Ele sobe a escada.

AMO. E Justine? E Justine?

JACQUES. Ela deslizou para debaixo da cama.

AMO. E o jovem Bigre?

JACQUES. Entregue o eixo, ele correu a minha casa! Escuta, eu lhe disse, vai passear no vilarejo e durante este tempo eu vou me ocupar de seu pai para que Justine possa escapar. Mais é preciso que você me deixe por muito tempo. (*Ele sobe o estrado. O Amo sorri*). Por que sorrir?

AMO. Por nada.

BIGRE PAI. (*Que desceu do sótão*) Estou contente de ver você, afilhado. De onde saiu você tão cedo?

JACQUES. Eu volto para casa.

BIGRE PAI. Ah! Afilhado! Afilhado! Você se tornou um farrista!

JACQUES. Eu não digo que não.

BIGRE PAI. Na casa de uma puta?

JACQUES. Sim. Mas com meu pai se pode abordar a questão de jeito nenhum.

⁹² A palavra *Bigre* existe em português como *bugre*, que no Brasil foi usado para designar o índio, o mestiço de índio no sul do País. Significa um “cara”, um “fulaninho”. Usado em 1555 no Brasil pela Esquadra Francesa referindo-se aos Tamoios, pois os julgaram sadomitas. Uso pejorativo, para pessoas incultas e brutas. O que faz ver na construção da peça uma teoria, com premissas sendo levantadas desde a escolha de nomes que designam qualquer um ou um tipo específico, como Jacques, exemplo de camponês, Bigres, pessoas quaisquer, Amo, um da espécie.

BIGRE PAI. Isso se compreende e ele deveria dar lhe uma boa surra e eu deveria fazer o mesmo com meu filho. Mas começamos pelo café da manhã, o vinho porta conselho!

JACQUES. Impossível, padrinho. Estou caindo de sono!

AMO. Eu vejo que você não se cuida. Espero que ela valha a pena. Mas não falamos mais disso. Escute, meu filho saiu, suba lá em cima, deite na cama.

Jacques sobe a escada

AMO. (*Gritando na direção de Jacques*). Traidor! Celerado! Eu deveria ter esperado por isso...

BIGRE PAI. Ah, esses garotos! ... Esses malditos garotos! (*No sótão, barulhos e gritos abafados...*) Ele sonha, esse garoto aqui... A gente vê que ele passou uma noite movimentada.

AMO. Como ele sonha! Ele não sonha é nada! Ele a aterroriza, isso sim! Ela se defende, mas ela tem medo de ser descoberta e ela é obrigada a se calar. Criminoso! Você mereceria ser condenado por violação!

JACQUES. (*Do alto do sótão*) Senhor, eu não sei eu a violei, mas o que eu sei é que isso não foi tão mal para ela e para mim. Ela apenas me fez prometer...

AMO. O que você lhe prometeu, crápula!

JACQUES. Que Bigre não saberia de nada.

AMO. Bastou que promettesse para que tudo ficasse bem.

JACQUES. E cada vez melhor!

AMO. Quantas vezes?

JACQUES. Muitas vezes e sempre de melhor em melhor.

Bigre filho chega

BIGRE PAI. O que fez por tanto tempo? Pegue esse aro e termina lá na porta.

BIGRE FILHO. Por que na porta?

BIGRE PAI. Para não acordar Jacques.

BIGRE FILHO. Jacques?

BIGRE PAI. Sim, Jacques. Ele está lá em cima e ela ronca. Ah, pobre de nós, os pais. Vocês são bem parecidos. Ei, bem, mexa-se um pouco, o que você faz plantando aí. (*O Bigre Filho se lança na direção da escada e se prepara para subir*) Onde você vai? Deixe dormir este pobre rapaz¹

BIGRE FILHO. Pai, papai!

BIGRE PAI. Ele estava morrendo de cansado!

BIGRE FILHO. Deixe-me passar!

BIGRE PAI. Saia! Você gostaria que alguém lhe acordasse enquanto você dorme?

AMO. E Justine escutava tudo isso?

JACQUES. (*Sentado no alto dos degraus*) Como você me escuta!

AMO. Oh! Que bonito! Que admirável salafrário! E o que você fazia?

JACQUES. Eu ria.

AMO. Você merecia a forca! E ela?

JACQUES. Ela arrancava os cabelos. Ela levava os olhos aos céus, ela retorcia os braços.

AMO. Jacques, você é um bárbaro e tem um coração de pedra.

JACQUES. (*Descendo os degraus e muito sério*) Não, Senhor, não. Eu tenho sensibilidade⁹³. Mas eu a guardo para uma melhor ocasião. Aqueles que desperdiçam sua sensibilidade a torto e a direito não a têm mais quando é preciso tê-la.

BIGRE PAI. (*Para Jacques*) Ah aqui está você! Dormiu bem? Você estava precisando disso! (*A seu filho*) Ele está fresco como um recém-nascido. Vá buscar uma garrafa na adega. (*Para Jacques*) Agora, você comerá de muito bom grado!

⁹³ A Sensibilidade posta como racionalizada e relativizada. No prefácio Kundera comenta que a partir do Renascimento, a sensibilidade ocidental foi equilibrada por um espírito complementar: o da razão e da dúvida, do jogo e da relatividade das coisas humanas.

JACQUES. Com prazer.

Bigre Filho vai procurar uma garrafa e o pai Bigre enche três copos.

BIGRE FILHO. (*Afastando seu copo*) Eu não tenho sede logo tão cedo de manhã.

BIGRE PAI. Você não quer beber?

BIGRE FILHO. Não.

BIGRE PAI. Ah, já sei o que é. (*Para Jacques*) Certeza, que tem Justine nisso aí. Vi o tempo que ele passou fora, ele deve ter parado na casa dela e a surpreendeu com outro. (*Ao filho Bigre*) É bem feito! Eu lhe havia dito que esta garota não passava de uma puta! (*Para Jacques*) E veja que descarrega nesta inocente garrafa!

JACQUES. Poderia ter adivinhado tão justamente.

BIGRE FILHO. Jacques, pare com essa brincadeira.

BIGRE PAI. Se ele não quer beber, isso não deve nos impedir de fazê-lo. (*levantando seu copo*) A sua saúde, afilhado!

JACQUES. (*Levantando seu copo*) A sua ... (*Para Bigre filho*) E você, meu amigo, beba conosco. Você seguramente se chateia demais pelo que não é grande-coisa.

BIGRE FILHO. Eu já disse que eu não beberei.

JACQUES. Você a reverá e tudo se dissipará. Você não tem nada a temer.

BIGRE PAI. Não, ao contrário, que essa garota o faça sofrer muito ... e agora, é preciso que eu o leve para a casa de seu pai para que ele perdoe suas escapadas. Malditos garotos! Vocês são todos iguais. Bando de vagabundos... E bom, vamos.

Ele pega Jacques pelo braço e se afasta com ele. O Bigre filho sobe a escada do sótão. Depois de ter feito alguns passos, Jacques se solta do Bigre pai e se volta na direção de seu amo, enquanto o Bigre pai sai de cena.

AMO. Admirável anedota! Ela ensina conhecer melhor as mulheres e conhecer melhor os amigos.

Sobre o estrado, Saint-Ouen se dirige lentamente para o amo de Jacques.

JACQUES. Você acredita talvez que um amigo vá desdenhar da sua amante se ele tiver oportunidade para isso?

Cena 4

SAINT-OUEN. Meu amigo! Meu querido amigo! Venha ... *(ele está na beirada do estrado e estende o braço para o amo que está de pé no estrado. O Amo sobe no estrado e juntasse a Saint-Ouen)* Ah, como é bom, meu amigo, ter um amigo pelo qual se prova uma amizade sincera

AMO. Você me toca, Saint-Ouen.

SAINT-OUEN. Sim, você é de todos os amigos o melhor amigo, enquanto que eu, meu amigo...

AMO. Você? Você também, de todos os meus amigos, meu amigo, você é o melhor amigo.

SAINT-OUEN. *(Balançando a cabeça)* Temo que não me conheça, meu amigo.

AMO. Eu o conheço como a mim mesmo!

SAINT-OUEN. Se você me conhecesse, você não quereria me conhecer...

AMO. Não, não diga isso.

SAINT-OUEN. Eu sou um homem infame. Sim, não há outra palavra. É bem assim que eu devo me designar diante de você: eu sou um homem infame.

AMO. Eu não permitirei que você se humilhe diante de mim!

SAINT-OUEN. Um homem infame!

AMO. Não!

SAINT-OUEN. Um homem infame!

AMO. *(Ajoelhando-se diante dele)* Cale-se, meu amigo. Suas palavras arrancam meu coração. O que lhe tormenta? O que se reprova a si mesmo?

SAINT-OUEN. Há uma mancha na minha vida passada. Nada que apenas uma mancha, uma única, mas ...

AMO. Veja bem, nada que apenas uma só mancha, é o que é isso?

SAINT-OUEN. Uma só mancha pode obscurecer toda uma vida.

AMO. Uma andorinha não faz verão. Uma só mancha, não é mancha nenhuma!

SAINT-OUEN. Ah! Não. É única é só mancha, mas ela é terrível. Eu, eu Saint-Ouen, eu uma vez traí, sim, traí um amigo!

AMO. Então isso! Como isso aconteceu?

SAINT-OUEN. Cortejávamos um e outro a mesma moça. Ele estava apaixonado por ela e ela por mim. Ele a bancava e eu era quem aproveitava. E eu jamais tive coragem de confessar-lhe isso. Mas preciso fazê-lo. Se eu o reencontro, é necessário que eu o diga tudo, que eu lhe confesse para me livrar de atroz segredo que me consome.

AMO. Isso seria bom, Saint-Ouen.

SAINT-OUEN. Você me aconselharia fazê-lo?

AMO. Sim. Eu lhe aconselho isso.

SAINT-OUEN. E como acredita você que meu amigo entenderá a coisa?

AMO. Ele será tocado pela sua franqueza e seu arrependimento. E ele lhe apertará em seus braços.

SAINT-OUEN. Você crê nisso?

AMO. Eu acredito nisso.

SAINT-OUEN. E você, você me faria o mesmo?

AMO. Eu? Certamente.

SAINT-OUEN. *(Abrindo os braços)* Meu amigo, aperte-me em seus braços.

AMO. Como?

SAINT-OUEN. Abrace-me. Esse amigo que enganei, foi você

AMO. Agatha?

SAINT-OUEN. Sim...Ah! Você se zangou! Eu lhe devolvo sua palavra dada! Sim, sim! Você pode agir comigo como lhe agradará. Você tem razão, o que eu fiz não tem desculpa. Deixe-

me! Abandone-me! Despreze-me! Ah se você soubesse o que essa miserável fez de mim! Como eu sofri o papel ingrato que me fizeram representar⁹⁴...

⁹⁴ Saint-Ouen culpando Agatha de seus maus passos, sendo ele o seduzido e não o sedutor. Passando a ser ela a única a enganar os dois.

Cena 5
(Diálogo cruzado⁹⁵)

Bigre filho e Justine descem a escada e sentam lado a lado no último degrau. Todos os dois parecem consumidos.

JUSTINE. Juro pra você isso! Juro pela cabeça de meu pai e minha mãe!

BIGRE FILHO. Eu nunca acreditarei em você!

Justine explode em soluços

AMO. (Á Saint-Ouen) A miserável! E você Saint-Ouen como pôde...

SAINT-OUEN. Não me torture meu amigo!

JUSTINE. Eu juro a você que ele nem mesmo me tocou!

BIGRE FILHO. Mentirosa!

AMO. Como você pôde?

BIGRE FILHO. Com aquele canalha!

Justine explode em soluços

SAINT-OUEN. Como eu pude? Porque sou o homem mais infame que esteja sob o sol! Eu tenho como amigo o melhor dos homens e agi ignobilmente. Você me pergunta por quê? Porque eu sou um canalha! Nenhuma outra coisa que um canalha!

JUSTINE. Não é um canalha! É seu amigo!

BIGRE FILHO. (Com ódio!) Meu amigo?

JUSTINE. Seu amigo, se você quer saber! Ele nem mesmo me toucou!

BIGRE FILHO. Cale-se!

SAINT-OUEN. Sim. Nenhuma outra coisa que um canalha!

AMO. Não. Pare de cuspir-se para o alto!

SAINT-OUEN. Sim, eu me cuspirei para o alto!

AMO. Embora tudo que tenha se passado, você não deve cuspir-se para o alto.

JUSTINE. Ele me disse que era seu amigo e que ele não podia ter nada comigo, mesmo se nós estivéssemos sós numa ilha deserta.

AMO. Pare de se fazer mal. Nós fomos, os dois, vítimas do mesmo monstro, tanto você como eu! Ela seduziu você! Você foi sincero e você me confessou. Você é meu amigo para sempre!

BIGRE FILHO. Ele disse: mesmo em uma ilha deserta?

JUSTINE. Sim!

SAINT-OUEN. Eu não sou digno de sua amizade!

AMO. Ao contrário, é por isso que você é digno dela! Você pagou por ela com o tormento de seus remorsos!

BIGRE FILHO. Ele realmente lhe disse que ele era meu amigo e que ele não poderia tocar-lhe, mesmo se vocês estivessem sós numa ilha deserta?

JUSTINE. Sim!

SAINT-OUEN. Ah, como você é generoso!

AMO. Abrace-me!

Eles se abraçam

BIGRE FILHO. Ele realmente disse que ele não tocaria em você, mesmo se vocês estivessem sós numa ilha deserta?

JUSTINE. Sim!

BIGRE FILHO. Numa ilha deserta? Jura isso?

⁹⁵ Mais uma utilização clara da polifonia, de histórias se passando simultaneamente. Saint-Ouen forjando arrependimento para ter o perdão do Amo da sua traição e Justine inventando uma história para esconder a traição.

JUSTINE: Eu juro a você isso!

AMO. Venha, bebamos!

JACQUES. Ah, senhor, você me dá pena!

AMO. A nossa amizade! Que nenhuma augura possa aniquilá-la⁹⁶!

BIGRE FILHO. Em uma ilha deserta! Eu fui injusto com ele. É um verdadeiro amigo!

JACQUES. Parece-me, Senhor, que as nossas aventuras se assemelham estranhamente.

AMO. (*Saindo de seu papel*) O quê?

JACQUES. Eu disse que nossas histórias se parecem estranhamente⁹⁷.

BIGRE FILHO. Jacques é um verdadeiro amigo.

JUSTINE. Seu melhor amigo.

SAINT-OUEN. Agora, só penso na vingança! Esta miserável abusou de nós, e nós vamos nos vingar juntos! Basta você ordenar o que eu deva fazer!

AMO. (*Incomodado pela narrativa de Jacques, a Saint-Ouen*) Mais tarde. Nós terminaremos esta história mais tarde...

SAINT-OUEN. Não, não! Imediatamente! Eu farei o que você exigirá! Diga-me apenas o que você quer.

AMO. Sim, porém mais tarde. Agora, eu quero ver como isso vai acabar com Jacques.

O Amo desce do estrado

BIGRE FILHO. Jacques!

*Jacques salta no estrado e avança na direção de Bigre*⁹⁸.

BIGRE FILHO. Eu lhe agradeço. Você é o meu melhor amigo! (*Ele o abraça*) E agora, abrace Justine. (*Jacques hesita*). E bem, não tenha vergonha, você pode abraçá-la na minha frente! Eu lhe ordeno! (*Jacques abraça Justine*) Nós somos os três os melhores amigos do mundo, na vida e na morte... Numa ilha deserta... é verdade que você não a tocaria? Mesmo em uma ilha deserta?

JACQUES. A mulher de um amigo? Você está louco!

BIGRE FILHO. Você é o amigo o mais fiel!

AMO. Crápula! (*Jacques se volta para o amo*) Mas minha aventura estava longe de chegar ao seu fim...

JACQUES. Você não se contentou com os chifres?

BIGRE FILHO. (*No auge da felicidade*) A mais fiel das mulheres! O mais fiel dos amigos. Eu sou feliz como um rei!

Pronunciando essas últimas réplicas, o Bigre filho sai com Justine. Saint-Ouen permanece ainda para escutar as primeiras réplicas da cena seguinte, em seguida ele sai por sua vez.

⁹⁶ Amizade e traição entre melhores amigos, desejo de perpetuar a amizade com Jacques, desvelamento sobre a vida de ambos, condição humana frente a mesma situação. Faz Jacques se igualar a Saint-Ouen?

⁹⁷ Presença da variação interna do mesmo tema, como a fuga na música, sugiro ler wiki <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fuga>., que além de definição, histórico, há exemplo de Bach da composição do livro *Um cravo em temperado*.

⁹⁸ Esse jogo de cena torna viva a dramatização, em que o espectador vê o passado e o presente, o ator desempenhando o mesmo papel em tempos diferentes e ele ainda comentando os fatos, refletindo sobre a situação. O cinema não deu conta disso, nem o romance; é característica do teatro, de suas possibilidades do uso do palco e da capacidade do ator de encher de sua presença física e de espírito do jogo; é da natureza do gênero. Esse aspecto foi muito bem explorado pelo romancista Kundera, pelo dramaturgo que foi e professor da Cadeira de Cinema. Como no teatro do absurdo, as ações são no passado e no presente estático, é dado ao diálogo, a discussão é o elemento principal, lembrando que Kundera pede de início que não se altere em nada o discurso. Presente em Ibsen e Shaw essa "técnica". Interessante ver que Diderot, no romance, tem a ver com o teatro moderno, que é inconcebível sem a crítica e a reflexão.

Cena 6

AMO. Minha aventura terminou muito mal ... O pior dos fins que se pode ter uma aventura...

JACQUES. E qual é o pior fim de uma aventura?⁹⁹

AMO. Reflita.

JACQUES. Eu refletirei sobre isso ... Qual é o pior fim de uma aventura ... Mas minha aventura também, senhor, está longe de estar encerrada. Eu havia perdido minha donzela, eu havia encontrado meu melhor amigo. Eu estava tão feliz com isso que me embriaguei. Meu pai me deu uma surra. Um regimento passava na região, então, eu me alistei, e me vi em plena batalha, eu recebo uma bala no joelho, coloco-me em uma charrete, param diante de uma choupana e uma mulher aparece no batente ...

AMO. Você já tinha me contado isso¹⁰⁰.

JACQUES. Você quer de novo cortar-me a fala?

AMO. Então, continue!

JACQUES. De jeito nenhum! Eu não quero ser sem cessar interrompido.

AMO. (*Com humor*) Muito bem. Neste caso, façamos companhia um ao outro ... Temos ainda uma longa estrada diante de nós ... Bom Deus, como se fez que nós não estamos a cavalo?¹⁰¹

JACQUES. Você esqueceu que nós estamos em cena. Como poderia haver cavalos! ...

AMO. Por causa de um teatro ridículo, é necessário que eu vá a pé. O Amo que nos inventou¹⁰² nos atribuiu, contudo, cavalos!

JACQUES. É o risco quando a gente é a invenção de demasiados amos¹⁰³!

AMO. Eu me pergunto com frequência, Jacques, se somos uma boa invenção. Você acredita que “ele” nos inventou bem¹⁰⁴?

⁹⁹ Pergunta que será respondida no final da cena 4 do Ato 3 pelo grotesco e patético.

¹⁰⁰ Como um refrão de uma música, Jacques reiniciará a sua história diversas vezes, um recurso da oralidade para memorizar nas cantigas as referências de uma ação, ou como as rodas ou cirandas que, após o refrão, cada um conta ou canta um verso. Aqui pode ser uma forma de relembrar que tudo se deu a partir desses fatos, bem como uma deixa para o próximo contar. Essas ações seriam, então, fatalidade? Não, é determinismo reforçado pelo desencadeamento de ações e decisões tomadas pela personagem.

¹⁰¹ Uma distinção entre o romance e a peça de teatro, pois ambos nunca estiveram a cavalo na peça. E no romance *Jacques, o Fatalista*, a maior parte é a cavalo, havendo apenas a perda do cavalo no início quando Jacques dorme demais e o roubam. O amo ficou sentido com essa perda e, de tempos em tempos, exclamava: “pobre do meu cavalo”.

Em *Jacques e seu Amo*, ambos sem cavalos pode ter interpretações ligadas a horizontalidade entre criado e amo, pois uso da montaria é uma distinção social relevante. De toda forma, a resposta de Jacques é a consciência de cena, representatividade de personagens, no jogo de distanciamento dramaturgico.

¹⁰² O que seria digressão na prosa romanesca, toma forma de um diálogo, utilizando muito bem o recurso de distanciamento para abrir um certo parêntese sobre o autor e a sua criação. Referência ao amo de ambos, Kundera, e sua variação do romance de Diderot.

¹⁰³ Demasiados amos. Referência à invenção deles por Diderot e Kundera. Para quem sabe que eles são personagens saídos da pena de Diderot, faz grande sentido, porém, para quem só conhece a obra de Kundera, tomar essa parte como metafísica, transcendência, pelo uso do que está “lá em cima”. Não percebe claramente a ironia pela reminiscência.

¹⁰⁴ A criatura podendo questionar sobre o criador e a própria criação. O que seria inventar bem? Ao mesmo tempo em que pensar sobre isso faz ser um pensamento existencialista, também é uma forma de criticar a obra de arte, afastando-se (distanciamento) para olhar de fora a obra. Aqui é uma personagem que chama a atenção da outra e do público para o fato de ter limitações e depender de decisões e circunstâncias acima deles, indivíduos. Quem está fazendo o papel da Grande História aqui é o autor com seu poder de agir.

JACQUES. Quem, « ele », Senhor? Aquele que está lá no alto?

AMO. Está escrito lá em cima que alguém aqui embaixo escreveria nossa história e eu me pergunto se ele a escreveu bem. Ao menos ele tinha talento¹⁰⁵?

JACQUES. Se ele não tivesse talento, eu não teria escrito.

AMO. Quê?

JACQUES. Eu disse que se ele não tivesse talento, ele não teria escrito.

AMO. (*Rindo as gargalhadas*) Você acaba de mostrar que você não passa de um lacaio. Você acredita que aqueles que escrevem tem talento? E o jovem poeta¹⁰⁶ que um dia é vindo achar-se com nosso amo, de nós dois?

JACQUES. Eu não conheço poeta.

AMO. Eu vejo que você não conhece nada de nosso amo. Você é um lacaio muito inculto¹⁰⁷.

ESTALAJADEIRA. (*Acaba de entrar em cena; ela avança na direção de Jaques e seu Amo e lhes faz referência*) Sejam bem-vindos, senhores.

AMO. Bem-vindos? Onde mesmo, Madame?

ESTALAJADEIRA. À Estalagem do Grande Cervo.

AMO. Eu jamais ouvi esse nome aí.

ESTALAJADEIRA. Tragam uma mesa! Cadeiras!

Dois garçons prontamente correm em cena com uma mesa e cadeiras que as instalam diante de Jacques e seu Amo.

ESTALAJADEIRA. Estava escrito que no caminho vocês parariam em nossa estalagem onde vocês vão comer, beber, dormir e escutar a patroa que é renomada a cem léguas em volta pela sua incomparável grande matraca.

AMO. Como se o meu lacaio não me bastasse!

ESTALAJADEIRA. O que estes senhores vão tomar?

AMO. (*Olhando a Estalajadeira com gula*) Vejo que merece reflexão.

ESTALAJADEIRA. Você não precisa refletir, está escrita lá em cima¹⁰⁸ que pedirá pato, batatinhas e uma garrafa de vinho...

¹⁰⁵ Questionada a história (enredo e peripécias) e o talento de escrever bem. O poeta de Pondicherry do romance *Jacques, o Fatalista*, entra na peça como alusão apenas, não como um conto dentro da peça, mas o tema é variado (transposto e modificado) para refletir sobre todos os poetas e a poética.

¹⁰⁶ O poeta de Pondicherry que se iguala à Kundera mesmo como o autor desta peça, que também foi se achar com o amo do amo, Diderot, para buscar conselho, no caso ser “inspirado” pelo romance *Jacques, o Fatalista*, o qual ele declara ser um dos seus romances preferidos e inspirador no momento em que precisava respirar o espírito do mundo ocidental na invasão russa em seu país.

¹⁰⁷ Momento em que o amo lembra bem quem é Jacques na sua posição social, no seu papel de povo sem privilégio de conhecer o poeta e o mundo que os circunda e, assim, desconhecendo técnicas que envolvem o que poderia ser chamado de talento ou não, pois há a questão do gosto e da elaboração. O resultado que segue são os projetos estéticos definidos pelo autor, como gesto racional. Ao se questionar o talento, não se julga a inspiração, mas a capacidade elaborativa, criadora; questiona-se incidentalmente a originalidade. A noção de originalidade foi talhada pelo Romantismo, mas perseguida como ideal desde o século XVIII.

¹⁰⁸ Neste contexto, “escrito lá em cima” é irônico e está disposto ao que o autor determinou. Há, aqui, um jogo com o fato da variação em si, pois essa parte é dedicada a contar sobre o caso de amor da Senhora de La Pommeraye, que só acontecerá por que as personagens estão hospedados com esta estalajadeira, a contadora dessa história. Novamente esse criador é o autor, pois precisa de genialidade e houve o distanciamento no princípio da conversa, mostrando que sabem ser eles personagens. Ruptura na tentativa de fazer da ficção verossimilhante, ilusão de um mundo a parte, essa fórmula leva a discussão da nossa condição humana para a obra de arte, e faz trazer para o nosso mundo reflexões sobre o efeito estético produzido pela obra contemplada. Mais um encontro estabelecido e um diálogo aberto, mediado pelo autor por meio das personagens, que fazem a vez do narrador no romance.

Ela sai.

JACQUES. Senhor, podia me dizer uma palavra sobre esse poeta?

AMO. (*Ainda sobre o charme da Estalajadeira*) Poeta?

JACQUES. O jovem poeta que foi achar-se com nosso Amo, de nós dois...

AMO. Sim! Um dia, um jovem poeta veio `casa do nosso Amo, aquele que nos inventou. Os poetas vem sempre importuná-lo. Os jovens poetas são sempre legiões, eles se propagam entorno de quatrocentos mil cada ano. Apenas na França. E é pior nas nações menos cultas!

JACQUES. E o que fazer? Afogá-los?

AMO. Era o costume outrora. Em Esparta, no bom velho tempo. Lá, os poetas eram precipitados no mar do alto de um rochedo tão logo após seu nascimento. Mas em nosso século esclarecido, é permitido à qualquer um viver até o fim de seus dias.

ESTALAJADEIRA. (*Trazendo o vinho e enchendo os copos*). Gostaram dele?

AMO. (*Depois de provar o vinho*) Excelente! Deixe-nos a garrafa. (*A Estalajadeira sai*) Então, um dia, um jovem poeta se apresenta na casa do nosso amo e tira de seu bolso um papel. “Mas vejo uma surpresa, diz nosso amo, são versos! – Sim, versos, Amo, versos meus, diz o poeta, eu rogo ao senhor a me dizer a verdade, nada mais que a verdade. – E você não tem medo da verdade? Diz nosso Amo. – Não.”, respondeu o jovem poeta com uma voz trémula. E nosso Amo lhe disse: “Caro amigo, não somente seus versos me demonstraram que não valem o peso em merda, mas jamais você faria melhores que isso! – É lastimável, diz o poeta, obrigatoriamente, então, que eu faço só dos maus toda minha vida.” E nosso Amo de resposta: “Eu lhe adverti, jovem poeta. Nem os deuses, nem os homens, nem os postes de sinalização jamais perdoaram a mediocridade dos poetas! – Eu sei disso, diz o poeta, mas não posso fazer nada contra. É uma impulsão.

JACQUES. Uma o quê?

AMO. Uma impulsão: “Uma formidável impulsão que me leva a escrever maus versos. “Mais uma vez, eu lhe advirto!” exclamou nosso Amo; e o jovem poeta lhe disse: Eu sei, Amo, que o senhor é o grande Diderot¹⁰⁹, e que eu sou um mau poeta, mas nós outros, maus poetas, nós somos mais numerosos, nós seremos sempre a maioria! A humanidade inteira está apenas composta de maus poetas! E o público, por espírito, por gosto, por sentimento, não passa de uma concentração de maus poetas! Como você pensa que os maus poetas poderiam ofender outros maus poetas? Os maus poetas que são o gênero humano são loucos pelos maus versos! É justamente porque eu escrevo maus versos que me tornarei um dia um grande poeta consagrado!”

JACQUES.É o que o jovem mau poeta disse a nosso Amo?

AMO. Palavra por palavra.

JACQUES. As palavras não são isentas de uma certa verdade.

AMO. Certas não. E elas me fazem conceber um pensamento blasfematório¹¹⁰.

JACQUES. Eu sei qual.

AMO. Você sabe qual?

JACQUES. Eu sei.

AMO. Então, diga.

JACQUES. Não, você pensou primeiro.

¹⁰⁹ Amo do amo do Amo e Jacques (amo de nós dois), quem os criou primeiro, com genialidade, o outro, o mau poeta, é Kundera, quem faz a variação.

¹¹⁰ Comparação de quem ou do que detém a verdade, seguida de blasfêmia e da tristeza de duvidar, tipicamente da ordem estabelecida medieval dogmatizadora de que está em Deus a verdade, não se podendo duvidar e questionar seus desígnios. Chama atenção por não ser Jacques tipicamente religioso ou católico, mas repete o senso comum. Falaram sobre o criador e sua obra. No caso deles, suas histórias (destinos?)

AMO. Você pensou nisso ao mesmo tempo, não minta.

JACQUES. Eu pensei nisso depois de você.

AMO. Bom, então, qual é este pensamento? Vamos! Diga!

JACQUES. A ideia lhe veio que nosso Amo era talvez um mau poeta.

AMO. E quem pode demonstrar que ele não o era?

JACQUES. Acredita você que nós seríamos melhores se fôssemos invenção de um outro?

AMO. (*Meditativo*) Isso depende. Se nós tivéssemos saído da pena de um verdadeiro grande escritor, de um gênio ... certamente.

JACQUES. (*Tristemente, depois de uma pausa*) Você sabe que isso é triste?

AMO. O que é triste?

JACQUES. Que você tenha uma opinião tão maldosa do seu criador.

AMO. (*Olhando Jacques*) Eu jugo o criador conforme sua obra.

JACQUES. Nós deveríamos amar nosso Amo que fez de nós o que somos. Nós seríamos mais felizes se o amássemos. Nós seríamos mais tranquilos e mais seguros de nós. Mas você, você gostaria de um melhor criador¹¹¹. Francamente, você blasfema, meu Amo.

ESTALAJADEIRA. (Trazendo a refeição numa bandeja) Aqui o pato, Senhores... Quando vocês tiverem terminado, eu contarei a história da Senhora de La Pommeraye.

JACQUES (descontente) Quando nós tivermos terminados, sou eu que contarei como eu me apaixonei!

ESTALAJADEIRA. É o seu Amo que vai decidir quem vai contar.

AMO. Oh não! Eu não! Isso depende do que está escrito lá no alto¹¹²!

ESTALAJADEIRA. Está escrito lá em cima que é minha vez de contar.

¹¹¹ Ironia usando falas do conformismo para se aceitar os maus poetas, com uma defesa risível, forma de pôr à reflexão o tema de forma leve.

¹¹² Mais ironia sobre o tema fatalismo, lendo-se o fatalismo de estar sendo escrito por um mau poeta, um autor que define como vai ser a sua obra.

ATO 2

Mesma disposição cênica; o palco é inteiramente vazio, com exceção de uma mesa colocada a frente e na qual estão sentados Jacques e seu Amo que terminam o jantar.

Cena 1

JACQUES. Tudo começou com a perda da minha donzelize. Eu me embebedei, meu pai me deu uma surra, um regimento passava na região...

ESTALAJADEIRA. (*Entrando*) Estava bom?

AMO. Delicioso!

JACQUES. Excelente!

ESTALAJADEIRA. Mais uma garrafa?

AMO. Por que não?

ESTALAJADEIRA. (*Virando-se para a coxia*) Mais uma garrafa! ... (Para Jacques e seu Amo) eu tinha prometido a estes senhores de lhes contar a história da Senhora de La Pommeraye depois deste bom jantar...

JACQUES. Em nome de Deus! Patroa! Eu estou contando como eu me apaixonei!¹¹³

ESTALAJADEIRA. Os homens sempre se apaixonam facilmente, e também facilmente eles largam as mulheres. Todo mundo sabe disso. Eu vou, então, lhes contar uma história que lhes ensinará como esses indivíduos assim são punidos...

JACQUES. Você tem uma garganta enorme, Dona Estalajadeira! Você tem na glote dezoito mil toneladas de palavras e a senhora espreita a infeliz orelha, na qual você poderá as despejar!

ESTALAJADEIRA. Eis aqui um doméstico bem mal-educado, senhor. Ele acredita ser engraçado e ousa interromper sem cessar uma dama.

AMO. (*Reprovisor*) Jacques, não se faça de importante...

ESTALAJADEIRA. Então, havia um Marquês de nome Des Arcis¹¹⁴. Uma graça de homem, um sedutor inacreditável. Enfim, um tipo muito simpático. Mas ele não respeitava as mulheres.

JACQUES. Ele bem tinha razão.

ESTALAJADEIRA. Senhor, Jacques, você me interrompeu.

JACQUES. Senhora proprietária do Grande Cervo, eu não falo com a senhora.

ESTALAJADEIRA. E este Marques conquistou uma Marquesa de La Pommeraye. Uma viúva que tinha modos, nascimento, fortuna e altivez. Para isso foi necessário tempo e esforços do Marquês até que ela acabasse por sucumbir e o tornar feliz. No entretanto, acabo de alguns anos, o Marquês começa a se entediar. Vejam o que eu quero dizer, senhores. Primeiro, ele propõe a ela de sair um pouco mais. Depois que ela receba com mais frequência. Em seguida, ele nem mesmo ia quando ela tinha convidados. Ele tinha sempre qualquer coisa de urgente; quando ele vinha, apenas falava, instalava-se numa poltrona, pegava um livro, jogava-o, brincava com o cão, e dormia na presença da Marquesa. Mas a Senhora de La Pommeraye continuava a amá-lo e sofria de maneira atroz. E como ela era orgulhosa, ela se indignou e decidiu acabar com isso.

¹¹³ A mesma cantiga e o mesmo refrão da perda da donzelize, sempre reiniciando e desencadeando ações para se chegar até o momento de se apaixonar, que demoram por conta das interrupções, agora da Estalajadeira, que já usou do expediente de que já estava escrito e que era a vez dela contar! E de fato já estava: Diderot já havia feito isso antes. Kundera brinca com o fatalismo, determinismo e a variação feita por ele mesmo do romance Jacques, o Fatalista. Enfim, tudo é jogo e divertimento.

¹¹⁴ Um don juan, uma personagem na moda desde o século XVII, e o libertino sexual, que a época refletia nas liberdades, nas quebras de convenções impostas pela Igreja à sociedade. Por certo que este aspecto faz ser uma personagem recorrente nos romances de Kundera, o sedutor e burlador de regras e dono de sua vontade.

Cena 2

Durante a última réplica da Estalajadeira, o Marquês entra por trás no estrado; ele carrega uma cadeira, coloca-a e se larga preguiçosamente e com ar de beatitude.

ESTALAJADEIRA ¹¹⁵. (*Virando-se para o Marques*) Meu amigo...

UMA VOZ. (*Atrás do palco*) Patroa!

ESTALAJADEIRA. O que há?

UMA VOZ. (*Atrás do palco*) A chave do guarda-comida

ESTALAJADEIRA. Ela está no prego ... (*ao Marquês*) Meu amigo, você está pensativo...

Ela sobe no estrado e se aproxima do Marquês

MARQUÊS. Você também, está pensativa, Marquesa.

ESTALAJADEIRA. É verdade, e mesmo com uma certa tristeza.

MARQUÊS. E o que você tem, Marquesa?

ESTALAJADEIRA. Nada.

MARQUÊS. (*Bocejando muito*) Não é verdade! Vamos, Marquesa, conte-me; ao menos isso dissipara nosso tédio.

ESTALAJADEIRA. Você se entedia?

MARQUÊS. Não, não ... Mas há dias ... onde ...

ESTALAJADEIRA. Onde nós nos entediamos juntos...

MARQUÊS. Não! Você se engana, minha querida... Mas há dias ... Deus sabe porquê...

ESTALAJADEIRA. Meu amigo, há muito tempo que eu quero lhe fazer uma confidência. Mas eu temo afligi-lo.

MARQUÊS. Você poderia me afligir?

ESTALAJADEIRA. Deus sabe que eu não tenho essa capacidade.

UMA VOZ. (*Na coxia*) Patroa!

ESTALAJADEIRA. (*Virando-se para a coxia*) Eu já não lhe disse para parar de me incomodar. Chame o patrão!

UMA VOZ. Ele não está.

ESTALAJADEIRA. O que você quer que eu faça?

UMA VOZ. É o vendedor de palha.

ESTALAJADEIRA. Pague-o e ponha-o fora ... (*ao Marquês*) Sim, Marquês, isso aconteceu sem que me desse conta e eu estou compungida com tudo isso. À noite, eu me interrogo e me digo: o Marquês é menos digno de meu amor? Tenho eu alguma coisa a lhe reprovar? Seria ele infiel? Não! Então, por que meu coração mudou, já que o seu continua o mesmo? Eu não tenho mais aquela mesma inquietude quando ele tarda a vir, nem aquela doce emoção quando ele chega.

MARQUÊS. (*Com alegria*) Verdade?

ESTALAJADEIRA. (*Cobre os olhos com as mãos*) Ah, Marquês, poupe-me as reprovações ... Melhor não, não me poupe. Eu as mereço ... Mas deveria eu esconder tudo isso? Fui eu quem mudou, não você. Eis por que eu lhe estimo mais que nunca. Eu me recuso a mentir a mim mesma. O amor deixou meu coração. É uma apavorante descoberta, mas ela não é menos verdade.

MARQUÊS. (*Cai aos seus joelhos de felicidade*) Você é atraente, a mais atraente de todas. Que alegria você me dá! Sua franqueza me faz me envergonhar. Como você me é superiora! Como

¹¹⁵ Na tradução, permaneceu a indicação do meu original, que está na revista *Avant-Scène*, número 715. Não como em algumas versões em que aparece a indicação de Estalajadeira/Senhora de La Pommeraye, pois este artifício da Estalajadeira ser a Senhora de La Pommeraye é um jogo interessante de cena, de apropriação do discurso de uma pessoa da classe pequeno-burguês para se falar da vida libertina da grande sociedade.

sou pequeno diante de você! Pois a história de seu coração é palavra por palavra a do meu. Mas eu não tive a coragem de falar.

ESTALAJADEIRA. É verdade?

MARQUÊS. Tudo o que há de mais verdadeiro e só nos resta a nos deletar de ter perdido ao mesmo tempo o sentimento frágil e enganoso que nos unia.

ESTALAJADEIRA. Com efeito, que infelicidade quando um ainda ama enquanto o outro não ama mais.

MARQUÊS. Jamais você me pareceu tão bela que neste momento e se a experiência não me tivesse tornado prudente, eu diria mesmo que eu a amo mais que nunca.

ESTALAJADEIRA. Mas Marquês, o que vamos fazer?

MARQUÊS. Nós nunca nos enganamos nem mentimos. Você tem toda minha estima e acredito não ter perdido totalmente a sua. Nós podemos ser os melhores amigos. Nós nos apoiaremos nas nossas intrigas amorosas! E quem sabe o que pode um dia se passar ...

JACQUES. Creia-me, quem sabe?

MARQUÊS. Talvez...

UMA VOZ. (*Atrás do palco*) Por onde anda minha mulher¹¹⁶?

ESTALAJADEIRA. (*De mau-humor, virando para coxia*) O que você quer?

UMA VOZ. Nada!

ESTALAJADEIRA. (*À Jacques e seu Amo*) Senhores, é de deixar um louco! Quando a gente pensa estar enfim tranquilo num buraco escondido, que todo mundo dorme, é preciso que ele venha me chamar. Ele me fez perder o fio da meada, esta carniça... (*ela desce do estrado*) Senhores, sou realmente boa para lamentar...

¹¹⁶ As interrupções na contação da Estalajadeira podem servir para distinguir as duas personagens feitas pela mesma atriz, que encarna a Senhora de La Pommeraye, criando um novo jogo de cena e o jogo com a plateia e o leitor. Quebra da magia e mostra da técnica e dos artifícios para distinguir as duas personagens: uma é a marcação do palco em cima ou embaixo do estrado, mas que significa tacitamente para a plateia que fala do passado ou do presente. Há, porém, intervenções nos diálogos, como visto anteriormente, que personagens do passado e do presente conversam, algo que remete ao desenho animado, especialmente os da Warner Brothers, com o diretor Tex Avery, em que as personagens conversam com o desenhista, brincam com o suporte, montagem e quadros que os delimitariam. Na nova geração, os desenhos Animaniacs são mestres nesta arte.

Cena 3

AMO. De coração, eu me apiedo de você, senhora Estalajadeira. (Ele lhe dá um tapa no traseiro¹¹⁷) Mas ao mesmo tempo, eu devo felicitá-la, pois você conta realmente bem. Acabo de ter uma ideia singular. O que se passaria se você tivesse como esposo, no lugar de seu marido que acaba de tratar por carniça, o senhor Jacques aqui presente? Em outros termos, o que poderia fazer um marido, que não para de falar, com uma mulher arquivconversadora¹¹⁸?

JACQUES. Faria exatamente o que me foi feito durante os anos que eu passei na casa de meu avô e de minha avó. Eram pessoas muito sérias. Eles se levantavam, vestiam-se, iam trabalhar. Eles almoçavam e depois retornavam a trabalhar. À noite, minha avó costurava e meu avô lia a Bíblia e ninguém abria a boca o dia todo.

AMO. E você, o que fazia você?

JACQUES. Eu corria no quarto com uma mordaca na boca!

ESTALAJADEIRA. Com uma mordaca?

JACQUES. Meu avô amava o silêncio. O que fez com que eu passasse meus primeiros doze anos de minha vida com uma mordaca...

ESTALAJADEIRA. (*Virando-se para a coxia*) Jean?

UMA VOZ. O que é?

ESTALAJADEIRA. Duas garrafas! Não aquelas que damos para os clientes. Aquelas que estão bem ao fundo, os melhores vinhos!

UMA VOZ. Ouvi!

ESTALAJADEIRA. Senhor Jacques, mudei de opinião. Você é um homem enternecedor. Acabo de imaginar que você tem uma mordaca e que você prova uma terrível vontade de falar, e de repente, eu senti por você um amor imenso. Você sabe quê? ... Façamos as pazes. (*Eles se*

¹¹⁷ Ato grosseiro, nada sedutor, contraditório ao sedutor galante, porém condizente com o tratamento dispensado às mulheres não-nobres. Essas contradições podem salientar as distinções entre mulheres e as investidas do Amo (um nobre) que contrastam com a relação de amor da Senhora de La Pommeraye e o Marquês Des Arcis.

¹¹⁸ Por serem muito conversadores e contadores de histórias, Jacques e a Estalajadeira são gracejados, pela possibilidade de um tomar a fala do outro continuamente e, assim, propor um casamento seria uma possível tortura. Rapidamente Jacques os coloca a par de sua infância em que lhe foi retirada a fala pelo silêncio imposto pelos avós. Interessante marcar a questão da leitura bíblica e o trabalho árduo sistemático e silencioso no século XVIII, pois o esclarecimento tem como base também no século XVI a tradução em série da bíblia em língua vernácula e o acesso a ela por um grupo maior de pessoas fora do círculo clerical. A França seguiu dividida por muito tempo e deve ter produzido seus efeitos pois, no caso, a família de Jacques é de camponeses que sabiam ler e seguiam doutrinas para além da tradição da Igreja Católica secular. Um combate à superstição iniciada pelos evangelistas, influenciando o cristianismo na Europa, católicos incluídos, não apenas os protestantes, que são conhecidos pela falta de adornos e imagens nas igrejas, liturgia simplificada. A partir disso, na religião e fora dela, surge a necessidade de comprovação de fatos e busca das verdades de mistérios para o homem moderno, e a Ciência está despontando para o seu auge pelo método, empirismo e noção de evolução e progresso que abrange o século seguinte, XIX, e ainda influenciaria a primeira metade do século XX.

Esse relato ou caso da família camponesa, sisuda, reforça a tradição cristã contra o riso, a folga, o divertimento. Nisso está marcada a infância de Jacques, que seguiu rompendo com essas ideias, já que se diverte, ri, folga e conta muitas coisas não-cristãs, ligadas à sensualidade corporal, o que cruza com o sentido da libertinagem como posicionamento contrário as doutrinas da Igreja Católica ou cristã. Observa-se a elevação dos sentimentos cristãos como contrapartida aos sentimentos da corte desde o medievo, quanto ao amor cortês *Eros* pelo amor *Ágape*, substituindo o primeiro pelo segundo como elevação maior, ao desinteresse, como é o Belo na cultura greco-romana. Nesta obra há ironicamente uma referência sobre isso – a suplantação do *Eros* pelo *Ágape* e as noções estéticas comprometidas pelo bom cristão. É o caso da aproximação do Marquês Des Arcis pela “Filha”. Ironicamente, pois o interesse é todo sexual, erótico, libidinoso. E ambos o disfarçam nas vestes de bons cristãos, que só pensam em rezar e aparentar uma vida comedida.

abraçam) (*Entra um garçom que traz duas garrafas, abre e enche os três copos*) Senhores, vocês não beberam o melhor vinho de toda sua vida!

JACQUES. Senhora Estalajadeira, você deve ter sido um belo pedaço de mulher¹¹⁹!

AMO. Seu indelicado! Nossa anfitriã é um belo pedaço de mulher!

ESTALAJADEIRA. Não é mais o que era antes. Você deveria ter visto a tempo atrás! Mas avancemos ... Retornemos à Senhora de Pommeraye...

JACQUES. (*Levantando seu copo*) Mas bebemos primeiro a todas as cabeças que você já virou!

ESTALAJADEIRA. Com prazer. (*Brindam e bebem*) Retornemos à Senhora de Pommeraye.

JACQUES. Não antes de beber a saúde do senhor Marquês, pois temo por ele.

ESTALAJADEIRA. E você tem toda razão.

(De novo eles *brindam e bebem*)

¹¹⁹ Esse jogo de sedução entre o Amo e a Estalajadeira fica entre o galanteio, imitação tosca do *fin'amor*, e o tratamento machista da mulher-objeto sexual. É um mundo machista, na perspectiva masculina, um século onde reivindicações feministas são incipientes. Tem-se aqui o esboço de um adultério. O que seria o adultério fora da moral cristã? Liberdade de escolha do indivíduo em detrimento da sociedade e do outro, agir sem culpa e sem a capa do pecado. Sem apologias a quaisquer comportamentos, mas indicar que existem aqueles que o praticam acobertados pela hipocrisia de fingir dominar o seu desejo ou refreá-lo. A Estalajadeira certamente não é uma dama recatada e apresenta personalidade forte e no pouco que se mostra tem o comando dos negócios e aparentemente do lar. Seria o que no senso comum chama-se fazer o “papel do homem da casa”. A representação das mulheres nesta peça de Kundera continua sendo o que lhe acusam de misoginia em outras obras romanescas, um exemplo é o texto da escritora Talisma Nasreen em <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140411.OBS3620/tout-le-monde-se-leve-pour-kundera.html> que diz ‘Ele é sexista, mas estimulante’.

Cena 4

Durante as últimas réplicas da cena precedente, a Mãe e a Filha entraram sobre o estrado pelo fundo do palco.

ESTALAJADEIRA. Você imagina sua fúria? Ela revela ao Marquês que ela não o ama mais e o Marquês dar cambalhota de alegria! Senhores, era uma mulher orgulhosa! (Ela se vira para a Mãe e a Filha) Ela encontrou estas duas criaturas. Ela as conheceu em outros tempos. A Mãe e a Filha. Um processo chamou-as à Paris. Elas tinham perdido e estavam arruinadas. A mãe estava reduzida a ter uma casa de jogos.

MÃE. (*Do alto do estrado*) Necessidade faz lei. Eu bem tentei colocar minha filha na Ópera. Mas tenho culpa se essa pequena louca tem a voz de matraca!

ESTALAJADEIRA. A casa de Jogos era frequentada por senhores, jogava-se, jantava-se e, comumente, um ou dois convivas permaneciam, passava a noite com a filha ou com a mãe. Eram então ...

JACQUES. Sim, eram¹²⁰ ... Mas bebamos mesmo assim a saúde delas, pois elas são de todo convenientes.

MÃE. (*Dirigindo-se à Estalajadeira*) Falando francamente, senhora Marquesa, nós temos uma profissão delicada e arriscada.

ESTALAJADEIRA. (*Aproximando-se delas no estrado*) Espero que nesse trabalho, vocês não sejam renomadas demais?

MÃE. Felizmente, não o creio. Nosso ... comércio ... localiza-se na rua de Hamburgo ... bastante afastado ...

ESTALAJADEIRA. Eu suponho que vocês não gostem muito dessa profissão. Se eu colocasse na frente de vocês para conhecer uma sorte um pouco mais brilhante, vocês estariam de acordo?

MÃE. (*Com gratidão*) Ah, senhora Marquesa!

ESTALAJADEIRA. Mas é necessário que vocês me obedeçam servilmente.

MÃE. Conte conosco.

ESTALAJADEIRA. Bom, retorne a casa de vocês! Venda os móveis. E venda também os vestidos por menor que sejam provocantes.

JACQUES. (*Levantando seu copo*) Eu bebo a saúde da senhorita. Ela tem ar bem melancólico, sem dúvida deve mudar de amante cada noite.

ESTALAJADEIRA. (*À Jacques, do alto do estrado*) Não ria. Se você soubesse como é de vomitar, por vezes¹²¹! (*Para as duas mulheres*) Eu vou alugar para vocês um pequeno apartamento. Eu farei que ele seja mobiliado o mais sobriamente do mundo. Vocês não sairão que para ir as missas e para delas retornar. Vocês irão pelas ruas de olhos baixos e vocês não sairão nunca uma sem a outra. Vocês apenas falaram de Deus. E eu, naturalmente, eu não lhes verei na casa de vocês. Eu não sou digna... de frequentar tão santas mulheres¹²²... E agora, obedeçam!

¹²⁰ A condição feminina posta de forma sintética na sociedade, quando sem dinheiro, sem prestígio ou protetor, sujeitando-se à prostituição, mesmo disfarçada em uma casa de jogos. Convenientes para a vingança que afeta o orgulho masculino em relação ao tipo de mulher “para casar”.

¹²¹ Relativização da imagem de uma prostituta conhecida por ‘mulher de vida fácil’. Se adentra pouco neste universo, mas sugere as dificuldades que levam a entrar nesta vida e a suportar. E de pronto, essas agarram a oportunidade de mudar de vida.

¹²² Seria uma troça, se não fosse por vingança passar prostitutas por beatas. Situação polarizada das mulheres, duas alternativas apenas para mulheres desvalidas na sociedade de então. Em ambas, as mulheres não possuem poder de decisão e comando de suas vidas. Estão à mercê de favores.

As duas mulheres saem.

AMO. Esta mulher me dá medo.

ESTALAJADEIRA. (Ao Amo, do alto do palco) E você nem a conhece ainda.

Cena 5

O Marquês acaba de entrar do outro lado do palco e toca delicadamente o braço da Estalajadeira. Esta vira-se para ele com olhar surpreso.

ESTALAJADEIRA. Oh, Marquês! Como estou feliz de vê-lo! Onde está em suas venturas? E suas jovens donzelas?

O Marquês a pega pelo braço e todos os dois vão e vem lentamente pelo estrado; ele se inclina para ela e sussurra alguma coisa no ouvido em resposta à pergunta.

AMO. Olhe, Jacques! Ele lhe conta tudo. Que porco cego!

ESTALAJADEIRA. Eu admiro você. *(Novamente, o Marquês lhe murmura à orelha)* Você sempre teve muito sucesso com as mulheres!

MARQUÊS. E você, não tem nada a me confidenciar? *(A Estalajadeira balança a cabeça)* E o pequeno conde, aquele gnomo, aquele anão, tão assíduo...

ESTALAJADEIRA. Eu não o vejo mais.

MARQUÊS. Mas vejamos! Por que ter repulsado esse anão?

ESTALAJADEIRA. Ele não me agrada.

MARQUÊS. Como é possível que ele não lhe agrade? É o anão mais adorável de todos os anões¹²³! Você ainda me amaria?

ESTALAJADEIRA. É possível...

MARQUÊS. Você conta com meu retorno e você não quer assegurar todas as vantagens de uma conduta sem reprovações!

ESTALAJADEIRA. Isso lhe faz medo?

MARQUÊS. Você é uma mulher perigosa!

O Marquês e a Estalajadeira vão e vem no estrado como se passeassem; um outro casal se aproxima ao encontro deles: é a Mãe e a Filha.

ESTALAJADEIRA. *(Fingindo surpresa)* Oh, meu Deus como é possível! *(Ela larga o braço do Marquês e avança na direção das mulheres)* É você, Madame?

MÃE. Sim, sou eu...

ESTALAJADEIRA. Como vocês estão? O que aconteceu com vocês depois de todo esse tempo?

MÃE. Você conhece nossas infelicidades! Nós vivemos modestamente e muito retiradas.

ESTALAJADEIRA. Aprovo que vivam retiradas, mas por que me deixou abandonada, eu...

FILHA. Senhora, eu disse dez vezes lembrando minha Mamãe mas ela me dizia: “Senhora de La Pommeraye? Ela certamente nos esqueceu.”

ESTALAJADEIRA. Que injustiça! Eu estou feliz de revê-las. Apresento o Marquês des Arcis. É meu amigo. Sua presença não lhes importunará. Como a senhorita cresceu!

Eles continuam todos os quatro o passeio.

¹²³ Este homem, possível concorrente no coração da Senhora de La Pommeraye, não possui os mesmos atrativos do Marquês; ele lhe é inferior, conforme os atributos de beleza, e ser anão lhe confere discriminação, pois os outros o veem como “menos homem”. O Marquês Des Arcis vai fazer gracejos sempre que a ocasião permitir. A virilidade no mundo ocidental não mudou por muitos séculos quanto à opressão das mulheres e seu afastamento do mundo social. No século das Luzes as mulheres começaram a se afirmar nos salões literários. Embora minoria, já era uma emancipação nos espaços geralmente masculinos, ainda mais quando, desde a baixa Idade Média, a virilidade brutal coexiste com o gosto literário e o amor cortes *(fin 'amor)*. O Cortesão, de Baldassar Castiglione (1538), lido e traduzido para outras línguas, influenciou autores como Rabelais, Cervantes, Shakespeare, que trata da conversação entre três galantes homens da corte que possuem as qualidades da graça, espírito e desenvoltura e que conseguem favores de amor das mulheres.

AMO. Escuta, Jacques, esta Estalajadeira me agrada. Aposto que ela não nasceu nesta Estalagem. Ela é de uma outra condição. São coisas que adivinho.

ESTALAJADEIRA. Mas realmente! Como senhorita ficou bela!

AMO. Inútil, é uma nobre fêmea.

MARQUÊS. (*As duas mulheres*) Mas fiquem um pouco! Não partam!

MÃE. (*Timidamente*) Não, não, é preciso ir às vésperas...

Elas se inclinam e se afastam.

MARQUÊS. Meu Deus, Marquesa, quem são essas mulheres?

ESTALAJADEIRA. São as criaturas mais felizes que conheço. Você percebeu aquela quietude? Aquela serenidade? Parece que seja uma grande sabedoria viver retirado.

MARQUÊS. Marquesa, eu teria remorsos se nossa ruptura lhe conduzisse a essas tristes extremidades.

ESTALAJADEIRA. E você gostaria mais se eu reabrisse minha porta ao pequeno conde?

MARQUÊS. Para o gnomo? Certamente.

ESTALAJADEIRA. Você me aconselharia?

MARQUÊS. Sem hesitação.

A Estalajadeira desce do estrado.

ESTALAJADEIRA. (*À Jacques e à seu Amo, indignada*) Vocês o escutaram. (Após ela pega um copo pousado na mesa e bebe. Em seguida ela se senta na beira do estrado. O Marquês se senta ao lado dela. Ela prossegue.) Como isso me envelhece! Quando eu a vi a primeira vez, ela não era mais alta que três maçãs.

MARQUÊS. Você fala da filha daquela dama?

ESTALAJADEIRA. Sim. E eu me sentisse como uma rosa fenecida em face de uma rosa desabrochando. Você a reparou?

MARQUÊS. Evidentemente.

ESTALAJADEIRA. O que você achou dela?

MARQUÊS. Diria uma virgem de Rafael.

ESTALAJADEIRA. Que olhar!

MARQUÊS. Que voz!

ESTALAJADEIRA. Que pele!

MARQUÊS. Que rosto!

ESTALAJADEIRA. Que sorriso!

JACQUES. Em nome de Deus, Marques, se você continuar assim, você não sairá nunca disso!

ESTALAJADEIRA. (*À Jacques*) Eu lhe acredito, que ele não sairia mesmo!

MARQUÊS. Que corpo!

Com essas palavras, ele se levanta e sai depois ter descrito arcos em círculos no estrado.

ESTALAJADEIRA. (*À Jacques e à seu Amo*) Ele mordeu a isca.

JACQUES. Madame Estalajadeira, esta marquesa é um monstro.

ESTALAJADEIRA. E o marquês! Ele só tinha de não amá-la mais.

JACQUES. Senhora Estalajadeira. Você não conhece sem dúvida está linda fábula da Bainha e do Faquilha.

AMO. Você jamais me contou!

Cena 6

O Marquês volta fazendo arco em círculos para a Estalajadeira e começa a lhe falar de uma voz suplicante.

MARQUÊS. Bem, Marquesa, você viu suas amigas?

ESTALAJADEIRA. *(À Jacques e a seu Amo)* Você viu como ele foi pego?

MARQUÊS. Não é bom de sua parte! Elas são tão pobres e você não as convida mesmo à sua mesa...

ESTALAJADEIRA. Eu as convidei, mas em vão. E não se surpreenda: se soubesse que elas frequentam minha casa, diriam que Senhora de La Pommeraye as protege e não lhes faria mais caridade.

MARQUÊS. Como! Elas vivem de caridade?

ESTALAJADEIRA. Sim, da caridade da sua paróquia.

MARQUÊS. Se são suas amigas e elas estão vivendo de caridade?

ESTALAJADEIRA. Ah, Marquês, nós estamos bem longe, nós outras pessoas do mundo, de compreender a delicadeza das almas piedosas. Elas não aceitam socorro de qualquer um. Mas somente de mãos puras e sem mácula.

MARQUÊS. Sabe você que eu estou tentado de lhes visitar?

ESTALAJADEIRA. Você ariscaria de perde-las. Com os encantos dessa jovem garota, não conviria mais confabular.

MARQUÊS. *(Com um suspiro)* É cruel ...

ESTALAJADEIRA. *(Com um tom pérfido)* Sim, cruel é a palavra.

MARQUÊS. Marquesa, você zomba de mim?

ESTALAJADEIRA. Eu tento antes de tudo colocá-lo a salvo de um sofrimento. Por que, Marquês você prepara para si tormentos! Você não vai confundir esta jovem garota com as mulheres que você conheceu! Ela não se deixará tentar. Você não atingirá seus fins!

O Marquês se afasta na direção do fundo do palco com ar atormentado.

JACQUES. Esta marquesa é má.

ESTALAJADEIRA. *(À Jacques)* Não defenda os homens, senhor Jacques. Você esqueceu então à que ponto a Senhora de La Pommeraye amava o Marquês? Ela continua sempre apaixonada loucamente por ele. Cada palavra do Marquês é para ela como um golpe de punhal no coração! Você não vê então que o que se prepara é um inferno para os todos dois? *(O Marquês retorna e faz meio círculo para a Estalajadeira)* Meu Deus, como você tem uma cara terrível!

MARQUÊS. *(Caminhando de um lado para o outro no palco)* Estou assombrado. Eu não posso mais conter. Eu não posso mais dormir. Eu não posso mais comer. Durante quinze dias, eu bebi como um buraco, pois fui piedoso como um monge para poder observá-la na igreja ... Marquesa, faça com que eu possa revê-la! *(A Marquesa solta um suspiro)* Minha única amiga!

ESTALAJADEIRA. Eu o ajudarei com prazer, Marquês, mas é difícil. Mas é preciso que ela não imagine que estou conivente com você...

MARQUÊS. Eu lhe suplico!

ESTALAJADEIRA. *(Imitando-o)* Eu lhe suplico! ... Que me importa se você esteja apaixonado ou não! Por que é preciso que eu me complique a vida? Vire-se!

MARQUÊS. Eu lhe imploro! Se você me abandonar, eu estarei perdido. Se não é por mim, pense nelas! Saiba que eu não responderei mais por mim! Eu forçarei a porta delas e você não sabe do que sou capaz¹²⁴!

ESTALAJADEIRA. Seja ... como você queira. Mas ao menos, deixe-me o tempo de preparar tudo...

No fundo do palco, os domésticos instalam uma mesa e cadeiras. O Marquês sai...

¹²⁴ Era comportamento tolerado um nobre forçar uma a mulher aceitá-lo. Os escrúpulos, neste caso, é por serem mulheres virtuosas e beatas, não pela questão de respeito à vontade de uma mulher de se submeter as exigências de um homem nobre, especialmente.

Cena 7

ESTALAJADEIRA. (*Na direção do fundo do palco onde se vê entrar a Mãe e a Filha*). Bem, venham, venham. Pegue seus lugares e vamos começar. (*Elas tomam seus lugares na mesa, no fundo do palco, agora há duas mesas no palco: uma em baixo, onde se encontram Jacques e seu Amo, a outra no estrado*) Na chegada do Marquês, nós todas vamos fingir a mais grande surpresa. Permaneçam firmes em seus papéis!

JACQUES. (*Gritando para a Estalajadeira*) Madame Estalajadeira! Esta mulher é uma cadela!

ESTALAJADEIRA. (*Sentada na mesa no alto, à Jacques sentado na mesa embaixo*) E o Marquês, senhor Jacques, é um anjo, talvez?

JACQUES. E por que precisaria que seja um anjo? O homem não tem outra escolha que não fazer o anjo ou o demônio¹²⁵? Você seria sem dúvida mais sábia se conhecesse a fábula da Bainha e do Faquinha.

MARQUÊS. (*Aproxima-se das mulheres e finge surpresa*) Oh... Parece que eu atrapalho vocês!

ESTALAJADEIRA. (*Igualmente surpresa*) Realmente... Nós não o esperávamos, senhor Marquês...

AMO. Que atores!

ESTALAJADEIRA. Mas já que você está aqui, venha jantar conosco.

O Marquês beija a mão das damas e se senta.

JACQUES. Estou certo de que isso não nos divertira muito. Eu vou lhe contar a fábula da Bainha e da Faquinha.

MARQUÊS. (*Intervindo na discussão das damas*) Estou completamente de acordo com vocês. Que são os prazeres da vida? Poeira e fumaça. Sabem quem é o homem que admiro mais?

JACQUES. Não o escute, senhor!

MARQUÊS. Vocês não o sabem, senhoras? É Santo Simeão, o Estilita¹²⁶. Meu santo padroeiro.

JACQUES. A Fábula da Bainha e da Faquinha¹²⁷ é a moral de todas as morais e o fundamento de todas as ciências.

¹²⁵ As possibilidades da condição humana da imperfeição, retomando Blaise Pascal (1971): “o homem não é nem anjo nem besta”, teologicamente fadado ao “infortúnio de quem quer fazer o anjo e faz a besta”. O homem tem entendimento e vontade, o animal não; este vive o momento. O anjo difere do homem por que é incorpóreo e mais próximo de Deus, porém por ser carne, o homem tende a viver o momento. Assim, teria razão a Senhora de La Pommeraye ou o Marquês Des Arcis? Enfim, uma pessoa não é totalmente boa ou má e Jacques traz a relatividade para a discussão.

¹²⁶ Kundera mudou de santo. No romance de DD era São Francisco de Sales, não São Simeão, o Estilita. Nesse período de elaboração da peça, finalizada em 1971, também estava criando o romance *Valsa dos adeuses*, onde a personagem Bertlef cita outro estilita, São Lázaro. Indício de uso de matéria nos dois projetos. A personagem do americano é um libertino, um sedutor que parece um santo. Mas qual seria o interesse de trazer santos que buscavam viver no alto de colunas para estarem mais próximos de Deus? São Simeão talvez teria a ver com o episódio em que ele manda saudações à padroeira de Paris, Santa Genoveva, pelos peregrinos e mercadores gauleses? Seria uma relação entre Europa e o Oriente próximo? Na ideia de Kundera, esse santo é mais representativo por reivindicar a ligação com o mundo ocidental, pois mesmo sendo São Simeão da Igreja ortodoxa, ligada ao Império Bizantino, é o cristianismo que une fragilmente a Europa medieval. Desse modo, é um Santo que dialoga com uma Santa sobre a sua devoção cristã, se eles se reconhecem como iguais, com mesmo espírito e sentimento. Reforça a diferença entre a Europa e a Rússia, que reivindica e se reconhece herdeira do Império Bizantino e que, por viver essa experiência, não passa pelo que foi o Renascimento na Europa, não criando o mesmo espírito e sentimento dos tempos modernos.

¹²⁷ Mais uma vez o recurso de diálogos cruzados. Neste jogo de ironias, enquanto o Marquês e a Filha discutem o que são ou não os santos, Jacques apresenta a fábula da Faquinha e da Bainha, revelando o interesse de ambos. Ele que ensinar a Senhora de La Pommeraye a falta de necessidade de se vingar, pois o natural seria essa liberdade do lado animal do ser humano, afinal o homem não é nem anjo nem demônio; apenas dá lugar à besta quando vive o momento; não olha sempre para o alto – o divino -, tem vertigem – pulsões.

MARQUÊS. Imaginem, senhoras! Simeão passou quarenta anos de sua vida em cima de uma coluna de quarenta metros de altura rezando para Deus.

JACQUES. Escute. Um dia, a Bainha e a Faquinha se desentenderam furiosamente. A Faquinha fala para a Bainha: Bainha, meu amor, você é uma bela vagabunda, todos os dias você acolhe novas faquinhas. E a Bainha responde para a Faquinha: Faquinha, meu amor, você é um belo de um salafrário, pois todos os dias você muda de bainha.

MARQUÊS. Imagine, senhoras, quarenta anos de sua vida na coluna de quarenta metros de altura!

JACQUES. Essa discussão começa na mesa. E aquele que está sentado entre a Bainha e a Faquinha, toma a palavra: Cara Bainha, e você, minha cara Faquinha, fazem bem em mudar de faquinhas e de bainhas, mas cometem um erro fatal no dia em que vocês se prometeram de não mudar. Você não sabe então, Faquinha, que Deus a fez para que você penetre diversas bainhas?

FILHA. E esta coluna, ela tinha realmente quarenta metros de altura?

JACQUES. E você, Bainha, não entendeu que Deus fez você para muitas faquinhas?

O Amo escutou Jacques sem olhar para o estrado. Depois das últimas palavras, ele ri.

MARQUÊS. *(Com um carinho amoroso)* Sim, minha criança. Quarenta metros de altura.

FILHA. Simeão não tinha vertigem?

MARQUÊS. Não. Ele não tinha vertigem. Sabe você por quê, querida criança?

FILHA. Não.

MARQUÊS. Por que do alto da sua coluna, ela jamais olhou para baixo. Ele olhava perpetuamente para Deus, em direção ao alto. E aquele que olha para o alto não pode jamais ter vertigem.

DAMAS. *(Surpresas)* Verdade!

AMO. Jacques!

JACQUES. Sim.

MARQUÊS. *(Despedindo-se das damas)* Foi para mim uma grade honra. *(Ele se afasta)*

AMO. *(Divertido)* Sua fábula era imoral. Eu a rejeito, eu renego e a declaro nula e não propícia.

JACQUES. Mas ela o agradou!

AMO. Mas não é disso que se trata! Quem não se agradaria dela? Claro que ela me agradou!

No fundo do palco, os domésticos levam a mesa e as cadeiras.

Jacques e seu Amo olham novamente o estrado.

O Marquês se aproxima da Estalajadeira...

Cena 8

ESTALAJADEIRA. Bem, Marquês, poderia você encontrar em toda a França uma mulher que faria por você o que lhe faço?

MARQUÊS. (*Ajoelhando aos pés dela*) Você é minha única amiga...

ESTALAJADEIRA. Mudemos de assunto. Que diz seu coração?

MARQUÊS. É preciso que eu tenha essa garota ou morrerei.

ESTALAJADEIRA. Eu ficarei muito feliz por salvá-lo a vida.

MARQUÊS. Eu sei que isso vai irritá-la, mas devo lhe confessar: eu lhe envie uma carta. E um caixa de joias. Mas ela me reenviou um e outro.

ESTALAJADEIRA. (*Severamente*) O amor o corrompe, Marquês. Que lhes fizeram essas pobres mulheres para sujá-las? Acredita que a virtude se compra com algumas joias?

MARQUÊS. (*Sempre de joelhos*) Perdoe-me.

ESTALAJADEIRA. Eu o preveni. Mas você é incorrigível.

MARQUÊS. Cara amiga. Eu quero fazer uma última tentativa. Eu vou fazê-las proprietárias de uma das minhas casas na cidade e de uma outra no campo. Eu vou lhes dar metade de tudo que eu possuo.

ESTALAJADEIRA. Como você queira... Mas a honra não tem preço. Eu conheço as mulheres. *Ela se afasta do Marquês; este permanece de joelhos sobre o palco. Vinda do lado oposto do palco, a Mãe se aproxima na direção da Estalajadeira e se ajoelha diante dela.*

MÃE. Senhora Marquesa, prometa-nos de não recusar esta oferta! Uma tão grande fortuna! Uma tão grande riqueza! Uma grande honra!

ESTALAJADEIRA. (*À Mãe sempre de joelhos*). Você imagina o que faço, eu faço para a sua felicidade? Você irá imediatamente recusar a oferta do Marquês.

JACQUES. O que ela quer mais, esta mulher?

ESTALAJADEIRA. (*À Jacques*) O que ela quer? Certamente não fazer o bem das duas mulheres. Elas não são nada para ela, senhor Jacques! (*À Mãe*) Ou você vai me obedecer, ou eu lhes devolvarei ao seu bordel!

Ela dá-lhe as costas e se encontra face à face com o Marquês sempre ajoelhado.

MARQUÊS. Ah, querida amiga, você tinha razão. Elas recusarão. Estou desesperado. Que devo fazer? Ah, Marquesa, você sabe o que eu decidi? Eu a desposarei.

ESTALAJADEIRA. (*Fingindo surpresa*) Marquês, o assunto é grave e pede reflexão.

MARQUÊS. Que verdadeiramente refletir! Eu não posso ser mais infeliz que já sou.

ESTALAJADEIRA. Devagar, Marquês. Já que se trata de toda a sua vida, não é necessário se precipitar. (*Fingindo refletir*) Estas mulheres são virtuosas, é certo. Seus corações puros como cristal ... Talvez você tenha razão. A pobreza não é um vício.

MARQUÊS. Vá vê-las, eu lhe rogo. Comunique a elas minha intenção.

A Estalajadeira se vira na direção do Marquês e lhe estende a mão; este se levanta e os dois de pé face à face; a Marquesa sorri.

ESTALAJADEIRA. Muito bem, eu lhe prometo.

MARQUÊS. Obrigado.

ESTALAJADEIRA. O que eu não faria por você.

MARQUÊS. (*Em uma euforia súbita*) Mas, diga-me, você que é minha única verdadeira amiga, por que não se casa também?

ESTALAJADEIRA. Com quem, Marquês?

MARQUÊS. Com o pequeno conde.

ESTALAJADEIRA. Aquele anão?

MARQUÊS. Ele possui fortuna, espírito...

ESTALAJADEIRA. Quem me garante a sua fidelidade? Talvez você?

MARQUÊS. Passa-se facilmente sem a fidelidade de um marido.

ESTALAJADEIRA. Não, não. Não eu. Eu me ofenderei. E depois, eu sou vingativa.

MARQUÊS. Se você é vingativa. Bem, nós nos vingaremos. Isso não seria nada mal. Você sabe quê? Vamos alugar um palácio todos os quatros e seremos mais felizes lá que um trevo de quatro folhas!

ESTALAJADEIRA. Não seria nada mal.

MARQUÊS. Se seu anão incomodá-la, nós o metemos num vaso em cima do criado mudo.

ESTALAJADEIRA. Sua proposta me agrada muito, mas não me caso. O único homem que eu poderia desposar...

MARQUÊS. Sou eu?

ESTALAJADEIRA. Eu posso lhe confessar sem temor, agora.

MARQUÊS. Por que não me disse mais cedo?

ESTALAJADEIRA. Pelo que vejo, fiz bem. Aquela que escolheu lhe convém muito melhor que eu.

MARQUÊS. Marquesa, eu lhe serei grato até a morte...

*Ele avança lentamente ao encontro da filha, eles se abraçam e ficam longamente nos braços um do outro*¹²⁸.

¹²⁸ Representação do casamento do Marquês e a Filha, a consumação.

Cena 9

A Estalajadeira, enquanto o Marquês e a Filha prolongam seu abraço, dirige-se lentamente, recuando, na direção da outra extremidade do estrado sem deixar os olhos, pois ela chama o Marquês.

ESTALAJADEIRA. Marquês! (*O Marquês não presta a menor atenção a seu chamado, ele mantém a Filha enlaçada.*) Marquês! (*O Marquês vira apenas a cabeça*) Você está satisfeito com sua noite de núpcias?

JACQUES. Meu Deus! E como!

ESTALAJADEIRA. Estou muito contente. Bom, agora, escute-me. Você tinha uma honesta mulher que você não soube guardar. Esta mulher, era eu. (*Jacques se põe a rir*) Eu me vinguei de você fazendo desposar uma digna de você. Vá a rua de Hamburgo onde você se informará como sua mulher ganhava a vida! Sua mulher e sua sogra! (*A Estalajadeira explode um riso satânico*)

A Filha se joga aos pés do Marquês.

MARQUÊS. Infame, infame...

FILHA. (*Aos pés do Marquês*). Senhor, pisoteei-me, esmague-me...

MARQUÊS. Retire-se, infame...

FILHA. Faça de mim o que queira...

ESTALAJADEIRA. Corra, Marquês! Corra rua de Hamburgo! E faça colocar lá uma placa comemorativa: “Aqui a Marquesa des Arcis foi puta”.

A Estalajadeira explode um riso satânico.

FILHA. (*No chão aos pés do Marquês*) Senhor, tenha piedade de mim...

O Marquês a afasta com o pé, a Filha tenta de retê-lo pela perna, mas ele se afasta. A Filha permanece no chão

JACQUES. Atenção, patroa! Isso não pode ser o fim da história!

ESTALAJADEIRA. Claro que sim. Não tente acrescentar o que quer que seja aí.

Jacques salta no estrado e imobiliza o lugar onde, no instante antes, estava o Marquês: a Filha lhe enlaçava as pernas¹²⁹.

FILHA. (*No chão, prendendo-o pelas pernas*) Faça de mim o que lhe agradara. Eu me submeto a tudo.

JACQUES. (*Com uma voz sincera e emocionada*) Eu lhe digo para se levantar ... (*A Filha não ousa se levantar*) Tantas garotas honestas tornam-se desonestas mulheres. Por que o contrário não poderia se produzir uma vez? (*Docemente*) Eu estou mesmo persuadido que o deboche¹³⁰ lhe tocou superficialmente. Que ele nunca lhe atingiu. Levante-se. Você não me escuta? Eu a perdoei. No pior momento de vergonha, eu não cessei de ver a minha mulher. Seja honesta, seja fiel, seja feliz e faça com que eu seja. Eu não lhe peço nada mais. Levante-se, minha mulher. Senhora Marquesa, levante-se, senhora des Arcis!

A Filha se levanta, aperta Jacques em seus braços e beijo-o loucamente.

¹²⁹ Jacques entra no jogo da Estalajadeira, que conta e incarna a personagem. No romance de Diderot, essas são falas do próprio Marquês e da Filha que, após um bom tempo de reflexão, tomam a decisão por reverter a vingança em bem. Suspende-se a comicidade na cena; há humor e ironia na fala de Jacques como o Marques Des Arcis.

¹³⁰ A palavra “deboche” permaneceu pela sua extensão semântica relacionada à vida libertina. Tem como significado ironia, zombaria e devassidão, além de troca. Representa tudo o que a Senhora de La Pommeraye engendrou, pouco se importando com as vidas das duas mulheres envolvidas. Há, neste ato, elevação do espírito, saindo do viver momentâneo para praticar virtudes altaneiras e cristãs, como perdoar. Assume-se, no entanto, a moral parcial da fábula da Faquinha e da Bainha, em que o humano não é um só.

ESTALAJADEIRA. (*Gritando do outro lado do palco*) É uma puta, Marquês!

JACQUES. Fecha a matraca, Senhora de La Pommeraye! (*À Filha*) Eu lhe perdoei e quero que você saiba que não lamento nada. Esta mulher (*Mostrando a Estalajadeira*), no lugar de se vingar, me prestou um grande serviço. Você não é mais jovem que ela, mais bela e cem vezes mais devotada? Nós partiremos juntos para o campo e ali passaremos maravilhosos anos. (*Ele atravessa com ela o estrado e depois se vira para a Estalajadeira, saindo do papel de Marquês.*) E eu devo lhe dizer, senhora Estalajadeira, que eles foram muito felizes. Porque nada é certo neste mundo e as coisas mudam de rumo como sopra o vento. E o vento sopra e a felicidade se transforma em infelicidade e a vingança em recompensa, e uma garota volúvel torna-se uma mulher fiel a quem ninguém pode se comparar...

Cena 10

Durante as últimas frases de Jacques, a Estalajadeira desce do estrado e senta-se na mesa onde se encontra o Amo de Jacques; o Amo a pega pela cintura e bebe com ela...

AMO. Jacques, eu não gosto da maneira como você terminou essa história! Esta garota não merecia tornasse marquesa! Ela me lembra terrivelmente Agatha! São todas as duas horríveis trapaceiras¹³¹.

JACQUES. Você se engana, senhor!

AMO. Como! Eu, engano-me!

JACQUES. Você se engana muito.

AMO. Um denominado Jacques vai me dar lições, explicar se eu, seu Amo, me engano ou não! *Jacques deixa a Filha que se retira durante a sequência do diálogo e desce do estrado de um salto.*

JACQUES. Eu não sou um denominado Jacques. Lembre-se você que você mesmo me chamou de seu amigo.

AMO. *(Apalpando a Estalajadeira)* Quando eu quiser chamá-lo de meu amigo, você será meu amigo. E quando eu chamá-lo de denominado Jacques, você será um denominado Jacques. Porque lá em cima, você sabe onde, lá no alto! como diria seu capitão, está escrito lá em cima que eu sou o Amo. E eu o ordeno renunciar ao fim dessa história que me desagrada, como ela desagrada a Senhora de La Pommeraye, que eu venero *(beijando a Estalajadeira)* pois é uma nobre dama que tem uma bunda magnífica...

JACQUES. Acredita você, realmente, Amo, que Jacques possa renunciar à história que ele contou?

AMO. Se seu amo o quer, Jacques renunciará a sua história!

JACQUES. Eu bem gostaria de ver isso, senhor!

AMO. *(Sempre apalpando a Estalajadeira)* Se Jacques continua a se obstinar, seu amo vai mandá-lo para o estábulo para dormir lá com as cabras!

JACQUES. Eu não irei!

AMO. *(Beijando a Estalajadeira)* Você irá.

JACQUES. Eu não irei.

AMO. *(Berrando)* Você irá!

ESTALAJADEIRA. Senhor, pode fazer alguma coisa para a dama que você acaba de beijar?

AMO. Tudo que queira esta dama.

ESTALAJADEIRA. Cesse de desavenças com seu criado. Eu reconheço que ele é bem insolente, eu penso que você precisa de um doméstico como ele. Está escrito lá em cima que vocês não podem ficar um sem o outro.

AMO. *(À Jacques)* Escutou, criado. Senhora de La Pommeraye acaba de dizer que eu não me livrarei jamais de você.

JACQUES. Você vai se livrar de mim, Amo, pois eu vou dormir no estábulo com as cabras.

AMO. *(Levantando-se)* Você não irá!

JACQUES. Eu irei! *(Ele sai lentamente)*

AMO. Você não irá!

JACQUES. Eu irei

AMO. Jacques! *(Jacques sai lentamente, cada vez mais lentamente)* Meu caro Jacquezinho ... *(O Amo corre atrás dele, pega-o pelo braço)*. Ei, você escutou? Que farei eu sem você?

¹³¹ Há muito mais que histórias parecidas para que as pessoas sejam iguais em sua natureza e vontade. A variação da traição e engano, não fazem serem iguais as duas mulheres desde a motivação e seus efeitos.

JACQUES. Bem. Mas para evitar novas discussões, nós deveremos fazer acordos de uma vez por todas sobre alguns princípios¹³².

AMO. Sou a favor.

JACQUES. Estipulemos! Considerando que está escrito lá em cima que eu sou indispensável, eu abusarei cada vez que houver ocasião.

AMO. Isso não está escrito lá em cima!

JACQUES. Tudo isso foi estipulado quando nosso amo nos inventava. Ele decidiu que você teria aparência e que eu a substância. Que você daria ordem, mas eu escolheria quais seguir. Que você teria o poder, eu a influência.

AMO. Se é assim, mudamos, eu fico em seu lugar.

JACQUES. Você não ganharia nada com isso. Você perderia a aparência e não teria a substância. Você perderia o poder sem ter a influência. Permaneça, senhor, a ser o que é. Se você é um bom amo, um amo obediente, você não se encontra mais em má situação.

ESTALAJADEIRA. Amém. É tarde da noite e está escrito lá em cima¹³³ que nós bebemos muito e que fomos nos deitar.

¹³² Consolidação do status de amizade dos dois. O Amo quis rebaixar Jacques diante de sua conquista amorosa, mas a Estalajadeira, porém, lembra-o, que embora insolente, Jacques faz parte da história de ambos, inseparáveis pela necessidade de haver um amo para cada criado. A hierarquização e a organização já foram apresentadas pelo próprio Amo à Jacques quando falavam do amo de ambos, o amo do amo de ambos. Não é fatalismo, é a existência de uma estrutura anterior da qual fazemos parte, quer se queira ou não. Jacques então aproveita para estabelecer regras entre ambos, já que o novo status lhe permite abusar, pois um doméstico é socialmente inferior ao amo. Aqui há uma equidade de relação, mas Jacques mostra-se indispensável e dono de qualidades relevantes para se levar a vida, porém associada ao Amo.

¹³³ A Estalajadeira novamente predizendo as coisas, aparentando ser um oráculo. Ela serve de voz do narrador do romance, que é onisciente e onipresente. Confirma-se a variação de um tema: abriu com as palavras de que “estava escrito lá em cima”, que ia parar e ouvir a sua história; agora ela se fecha, semelhante aos contos da Carochinha (Entrou por uma porta saiu por outra! Quem souber melhor, que conte outra). Todo o ato 2 na peça é um falso parêntese, pois, aparentemente, não faz relação direta com a ação principal. Configura-se como uma grande digressão que aponta para novas contações de variação do tema do divertimento sexual ou da aventura amorosa e suas possíveis consequências, como traição, vingança, paixão.

ATO 3

Cena 1

O palco é totalmente vazio: o Amo e Jacques estão em frente ao palco.

AMO. Mas diga-me, onde estão os cavalos¹³⁴?

JACQUES. Deixe suas questões estúpidas, senhor.

AMO. Um tal disparate! Como se um francês pudesse percorrer a França ao pé! Você conhece aquele que se permite reescrever nossa história?

JACQUES. Um imbecil, senhor. Mas agora que nossa história está reescrita, a gente não pode nada mudar nela.

AMO. Que pereçam todos aqueles que se permitem de reescrever o que estava escrito! Que eles sejam empalados e queimados ao fogo lentamente! Que eles sejam castrados e que lhes cortem as orelhas! Meus pés me doem.

JACQUES. Senhor, aqueles que reescrevem não são jamais queimados e todo mundo acredita neles.

AMO. Você pensa que a gente acreditará naquele que reescreveu nossa história? Que a gente não vai olhar no texto para ver o que nós somos verdadeiramente?

JACQUES. Senhor, reescreve-se tantas outras coisas que nossa história. Tudo o que é advindo embaixo neste mundo nunca deixou de ser reescrito centenas de vezes e ninguém jamais sonhou em verificar o que estivesse se passando na realidade. A história dos homens foi reescrita tão frequentemente que as pessoas não sabem mais quem são.

AMO. Você me assusta. Então essas pessoas aí (*Mostrando o público*) vão crer que nós não tivéssemos mesmo cavalos e deveríamos percorrer nossa história como indigentes.

JACQUES. (*Mostrando o público*) Aqueles lá? Pode-se fazer eles acreditar em qualquer coisa!

AMO. Eu estou achando você agastado, hoje. Nós deveríamos ter ficado na Estalagem Grande Cervo.

JACQUES. Eu não tinha nada contra.

AMO. Apesar de tudo... Aquela mulher não nasceu numa estalagem. Eu lhe digo.

JACQUES. E onde então?

AMO. (*Pensando*) Eu não sei. Mas essa dicção, essa postura¹³⁵...

JACQUES. Parece-me, senhor, que você está se apaixonando.

¹³⁴ Retomada da questão da falta dos cavalos, fazendo o distanciamento cênico e discorrendo sobre a variação (a reescrita). Abrange-as para além do texto, passando para a vida cotidiana das gentes e da própria História que sempre é modificada quando se torna um novo texto, especialmente pelo embelezamento dos fatos, motivações e consequências na história dita oficial. Não há comparação com *A Brincadeira*, onde a grande História esmaga as individuais e a perda do riso e da troça devasta a vida de uma pessoa. Neste caso, pode-se aproximar de *A Festa da Insignificância*, onde a banalidade ganha ares de relevância e une vidas a pequenos gestos, não nobres e grandiosos. Faz de um Stalin mais humano e tosco, pelo seu humor incompreendido no conto das perdzes e no prazer que ele tinha em causar aflição a Kalinin. Personagem picaresco, que pode ter decorrido do que fala Kundera em entrevista à Roth: “aprendi o valor do humor no tempo do terror stalinista... eu tinha vinte anos ...não precisava ter medo ... o senso de humor era um sinal de reconhecimento em que eu podia confiar ... tenho pavor de um mundo que está perdendo o senso de humor”. De uma forma brilhante, Kundera apresenta que as pessoas são conduzíveis nesta peça *Jacques e seu Amo*, assim como no seu último romance, *A Festa da Insignificância*.

¹³⁵ Ironicamente, o Marquês Des Arcis repete tais qualificativos ao ser “fisgado” pelos encantos da Filha, na armadilha preparada pela Senhora de La Pommeraye. Não seríamos todos pegos agindo igual, movidos pelo encantamento da paixão, admirando minúcias, aspectos mínimos de uma pessoa como dicção, postura, a pele, a voz?

AMO. (*Dando de ombros*) Se estiver escrito lá em cima... (*Depois de uma pausa*) O que me lembra que você não me acabou ainda de dizer como você se apaixonou.

JACQUES. Precisava dar ontem prioridade a história da Senhora de La Pommeraye.

AMO. Ontem, eu dei preferência a uma grande dama. Você não compreenderá nunca nada de galanteria¹³⁶. Mas já que nós estamos sós agora, eu lhe dou prioridade.

JACQUES. Eu lhe agradeço por isso, senhor. Bom, escute. Quando eu perdi minha donzelize, eu fiquei bêbado. Quando eu fiquei bêbado, meu pai me deu uma surra. Quando meu pai me deu uma surra, eu me alistei...

AMO. Você se repete, Jacques...

JACQUES. Eu? Repetir-me? Senhor, há nada de mais vergonhosa que se repetir. É uma coisa que não precisava me dizer. Eu lhe asseguro que eu não abrirei mais a boca até o fim da representação...

AMO. Jacques, eu lhe rogo.

JACQUES. Você me roga, você me roga agora?

AMO. Sim.

JACQUES. Muito bem. Onde eu estava?

AMO. Seu pai deu-lhe uma surra. Você se alistou e finalmente, você se encontrou numa choupana onde tiveram cuidados com você e onde havia uma muito linda mulher com um bundão ... (*interrompendo-se*) ... mas assim francamente, você compreende ... É verdade que esta mulher tinha uma bunda grande, ou você diz isso para me agradar...

JACQUES. Senhor, por que essas questões inúteis?

AMO. (*Melancólico*) Ela não tinha uma bunda grande, não é?

JACQUES. (*Docemente*) Não coloque em questão, senhor. Você sabe que eu não gosto de lhe mentir.

AMO. (*Melancólico*) Então, você me induz ao erro, Jacques.

JACQUES. Não queira mal por isso.

AMO. (*Com nostalgia*) Eu não me chateio com você, Jacquezinho. Você o fez para meu bem.

JACQUES. Sim, senhor. Eu sei a que ponto você ama mulheres que tem uma bunda grande¹³⁷.

AMO. Você é bom. Você é bom servidor. Os servidores devem ser bons e dizer a seus amos o que seus amos querem ouvir. Nada de verdade inútil, Jacques.

JACQUES. Não tema nada, senhor, eu não gosto de verdades inúteis¹³⁸. Eu não conheço nada de mais estúpido que uma verdade inútil.

AMO. Por exemplo?

JACQUES. Por exemplo, que nós somos mortais. Ou ainda que este mundo é podre. Como se nós não soubéssemos. E vocês os conhecem, esses homens que entram em cena como heróis e que gritam: “este mundo é podre!” O público aplaude, mas isso não é o que interessa a Jacques,

¹³⁶ Arte de seduzir pelas maneiras e pela lábia. A princípio, um criado não teria esses traquejos, pois não teria sido iniciado na vida cortês como um nobre. A troca da bravura pela tomada de mulheres, como conquistas representativas de sua virilidade.

¹³⁷ Questão aparentemente tola sobre bundas de mulheres, mas a maneira como Jacques fala para agradar o Amo e diverti-lo com suas histórias revela o jogo entre eles, não desvelado anteriormente, mas sabido pelos dois. Desse modo, não se tem uma mentira, mas ficcionalização; é recontar de forma mais agradável para o ouvinte, sabendo do que ele gosta ou não, para manipular alguns aspectos de uma história. Faz parte do atributo do bom contador prender a atenção de seus ouvintes, bem como na reescritura da grande História, em que grandes cronistas são parciais em privilégio de uma parte envolvida na história ou de interesse em fatos novos ou realçados.

¹³⁸ Verdades inúteis sobre um mundo podre, que salta aos olhos de muitos. Mas para quê insistir nesse aspecto ao viver a vida como ela é? Por que não melhorá-la ao contá-la à sua maneira?

por que Jacques o sabia a duzentos anos antes deles, e enquanto eles gritam que o mundo é podre, ele prefere inventar para agradar o seu Amo...

AMO. ... seu Amo podre...

JACQUES. ... para seu Amo podre, mulheres que tem grande bundas como seu Amo gosta.

AMO. Somente eu e aquele que é acima de nós sabemos que você é o melhor servidor dentre os servidores que sempre serviram¹³⁹.

JACQUES. Então, não coloque questões, não procure saber a verdade e escuta-me: ela tinha uma grande bunda ... Espere, de qual é a que eu falo?

AMO. Daquela da choupana onde cuidaram de você.

JACQUES. Sim. Eu passei ali uma semana de cama, enquanto que os médicos beberam todo o vinho deles, se bem que meus benfeitores buscaram se livrar de mim o mais rápido possível. Felizmente, um dos médicos que me cuidava era terapeuta no castelo e sua mulher intercedeu a meu favor: eles me levaram para casa deles.

AMO. Então, não houve nada entre você e essa linda mulher da choupana.

JACQUES. Não.

AMO. Que pena. Enfim! E a mulher do médico, a que intercedeu em seu favor, como era ela?

JACQUES. Loira.

AMO. Como Ágatha.

JACQUES. De longas pernas.

AMO. Como Agatha. E a bunda?

JACQUES. Assim, senhor!

AMO. Exatamente Agatha! (*Com indignação*) Ah garota má! Eu teria me comportado com ela bem mais severamente que o Marquês des Arcis com a aquela enganadora! Bem diferente que Bigre Filho com Justine!

Saint-Ouen entrou depois de algum tempo sobre o estrado e escutou com interesse a conversa de Jacques e seu Amo.

SAINT-OUEN. E por que você não fez nada¹⁴⁰?

JACQUES. (*Ao Amo*) Você o escuta, ele zomba de você! É um canalha, senhor, e eu havia lhe dito isso na primeira vez que me falou dele.

AMO. Admito que ele é um canalha, mas no instante nada diferente que você tenha feito com seu amigo Bigre.

JACQUES. E contudo, está claro que é ele um canalha, mas eu, não.

AMO. (*Tocado pela verdade desta observação*) É verdade. Vocês dois seduziram as mulheres de seus melhores amigos. E contudo, é um canalha ele e não você. Como se explica isso?

JACQUES. Eu não sei nada sobre isso. Mas me parece que neste enigma se esconde uma profunda verdade.

AMO. Certamente, e eu sei a qual! O que o distingue, não são as suas ações, são as suas almas! Você, apesar de chifrar seu amigo Bigre, se embebedou de tristeza.

JACQUES. Eu não quero acabar com suas ilusões. Não foi de tristeza que eu me embebedei, mas de felicidade...

AMO. Você não estava bêbado porque estava triste?

JACQUES. É feio, senhor, mas é assim.

AMO. Jacques, pode fazer algo por mim?

¹³⁹ O melhor criado é aquele que agrada com pequenos gestos, como mentir sobre as bundas de mulheres para a luxúria de seu amo. Um exemplo de que são amigos e tem uma relação de agradar um ao outro. Assim, o gesto de Jacques é de amizade, apenas de criadagem. Ele, de fato, conhece o amo e quer vê-lo feliz. O Amo já se mostrou medroso, nostálgico, apreensivo.

¹⁴⁰ Antecipando o desfecho da história; outra possibilidade de uma variação do tema, dadas as circunstâncias e as condições.

JACQUES. Para você? Tudo o que você quiser.

AMO. Convenhamos que você se embebedou de tristeza.

JACQUES. Se você o deseja, senhor.

AMO. Sim, eu o desejo.

JACQUES. Que seja, senhor, eu me embebedei de tristeza.

AMO. Eu o agradeço. Eu quero que você se distinga o máximo possível desse crápula. (*Com essas palavras, ele se vira para Saint-Ouen que está sempre no estrado.*) que além do mais não se contentou em me chifrar...

O Amo sobe no estrado.

Cena 2

SAINT-OUEN. Meu amigo! Agora é preciso pensar na vingança! Essa miserável ofendeu a todos dois e nós nos vingaremos juntos!

JACQUES. Sim, eu me lembro, foi bem aí que tínhamos ficado. Mas você, senhor! Que vai replicar a este rato?

AMO. (*Vira-se para Jacques com um tom patético e com pena de si mesmo*) Eu? Olhe para mim, Jacques, olhe-me meu pequeno, e chore a minha sorte! (*A Saint-Ouen*) Escute, Saint-Ouen, eu quero bem esquecer esta traição a uma condição.

JACQUES. Bravo, meu Amo, não se deixe levar!

SAINT-OUEN. Eu farei qualquer coisa. Precisa que eu me jogue pela janela? (*O Amo sorri e se cala*) Enforcar-me? (*O Amo se cala*) Afogar-me? (*O Amo se cala*) Enviar esta falca no peito? Sim, sim! (*Ele abre sua camisa e aponta uma faca para o peito.*)

AMO. Deixa essa faca. (*Ele lhe arranca a faca das mãos*) Primeiro, vamos beber, e eu lhe direi em seguida pela qual terrível condição eu o perdorei ... Agatha é então bem voluptuosa!

SAINT-OUEN. Ah, se você apenas pudesse saber disso como eu o sei!

JACQUES. (*A Saint-Ouen*) Ela tem longas pernas?

SAINT-OUEN. (*A Jacques, a meia-voz*) não mesmo.

JACQUES. E uma bela grande bunda?

SAINT-OUEN. (*Mesmo jogo*). Redondinhas como gotas de azeite.

JACQUES. (*Ao Amo*) Eu vejo que é um sonhador, senhor, e eu gosto de você mais ainda.

AMO. (*A Saint-Ouen*) Eu vou lhe dizer minha condição. Nós vamos esvaziar esta garrafa e depois vai me falar de Agatha. Você vai me dizer como ela é na cama, o que ela fala. Como ela mexe. O que ela faz. Seus suspiros. Você contará, nós beberemos, e eu, imaginarei... (*Saint-Ouen se cala e olha o Amo de Jacques*) E bom, concorda? O que há? Fale! (*Saint-Ouen se cala.*) Você me escutou?

SAINT-OUEN. Sim.

AMO. Você é a favor?

SAINT-OUEN. Sim.

AMO. Então, por que não bebe?

SAINT-OUEN. Estou olhando para você.

AMO. Deu para perceber.

SAINT-OUEN. Nós temos o mesmo tamanho, na escuridão, pode-se tomar um pelo outro.

AMO. Em que está pensando? Por que não começa a me contar? eu tenho pressa de imaginar¹⁴¹! Em Nome de Deus, eu não tenho mais nada, Saint-Ouen. Eu quero apenas que me conte.

SAINT-OUEN. Você me pede, meu amigo, a descrição de uma de minhas noites com Ágatha?

AMO. Você não sabe o que é a paixão! Sim, eu lhe peço! É exigir muito?

SAINT-OUEN. Ao contrário. É pouca coisa. Mas que diria você se no lugar de descrição de uma noite, eu proporcionasse uma noite curta.

AMO. Uma curta noite? Uma noite verdadeira?

SAINT-OUEN. (*tirando duas chaves do bolso*) A pequena é da passagem da rua, a grande a da antecâmara de Ágatha. Veja como eu fiz, meu amigo, por seis meses. Eu passeio na rua até que aparece um vaso de manjeriço aparecesse na janela. Eu abro a porta da casa, eu fecho silenciosamente. Silenciosamente, subo. Silenciosamente, abro a porta de Ágatha. Ao lado do seu quarto, há um pequeno guarda-roupa e é lá que eu me dispo. Ágatha deixa a porta de seu quarto entreaberta e na escuridão ela me espera na sua cama.

AMO. E você me daria seu lugar?

¹⁴¹ O Amo gosta de ouvir e imaginar. É sonhador.

SAINT-OUEN. De todo meu coração. Mas eu tenho um pequeno pedido ...

AMO. Bom, diga!

SAINT-OUEN. Eu posso?

AMO. Claro, eu desejo outra coisa que agradá-lo.

SAINT-OUEN. Você é o melhor amigo do mundo!

AMO. Não pior que você. Então, que posso eu fazer por você?

SAINT-OUEN. Eu gostaria que você permanecesse nos braços dela até de manhã. E eu chegaria como se não soubesse de nada e os surpreenderia.

AMO. *(Com risinho chocado)* É uma excelente ideia! Mas não é cruel demais?

SAINT-OUEN. Mas não será tão cruel. Mais para divertida. Antes, eu me despirei no guarda-roupa e quando eu for surpreendê-los, eu estarei...

AMO. Completamente nu! Oh! Você é um grande pervertido! Mas não dá para fazer! Nós temos apenas um molho de chaves...

SAINT-OUEN. Nós entramos juntos na casa. Nós despimos juntos no guarda-roupa e você irá no seu leito. E quando você desejar, você me fará um sinal e eu me juntarei a vocês.

AMO. Mas é uma excelente ideia!

SAINT-OUEN. Divina! De acordo?

AMO. Completamente! Mas...

SAINT-OUEN. Mas...

AMO. Mas... compreende... não, não, eu estou completamente de acordo. Mas, você sabe, para a primeira vez, eu prefiro ainda assim estar sozinho... mais tarde, nós poderíamos...

SAINT-OUEN. Ah, vejo que você deseja nos vingar mais de uma vez¹⁴².

AMO. É uma vingança tão deleitável...

SAINT-OUEN. Seguramente. *(Ele mostra o fundo do palco onde Ágatha está estendida sobre um degrau. O Amo se aproxima dela como se ele estivesse enfeitado e Ágatha estende lhe os braços...)* Atenção, docemente, toda a casa dorme! *(O Amo se deita ao lado de Ágatha e a toma nos braços...)*

JACQUES. Eu o felicito, senhor, mas temo por você.

SAINT-OUEN. *(do alto do estrado, para Jacques)* Meu amigo, segundo todas as regras, um laçao deveria se regozijar de ver seu Amo enganado¹⁴³.

JACQUES. Meu Amo é um bravo tipo e me obedece. Eu não gosto que outros amos, que não são bravos tipos, enganam-no de maneira maldosa.

SAINT-OUEN. Seu Amo é um cretino e merece a sorte de um cretino.

JACQUES. Para certas considerações, meu Amo é talvez um imbecil. Mas eu o acho em sua imbecilidade um sábio que eu buscaria em vão em seu belo espírito.

SAINT-OUEN. Você, um doméstico, apaixonado de seu Amo! Olhe bem como esta aventura vai acabar para ele!

JACQUES. No instante, ele é feliz e eu me regozijo!

SAINT-OUEN. Espere um pouco!

JACQUES. Eu digo que ele é feliz no instante e que não precisa mais que isso. Que podemos pedir a mais que ser felizes no espaço de um instante?

¹⁴² Ter relações sexuais com Ágatha, que aparentemente não sabia de nada, seria uma vingança. Mas pelas falas seguintes e o que Jacques já havia dito de Saint-Ouen (tentar fazer o Amo se casar com a sua amante), coloca a situação ética e moral em paradoxo quanto ao consentimento prévio da moça.

¹⁴³ Relação criado e servo no modelo do teatro dos séculos XVII e XVIII, normalmente burlesco, espelho do seu amo, indissociável de seu amo. Tem olhar crítico e é elemento chave da ação-intriga, por vezes tendo o papel de moralizador. Faz realçar os atos de seu amo, que normalmente é um libertino, enquanto o criado é a voz do povo, que segue os bons costumes. Mas, sobretudo, o criado é o confidente de seu amo.

SAINT-OUEN. Ele o pagará caro, este instante de felicidade¹⁴⁴!

JACQUES. E se ele prova neste momento tamanha felicidade que todos os males que você lhe preparou não pesarão tanto na balança?

SAINT-OUEN. Contenha sua língua, lacaio. Se eu pensasse que eu proporcionaria a este imbecil mais prazer que ele terá de tormento, eu enfiaria de verdade esta faca no meu peito. (Ele se coloca a gritar, em direção das coxias) Olá, vocês aí! Que esperam vocês? O dia vai surgir!!!

¹⁴⁴ Preço e consequências da aventura amorosa que remete à questão dada pelo Amo: qual seria o pior fim de uma aventura amorosa?

Cena 3

Alarido e gritos. Pessoas se precipitam no degrau onde o Amo de Jacques e Agatha estão ainda enlaçados; na multidão, o pai e a mãe de Agatha em roupa de dormir e um delegado de polícia.

DELEGADO. Senhoras, senhores, silêncio, o delito é flagrante! Senhor está preso pelo fato. Pelo que eu saiba é um aristocrata e um honesto homem. Eu espero que vá reparar a falta por si mesmo antes de sê-lo constrangido pela lei.

JACQUES. Meu Deus, senhor, eles o pegaram.

PAI DE ÁGATHA. *(Retendo pela força a mãe de Agatha que quer bater na filha)* Deixe-a tudo se arranjar da melhor forma...

MÃE DE ÁGATHA. *(Ao Amo de Jacques)* Você tem ar tão honesto, quem poderia acreditar capaz ...

DELEGADO. *(Ao Amo de Jacques que, durante esse tempo, levantou-se do degrau)* Siga-me, senhor.

AMO. E onde pretende me levar?

DELEGADO. *(Levando o Amo)* Para a prisão.

JACQUES. *(Estupefato)* Para a prisão?

AMO. *(À Jacques)* Sim, meu Jacquezinho, para a prisão ... *(O Delegado se afasta. O pequeno grupo que estava formado envolta do degrau desaparece. O Amo permanece só no estrado. Saint-Ouen se joga na direção dele)*

SAINT-OUEN. Meu amigo, meu amigo! É abominável! Você na prisão! Como isso é possível? Eu fui na casa de Agatha; seus pais não quiseram nem mesmo falar comigo; eles sabem que era meu único amigo, eles me acusam de ser responsável da infelicidade deles. Agatha faltou me arrancar os olhos. Você a compreende, certamente...

AMO. Mas, Saint-Ouen, só resta você para me tirar dessa acusação.

SAINT-OUEN. Sim, eu ameacei Agatha. Mas eu não posso fazê-lo. Imagine o que iriam pensar de nós ... A mais, é culpa sua!

AMO. Culpa minha?

SAINT-OUEN. Sim, culpa sua. Se você tivesse aprovada minha pequena indecência, Agatha teria sido surpreendida entre dois homens e tudo teria acabado em derrisão. Mas você foi bem egoísta, meu amigo! Você quis ter prazer completamente só!

AMO. Saint-Ouen!

SAINT-OUEN. É assim, meu amigo. Você foi punido por seu egoísmo.

AMO. *(Com tom de reprovação)* Meu amigo!

Saint-Ouen dá meia volta e sai precipitadamente.

JACQUES. *(À seu Amo, gritando)* Em nome de Deus! Quando cessará você de chamá-lo de seu amigo? Está claro para todo mundo que este tipo lhe armou uma armadilha e você denunciou a si mesmo, mas você continuará sempre cego! E eu, eu vou ser o riso público por que meu Amo é um imbecil¹⁴⁵!

¹⁴⁵ Uma das características do criado na relação criado-amoroso é a de ser iniciador de amos ingênuos, bobos, sem malícia e que não alcançam seus objetivos sozinhos, inclusive o de seduzir, onde o criado é o intermediador. O Amo não teve um criado para isso, mas um consorte, pois dividiram a mesma aventura até certo ponto, quando o outro o trai.

Cena 4

AMO. (*Vira-se Jacques e durante a sequência do diálogo, desce do estrado*) Se apenas um imbecil, Jacquezinho. Mas ele é sobretudo infeliz e é o pior. Eu saí da prisão, mas foi necessário que eu pagasse indenizações consideráveis por ultrajem feito à honra da senhorita...

JACQUES. (*Consolador*) Isso poderei ter terminado de forma pior. Senhor, imagine que essa garota estivesse grávida¹⁴⁶.

AMO. Você adivinhou.

JACQUES. Como?

AMO. Sim.

JACQUES. Ela estava grávida? (*O Amo aquiesceu: Jacques o tomou nos braços*) Amo, meu pobre Amozinho! Agora eu sei que esse é o pior fim que se possa imaginar para uma história. Durante esta cena, o diálogo entre Jacques e seu Amo é impregnada de uma real tristeza e isenta de qualquer comédia)

AMO. Não somente foi necessário que eu pagasse pela honra desta pequena rameira, mas fui condenado aos custos do parto e prover o sustento e a educação de um petiz que se assemelha de uma forma repugnante a meu amigo Saint-Ouen.

JACQUES. Eu o sei agora. O pior fim de uma história humana, é um petiz. Essa mancha no fim do amor. Esse sinistro ponto final de uma aventura. E qual idade pode ter, senhor, seu filho?

AMO. Logo dez anos. Eu o deixei todo esse tempo no campo e eu aproveitei a nossa viagem para parar na casa dessa gente, e lhes pagar pela última vez o que eu lhes devo e colocar esse melequento para aprender.

JACQUES. Você se lembra no começo eles me perguntaram (*mostrando o público*) onde nós íamos e eu respondi: sabe-se para onde se vai? E contudo, você sabia muito bem onde nós iríamos, meu triste Amozinho¹⁴⁷.

AMO. Eu quero torná-lo relojoeiro. Ou um marceneiro. Antes um marceneiro. Ele tornerà perpetuamente varas das cadeiras de liteiras e ele filhos que farão outras varas de cadeiras e virão outras crianças e esses aí engendrarão por sua vez outra multidude de crianças e de cadeiras¹⁴⁸...

JACQUES. O mundo será estorvado de cadeiras e será a sua vingança.

¹⁴⁶ Pateticamente veio a resposta do que seria o pior fim de uma aventura amorosa. Por um longo período, esse poderia ser considerado o pior, sem que se tivesse atualizado, nesta variação, outras possibilidades de um fim mais trágico. Todavia, para um homem como o Amo, estar ligado para sempre com quem o traiu já é um castigo bastante caro, um preço moral pesado. Deve-se lembrar, no entanto, que normalmente o libertino usava de seu charme ou força, pois violar mulheres de outras classes sociais não era crime. Estava diante da força da burguesia: Ágatha era filha de um burguês em ascensão e lhes interessava estar ligado ao nome de um nobre. Período do surgimento dos primeiros novos ricos, comerciantes, especialmente de prataria e porcelanas.

¹⁴⁷ Retomada a questão inicial, que daria ideia de um fatalismo, concluindo que alguém superior e de outro plano saberia o nosso destino. Todavia, triste desde o principiar da história, o Amo sabia de sua obrigação e de seu castigo, o alto preço de sua aventura.

¹⁴⁸ O castigo é não o tornar nobre, pois o nobre não trabalha, vive de renda e da exploração do trabalho, recebendo impostos pela produção do trabalho em suas terras. Quer dar-lhe, desse modo, um trabalho sem ascensão social e que, como ofício de artífices, era passado de geração em geração, tornando-se um ciclo vicioso de infelicidades para as futuras gerações. O trabalho foi desprezado por séculos e reabilitado no Século das Luzes. Diderot, na Enciclopédia, faz esse trabalho de reabilitação: “os artesãos se acreditam desprezados por que nós os desprezamos (...) Que estranho julgamento! Nós exigimos que se ocupem utilmente e nós desprezamos homens úteis”. Enfim, Diderot mostra que trabalhar não é punição; é um universo civilizatório de criação e de utilidade. Esta reabilitação é consumida pelo Liberalismo, tornando a relação social principal, meio concreto da abundância e medida geral das trocas em diferentes esferas da vida social. Neste contexto, o filho do artesão poderá ter um crescimento maior, pois em breve haverá o declínio do poder real como regime na França.

AMO. (*Com um desgosto amargo*) A erva não crescerá mais, as flores cessarão de florescer, em todo lugar não haverá que crianças e cadeiras.

JACQUES. Crianças e cadeiras, apenas crianças e cadeiras, é uma apavorante imagem do futuro. Que sorte, senhor, nós morreremos a tempo!

AMO. (*Pensativo*) Eu espero bem isso, Jacques, por que me acontece às vezes de estar angustiado com a ideia desta contínua repetição de crianças, cadeiras e toda coisa... Você sabe, ontem à noite, escutando a história da Senhora de La Pommeraye, eu me disse: não é sempre a mesma e imutável história? Por que enfim Senhora de La Pommeraye é apenas uma réplica de Saint-Ouen. E eu não sou que uma outra versão de seu pobre amigo Bigre, e Bigre não é que gêmeo desse trouxa do Marquês. Eu não vejo nenhuma diferença entre Justine, Agatha e Agatha é o duplo da putinha que o Marquês se viu constringido a desposá-la.

JACQUES. (*Pensativo*) Sim, senhor, é como um carrossel que gira em voltas. Você sabia, meu avô, aquele que colocava uma mordaca na minha boca, lia todos as noites a Bíblia, mas isso não lhe agradava sempre, ele dizia mesmo que a bíblia se repete sem cessar e que aquele que se repete toma aqueles que o escutam como imbecis. E eu, senhor, eu me pergunto se aquele que escreveu lá em cima tudo isso não se repetiu incredivelmente, ele também, e se ele não nos tomou por imbecis... (*Jacques se cala e o Amo, triste, não responde; um silêncio; após, Jacques se esforça para confortar seu Amo.*) Mas, por Deus, senhor, não esteja triste, eu farei qualquer coisa para lhe distrair: você sabe o que, meu querido Amozinho, eu vou lhe contar como eu me apaixonei.

AMO. (*Melancólico*) Conte, meu pequeno Jacquezinho.

JACQUES. Quando eu pedi minha donzelice, eu me embebedei.

AMO. Sim, eu já o sei.

JACQUES. Ah, não se chateie. Eu passo sem transição¹⁴⁹ à mulher do cirurgião.

AMO. Por ela que se apaixonou?

JACQUES. Não.

AMO. (*Olha ao redor dele com uma desconfiança súbita*) Então, poupe-me dela e vá direto à causa.

JACQUES. Por que você está tão apressado, senhor?

AMO. Qualquer coisa me diz que você deve se apressar para finalizar esta história.

JACQUES. Muito bem, senhor. Eu estava depois de uma semana na casa do cirurgião quando me pus a dar a primeira saída. (Jacques concentra-se em contar e olha mais para o público que para seu Amo que se interessa cada vez mais pela paisagem.) Fazia um belo dia e eu mancava muito ainda...

AMO. Acredito, Jacques, que nós chegamos na vila onde mora meu bastardo.

JACQUES. Senhor, você me interrompeu no mais belo momento! Eu mancava ainda e estava ainda mal do joelho, mas fazia um belo dia, eu a vi como se fosse hoje. (Na frente do palco, na beirada, aparece Saint-Ouen. Ele não vê o Amo, mas o Amo o vê e o olha. Jacques é virado para o público e ele é inteiramente absorvido pela sua narrativa) Era outono, senhor, as árvores estavam multicoloridas, o céu estava azul e eu ia por um caminho da floresta quando eu vi uma jovem garota que vinha ao meu encontro, e eu estou bem satisfeito que você não me interrompeu, então, fazia um belo dia e essa jovem garota era bela, sobretudo não me interrompa, senhor, ela ia a meu encontro, lentamente e eu a olhava e ela tinha um belo rosto melancólico, senhor, ela tinha um rosto melancólico e tão bonito...

SAINT-OUEN. (*Percebe enfim o Amo e sobressalta*) É você, meu Amigo...

O Amo tira sua espada; Saint-Ouen o imita.

¹⁴⁹ Quebra do refrão, da rima e da transição de uma narrativa sem a magia dos contos. A ação se apressa para finalizar a história e principiar o fim da aventura amoroso do Amo, deixando em aberto a de Jacques, que não chegou ao fim da sua aventura amorosa e finaliza sem se apaixonar.

AMO. Sim, sou eu! Seu amigo, o melhor amigo que você jamais tenha tido (ele se jogou sobre ele, os dois homens lutam) Que faz você aqui? Você veio ver seu filho? Você veio ver se ele é o bastante massudo? Você veio se certificar que eu o cevo bem?

JACQUES. (*Observa com pavor o combate*) Atenção, senhor, cuidado! (*O duelo não dura muito tempo e Saint-Ouen, cai, atingido. Jacques se inclina na direção dele.*) Acredito que ele presta contas com Deus agora. Ah, senhor, acredito que isso não deveria ter acontecido¹⁵⁰! (*Jacques está inclinado sobre o cadáver de Saint-Ouen e camponeses correm no palco*)

AMO. Jacques, rápido, fuja!

Et ele sai da cena correndo...

¹⁵⁰ Parece simples, mas dizer que “algo poderia não ter sido assim” mostra as possibilidades diferentes que dependem das ações e reações dos sujeitos. Grande reflexão para ambos, que sofrerão as consequências dos atos do Amo.

Cena 5

Jacques não conseguiu escapar. Vários camponeses o capturaram e prendem suas mãos nas costas. Jacques, as mãos atadas, é diante do palco e o bailio¹⁵¹ o examina com o olhar.

BAILIO. Então, o que diz você disso, amigo? Você será jogado na prisão, jugado e em seguida enforcado.

JACQUES. *(De pé na frente do palco com as mãos atadas às costas)* Eu posso lhe dizer o que dizia meu capitão: que tudo o que acontece aqui embaixo está escrito lá em cima.

BAILIO. É uma grande verdade ...

Ele sai lentamente com os outros camponeses e Jacques fica só no palco durante todo o monólogo que se segue:

JACQUES. Mas a gente pode se perguntar qual é o preço do que está escrito lá em cima. Ah, meu Amo! Acha você que há sabedoria em que eu acabasse meus dias enforcado por que você estava apaixonado dessa idiota de Agatha? E você não saberá jamais como eu me apaixonei. Esta bela jovem garota melancólica era serviçal no castelo, e eu me empreguei no castelo como doméstico, mas você não saberá jamais o fim da história, por que vão me enforcar, ela se chamava Denise e eu a amava muito, eu nunca mais me apaixonei por ninguém depois, mas nós apenas nos conhecemos depois de quinze dias por que o meu mestre de então, que era meu amo e também amo de Denise, deu-me ao Conde de Boulay, que me deu em seguida ao seu irmão mais velho o Capitão, que me deu a seu sobrinho, o Advogado geral de Toulouse, que me deu em seguida ao Conde de Trouville, após o Conde de Trouville me dá a Marquesa de Belloy, aquela que fugiu de Londres com um inglês e provocou um belo escândalo, mas antes de fugir ela tomou seu tempo para me recomendar ao Capitão de Marty, sim, senhor, este mesmo que dizia que tudo estava escrito lá em cima, e o Capitão de Marty me deu à senhor Hérrisant, que me fez entrar na casa da senhorita Isselin que lhe entretinha, senhor, mas que você se irritava por que era magra e histérica e enquanto ela lhe irritava, eu lhe distraia com minha falação e você se ligava a mim e você certamente teria nutrido meus velhos dias¹⁵², por que você me havia prometido e eu sei que você que você teria mantido sua palavra, nós não seríamos jamais separados, nós fomos criados um para o outro. Jacques para seu Amo, seu Amo para Jacques. E eis que separados, por causa de tal besteira! Bom Deus, que me importa que você se deixa enrolar pelos salafrários! Por que é preciso que eu seja enforcado por que você tem bom coração e péssimo gosto! As besteiras que são escritas lá em cima! Oh! Senhor, aquele que escreveu nossa história lá em cima deve ser bem um mau poeta, o pior dos poetas, o rei, o imperador dos maus poetas¹⁵³!

BIGRE FILHO. *(Aparece na frente do palco enquanto as últimas frases de Jacques: ele o olha com ar interrogativo após o chama)* Jacques?

¹⁵¹ Autoridade responsável por determinada região administrativa. Pode jogar como representante do Rei ou autoridade máxima.

¹⁵² Referência explícita das condições de trabalho e dependência do criado com o amo. A segurança para momentos de fragilidade estava garantida com o Amo, que o tratava com amizade, extrapolando as relações anteriores de Jacques com seus antigos amos.

¹⁵³ Julgasse o criador da história, por que não mudou esse fim tragicômico? Na variação, tudo poderia ser permitido. Ou não? Quais os limites de manter partes do original para que se configure variação e homenagem? O que faria uma nova obra, e não uma imitação ou plágio? Kundera insiste sobre unidade pelo mesmo tema em uma obra e no conjunto de obras. Essa variação é atualizante de temas tratados por Diderot para os tempos dos paradoxos terminais.

JACQUES. *(Sem olhar)* Deixe-me em paz

BIGRE FILHO. É você, Jacques

JACQUES. Deixe-me em paz, todos! Eu falo com meu Amo!

BIGRE FILHO. Em nome de Deus, Jacques, então, você não me reconhece?

Ele agarra Jacques e o vira para si.

JACQUES. Bigre...

BIGRE FILHO. Por que você está com as mãos atadas?

JACQUES. Por que vão me enforcar.

BIGRE FILHO. Enforcá-lo? Não... Meu amigo! Felizmente há aqui embaixo amigos que se lembram de seus amigos! *(Ele desfaz os nós que prendiam as mãos de Jacques: após ele o fez rodopiar na direção dele e o tomou nos braços; Jacques, nos braços de Bigre, explode um riso sonoro)* Por que você ri¹⁵⁴?

JACQUES. Acabei de vociferar contra um mau poeta por ser tão mau poeta e eis que ele se apressa em enviá-lo para corrigir seu mau poema e eu lhe digo, Bigre, mesmo o pior dos poetas não teria inventado um fim mais alegre para seu mau poema!

BIGRE FILHO. Você não sabe o que diz, meu amigo, mas que isso importa! Eu nunca o esqueci. Você se lembra do sótão? *(Ele ri por sua vez e dá a Jacques um tapa nas costas; Jacques ri também.)* Você o vê? *(Ele mostra os degraus no fundo do palco.)* Meu velho, não é um sótão! É uma capela! É o templo da fiel amizade! Jacques, você não tem mesmo ideia da felicidade que você nos trouxe. Você se alistou na Armada, você se lembra, e um mês mais tarde, eu soube que Justine...

Ele marca uma pausa carregada de sentidos.

JACQUES. O quê, Justine?

BIGRE FILHO. Que Justine... *(Nova pausa eloquente)* ... ia ter ... *(Um silêncio.)* Ei, Bom! Adivinha! ... Uma criança...

JACQUES. Um mês depois que eu me alistei que vocês perceberam?

BIGRE FILHO. Meu pai não podia dizer mais nada. Faltou que ele consentisse que eu me casasse com Justine e nove meses mais tarde... *(Pausa eloquente)*

JACQUES. O que foi?

BIGRE FILHO. Um garoto!

JACQUES. Ele se porta bem?

BIGRE FILHO. *(Orgulhosamente)* Et como! Ele tem já dez anos! Nós o chamamos de Jacques em sua homenagem! Você me acreditará se você quiser que ele lembra você um pouco. Precisa vir vê-lo! Justine ficará louca de alegria!

JACQUES. *(Virando-se)* Meu caro Amozinho, nossas aventuras são risivelmente semelhantes¹⁵⁵...

O jovem Bigre leva Jacques alegremente; eles saem.

¹⁵⁴ Teatro vaudevillesco. Reviravolta e coincidências recorrentes, mas agradáveis e normalmente esperadas pelo público do Teatro de Boulevard e características dos séculos XVII a XIX.

¹⁵⁵ Muitas histórias se parecem, mas podem ter outro fim; e muitas verdades são inúteis. O sentimento empregado no teatro pela forma leve e burlesca, sobretudo pelo riso, se torna objeto de análise filosófica do sentimento em relação à percepção e ao conhecimento. Qual o lugar do sentimento em relação à sensibilidade? Na Enciclopédia encontramos “as sensações (...) que a alma prova em si, ela as relaciona à ação de qualquer causa exterior, e de ordinário elas levam com elas a ideia do objeto”.

Cena 6

AMO. (*Entra no palco vazio; ele tem ar infeliz e ele chama Jacques*) Jacques! Meu Jacquezinho! (*Ele olha ao redor de si*) Depois que eu o perdi, o palco está deserto como o mundo e o mundo está deserto como um palco vazio... O que eu não daria para que você me contasse de novo a fábula da Bainha e da Faquinha. É uma fábula repugnante. É o porquê eu a renego, rejeito, e a declaro nula e não propícia a fim de que você possa recomeçá-la e recontá-la cada vez como se fosse a primeira vez... Ah, meu Jacquezinho, se eu pudesse renegar também a história de Saint-Ouen! ... Mas somente as belas histórias são recusáveis e minha estúpida aventura é irrevogável e aqui estou completamente sem você e sem essas bundas soberbas que você evocava com apenas o movimento natural de seus lábios deliciosamente falantes... (*Ele se coloca a recitar com uma voz sonhadora como se ele recitasse alexandrinos*) Essas bundas redondas e curvas como uma lua cheia! ... (*Com sua voz normal.*) Mas você tinha apesar disso razão. A gente não sabe onde a gente vai. Eu pensava que eu ia rever meu bastardo e eu fui perder para sempre meu caro Jacquezinho.

JACQUES. (*Aproxima-se a partir do outro lado do palco*) Meu Amozinho...

AMO. (*Vira-se, surpreso*) Jacques!

JACQUES. Você sabe bem o que dizia a Estalajadeira, essa nobre fêmea da bunda majestosa: nós não podemos viver um sem o outro. (*O Amo é tomado de uma viva emoção; ele cai nos braços de Jacques que o consola.*) Mas não, mas não, diga-me antes onde a gente vai!

AMO. Sabe-se para onde se vai?

JACQUES. Ninguém soube jamais de nada.

AMO. Ninguém.

JACQUES. Então, conduza-me!

AMO. Como eu conduzirei se não se sabe onde se vai?

JACQUES. Como está escrito lá em cima. Você é meu Amo e você tem por missão me conduzir.

AMO. Sim, mas você esqueceu o que está escrito um pouco mais na frente. É bem o Amo que dá as ordens, mas é o Jacques que escolhe quais seguir¹⁵⁶. Então, estou esperando!

JACQUES. Bom. Eu queria então que você me conduzisse... avante¹⁵⁷...

AMO. (*Olhando ao redor dele, muito embaraçado*) Eu quero muito, mas avante, é onde?

JACQUES. Eu vou lhe revelar um grande segredo. Uma astúcia secular da humanidade. Avante, é por todos os lugares.

AMO. (*Lançando ao redor dele olhares circulando*) Por todos os lugares?

JACQUES. (*Descrindo um círculo grande com o braço*) Para onde você olhar, é todos os lugares é avante¹⁵⁸!

AMO. (*Sem entusiasmo*) Mas é magnífico, Jacques! É magnífico!

¹⁵⁶ O acerto entre ambos de serem inseparáveis. A relação de dominado-dominador é rompida após a experiência sensível da perda, ou quase perda de Jacques, que teria sido enforcado.

¹⁵⁷ Para onde ir, o que é certo é para avante, para frente, em movimento contínuo. O futuro, o espírito do tempo, o amanhã diria quem tem razão, todavia “o namoro com o futuro é o pior dos conformismos (...) pois é mais forte que o presente (...) nos julgará (...) sem nenhuma competência” (KUNDERA, 1988, p. 22-23).

¹⁵⁸ Todas as perspectivas, qualquer caminho a seguir, não importa qual, tem que se iniciar com a decisão do homem de se pôr a caminho. Na possibilidade da variação kunderiana, as perspectivas das personagens diferem daquelas do romance de Diderot, pois estas “encontram-se em um tempo que não tem começo nem fim, em um espaço que não conhece fronteiras, no meio da Europa para a qual o futuro não pode acabar nunca” (KUNDERA, 1988, p. 10), mas nessa nova possibilidade da existência humana, a degradação e o progresso fazem parte da ambiguidade da época.

Ele rodopia lentamente

JACQUES. (*Com melancolia*) Sim, senhor, eu também, eu acho isso muito bonito¹⁵⁹.

AMO. (*Depois de um breve jogo de cena, tristemente*). Eh, bom, Jacques, avante!

Eles se dirigem na diagonal¹⁶⁰ em direção ao fundo do palco...

FIM

¹⁵⁹ Resposta pelo estético “bonito”. Beleza e conhecimento, ironicamente, pois Jacques é atingido pelo sentimento de melancolia, por conta da percepção e da experiência pelo sensível de contemplar o processo da caminhada até ali e prosseguir, completamente em aberto, pois “beleza, a última possível vitória do homem que não tem esperança” (KUNDERA, 1988, p. 110).

¹⁶⁰ Sair pela tangente. “O caminho do romance parece estranhamente curto e fechado, (...) partir para escolher suas aventuras, (...) primeiro grande tema do romance tornou-se a aventura sua própria paródia, (...) o caminho se fecha em paradoxo, (...) todas as categorias mudam subitamente de sentido: o que é aventura se a liberdade de ação é totalmente ilusória?” (KUNDERA, 1988, p. 14-17).

ANEXO II

TEXTO FONTE DA TRADUÇÃO

JACQUES ET SON MAÎTRE

Hommage à Denis Diderot

Texte intégral

Décors : Pendant tout le spectacle, la scène ne change pas ; elle est divisée en deux parties : une partie antérieure, plus basse, une partie postérieure surélevée qui forme une grande estrade. Toute l'action qui se déroule dans le présent, se joue sur le devant de la scène ; les épisodes du passé sont représentés sur la partie postérieure, surélevée.

Tout au fond de la scène (donc sur la partie surélevée), il y a un escalier (ou une échelle) conduisant à une souperie.

La plupart du temps, la scène est entièrement vide. C'est seulement pour certains épisodes que les acteurs eux-mêmes (les domestiques) y apportent des chaises, une table, etc.

Il faut se mettre en garde contre tous les éléments ornementaux, illustratifs, symboliques du décor. Ils vont contre l'esprit de la pièce de même que toute exagération du jeu. Il ne faut ni crier, ni précipiter le débit de la parole.

L'action se passe au XVIII^e siècle, mais c'est le XVIII^e siècle tel qu'on le rêve aujourd'hui. De même que le langage de la pièce n'est pas une restitution du langage d'autrefois, il ne faut pas non plus insister sur le caractère historique du décor et des costumes. L'historicité des personnages, (notamment des deux protagonistes) sans être contestée, devrait être légèrement estompée.

acte 1

Scène 1

Jacques et son maître entrent sur scène ; ils font quelques pas et le regard de Jacques se pose sur les spectateurs ; Jacques s'arrête...

JACQUES (*discrètement*). Monsieur... (*Désignant le public à son maître.*) Qu'ont-ils tous à nous regarder ?

LE MAÎTRE (*il tressaille et rectifie ses habits, comme s'il redoutait d'éveiller l'attention par une négligence vestimentaire*). Fais comme s'il n'y avait personne.

JACQUES (*au public*). Vous ne voudriez pas regarder ailleurs ? Bon, alors, qu'est-ce que vous voulez ? D'où est-ce que nous venons ? (*Il étend le bras derrière lui.*) De là-bas. Et où est-ce que nous allons ? (*Avec une sagesse philosophique.*) Est-ce que l'on sait où on va ? (*Au public.*) Vous le savez, vous, où vous allez ?

LE MAÎTRE. J'ai peur, Jacques, de savoir où nous allons.

JACQUES. Vous avez peur ?

LE MAÎTRE (*tristement*). Oui. Mais je n'ai pas l'intention de te mettre au courant de mes tristes obligations.

JACQUES. Monsieur, on ne sait jamais où on va, croyez-moi ! Mais comme disait mon capitaine, c'est écrit là-haut.

LE MAÎTRE. Et il avait raison...

JACQUES. Que le diable enfourche Justine et l'ignoble grenier où j'ai perdu mon pucelage !

LE MAÎTRE. Pourquoi insulter une femme, Jacques ?

JACQUES. Parce que, quand j'ai perdu mon pucelage, je me suis soulé. Mon père, fou de rage, m'a filé une raclée. Un régiment passait dans le coin, du coup je m'enrôle, une bataille éclate, je reçois une balle dans le

genou. Ce qui a d'ailleurs entraîné une kyrielle d'aventures. Sans cette balle, par exemple, je crois que je ne serais jamais tombé amoureux.

LE MAÎTRE. Tu as donc été amoureux ? Tu ne m'en avais jamais parlé !

JACQUES. Il y a beaucoup de choses dont je ne vous ai jamais parlé.

LE MAÎTRE. Eh bien ! Comment es-tu devenu amoureux ? Raconte !

JACQUES. Où j'en étais ? Ah oui, la balle dans le genou. Je suis enterré sous un tas de morts et de blessés. On m'a retrouvé le lendemain, pour me flanquer dans une charrette. Destination l'hôpital. La route était mauvaise et je hurlais de douleur au moindre cahot. Tout à coup, on s'arrête. Je demande à descendre. C'était à l'extrémité d'un village et devant la porte d'une bicoque se tenait une jeune femme.

LE MAÎTRE. Ah, j'y suis...

JACQUES. Elle rentre chez elle, ressort avec une bouteille de vin et me donne à boire. Ils veulent me remettre dans la charrette, mais moi je m'agrippe à sa jupe. Puis j'ai perdu connaissance et quand je suis revenu à moi, j'étais chez elle, entouré de son mari et de ses enfants, et elle me faisait des compresses.

LE MAÎTRE. Salaud ! Je te vois venir.

JACQUES. Vous ne voyez rien du tout.

LE MAÎTRE. Cet homme t'accueille dans sa maison et c'est comme ça que tu le remercies !

JACQUES. Monsieur, est-ce qu'on est maître de ses actes ? Mon capitaine disait : tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut. Vous connaissez, mon cher Maître, un moyen d'effacer ce qui est écrit ? Est-ce que je peux ne pas être ? Est-ce que je peux être un autre ? Si je suis moi, est-ce que je peux faire autre chose que ce que je fais ?

LE MAÎTRE. Il y a quelque chose qui me chiffonne : est-ce que tu es un salaud parce que c'est écrit là-haut ? Ou est-ce que c'est écrit là-haut parce qu'ils savaient que tu étais un salaud ? Quelle est la cause et quel est l'effet ?

JACQUES. Je ne sais pas, Monsieur, mais ne me traitez pas de salaud.

LE MAITRE. Un homme qui cocufie son bienfaiteur.
 JACQUES. Et n'appellez pas cet homme mon bienfaiteur. Vous auriez dû voir comment il traitait sa femme parce qu'elle avait pitié de moi.
 LE MAITRE. Et il a bien fait... Jacques, comment elle était ? Décris-la-moi !
 JACQUES. Cette jeune femme ?
 LE MAITRE. Oui.
 JACQUES (*après un instant d'hésitation*). De taille moyenne...
 LE MAITRE (*pas très satisfait*). Hum...
 JACQUES. Mais plutôt grande que petite...
 LE MAITRE (*avec un signe de tête approbateur*). Plutôt grande.
 JACQUES. Oui.
 LE MAITRE. Ça, j'aime.
 JACQUES (*avec un geste des mains*). Une belle poitrine.
 LE MAITRE. Plus de cul que de poitrine ?
 JACQUES (*hésitant*). Non. Plus de poitrine.
 LE MAITRE (*tristement*). Dommage.
 JACQUES. Vous aimez les gros culs ?
 LE MAITRE. Oui... Comme celui d'Agathe... Et ses yeux, comment étaient-ils ?
 JACQUES. Ses yeux ? Je ne m'en souviens pas. Mais elle avait les cheveux noirs.
 LE MAITRE. Agathe était blonde.
 JACQUES. Je n'y peux rien, Monsieur, si elle ne ressemblait pas à votre Agathe. Vous devez la prendre comme elle est. Mais elle avait de longues et jolies jambes.
 LE MAITRE (*songeur*). De longues jambes. Tu me fais plaisir !
 JACQUES. Et un cul majestueux.
 LE MAITRE. Majestueux ? Sans blague ?
 JACQUES (*il montre*). Comme ça...
 LE MAITRE. Ah ! Salaud ! Plus tu m'en parles, plus j'en suis fou. La femme de ton bienfaiteur alors, tu l'as...
 JACQUES. Non, Monsieur. Il ne s'est jamais rien passé entre cette femme et moi.
 LE MAITRE. Alors pourquoi m'en parles-tu ? Pourquoi perdre notre temps avec elle ?
 JACQUES. Monsieur, vous m'interrompez et c'est une très mauvaise habitude.
 LE MAITRE. J'avais déjà une telle envie d'elle...
 JACQUES. Je vous raconte que je suis au lit, avec une balle dans le genou, que je souffre le martyr et vous ne pensez qu'à la luxure. Et en plus, vous mêlez à tout cela une certaine Agathe.
 LE MAITRE. Ne prononce pas ce nom.
 JACQUES. C'est vous qui l'avez prononcé.
 LE MAITRE. Est-ce qu'il t'est déjà arrivé d'avoir une envie folle d'une femme qui ne voulait rien savoir ? Rien de rien ?
 JACQUES. Oui, Justine.
 LE MAITRE. Justine ? Celle avec qui tu as perdu ton pucelage ?
 JACQUES. Parfaitement.
 LE MAITRE. Raconte...
 JACQUES. Après vous, Monsieur. Vous êtes le Maître...

Scène 2

Dans le fond, sur l'estrade, d'autres personnages sont apparus depuis quelques instants. Le jeune Bigre est assis sur les marches, Justine se tient debout devant lui. Un autre couple occupe la partie opposée de la scène. Agathe est assise sur une chaise que lui a apportée le Chevalier de Saint-Ouen, et le Chevalier se tient à ses côtés.

SAINT-OUEN (*appelant le Maître*). Holà ! Mon ami !

JACQUES (*il se retourne ainsi que son Maître et fait un signe de tête à l'intention d'Agathe*). C'est elle ? (*Le Maître acquiesce.*) Et cet homme, à côté d'elle, qui est-ce ?

LE MAITRE. Un ami, Saint-Ouen. C'est lui qui me l'a fait connaître. (*Montrant Justine du regard.*) Et l'autre là-bas, c'est la tienne ?

JACQUES. Oui, mais je préfère la vôtre.

LE MAITRE. Et moi, la tienne. Elle est plus en chair. Tu ne veux pas qu'on échange, pour voir ?

JACQUES. Il fallait y penser à l'époque. C'est trop tard maintenant.

LE MAITRE (*avec un soupir*). Oui, trop tard. Et qui est ce gaillard ?

JACQUES. Bigre, un copain. Nous voulions cette fille, tous les deux. Mais pour des raisons impénétrables, c'est lui qui l'a eue et pas moi.

LE MAITRE. Comme moi.

SAINT-OUEN (*il s'est approché du Maître au bord de l'estrade*). Mon vieux, tu as manqué de discrétion. Les parents ont peur pour la renommée de leur fille...

LE MAITRE (*à Jacques, avec indignation*). Les sales bourgeois ! Quand je couvrais cette fille de cadeaux, ça n'avait pas l'air de les déranger !

SAINT-OUEN. Mais non, mais non ! Ils ont de l'estime pour toi. Ils veulent seulement que tu t'expliques clairement sur tes intentions. Sinon, tu devras cesser d'aller chez eux.

LE MAITRE (*avec indignation, à Jacques*). Quand je pense que c'est lui qui m'a introduit chez elle ! Et qui m'a encouragé ! Et qui m'a promis qu'elle serait facile !

SAINT-OUEN. Ami, je ne fais que transmettre le message dont on m'a chargé.

LE MAITRE (*à Saint-Ouen*). Très bien. (*Il avance sur l'estrade.*) Je te charge de leur transmettre qu'ils ne comptent pas sur moi pour finir la bague au doigt. Et dis à Agathe qu'il faut qu'elle soit beaucoup plus tendre à l'avenir si elle veut me garder. Je n'ai pas l'intention de perdre avec elle mon temps et ma fortune, que je pourrais employer plus utilement ailleurs.

Saint-Ouen écoute le message du Maître de Jacques, s'incline et retourne auprès d'Agathe.

JACQUES. Bravo, Monsieur ! C'est comme ça que je vous aime ! Courageux pour une fois ?

LE MAITRE (*à Jacques, depuis l'estrade*). Cela m'arrive parfois. J'ai cessé de la voir.

SAINT-OUEN (*se dirige vers le Maître en décrivant un arc de cercle*). J'ai transmis votre message mot pour mot, mais il me semble que vous avez été un peu cruel.

JACQUES. Mon Maître ? Cruel ?

SAINT-OUEN. Tu vas la fermer, larbin ! (*Au Maître.*) Toute la famille est épouvantée par votre silence. Et Agathe...

LE MAITRE. Agathe ?

SAINT-OUEN. Agathe pleure.

LE MAITRE. Elle pleure.

SAINT-OUEN. Elle pleure toute la journée.

LE MAITRE. Donc, Saint-Ouen, vous pensez que si je reparaisais ?

SAINT-OUEN. Ce serait une erreur ! Tu ne peux plus reculer. Si tu revenais maintenant, tout serait perdu. Il faut apprendre à vivre à ces boutiquiers.

LE MAITRE. Mais si l'on ne me rappelle pas !

SAINT-OUEN. On te rappellera.

LE MAITRE. Et si ça dure trop longtemps ?

SAINT-OUEN. Tu veux être le maître ou l'esclave ?

LE MAITRE. Alors, elle pleure...

SAINT-OUEN. Mieux vaut que ce soit elle qui pleure que toi.

LE MAITRE. Et si l'on ne me rappelle pas !

SAINT-OUEN. Je te dis qu'on te rappellera. Tu dois profi-

ter de la situation. Il faut qu'Agathe comprenne que tu ne vas pas lui manger dans la main et qu'elle doit faire des efforts... Mais dis-moi... Nous sommes assez amis ! Ta main à couper qu'il ne s'est jamais rien passé entre elle et...

LE MAITRE. Non.

SAINT-OUEN. Ta discrétion t'honore.

LE MAITRE. Pas du tout. Je te dis la stricte vérité.

SAINT-OUEN. Quoi ? Pas le plus petit moment de faiblesse ?

LE MAITRE. Non.

SAINT-OUEN. J'ai peur que tu ne te sois conduit comme un puceau.

LE MAITRE. Mais vous, Saint-Ouen, vous, vous n'avez jamais eu envie d'elle ?

SAINT-OUEN. Certes. Mais tu es venu et je suis devenu pour Agathe un pur esprit. Nous sommes restés bons amis, mais pas plus. Je n'ai qu'une seule consolation : si mon meilleur ami couche avec elle, ce sera comme si c'était moi. Je ferai tout, crois-moi, pour te mettre dans son lit.

A ces mots, il s'éloigne vers le fond de la scène en direction d'Agathe toujours assise sur une chaise.

JACQUES. Vous vous rendez compte, Monsieur, comment je vous écoute. Je ne vous ai pas interrompu une seule fois. Si seulement vous pouviez en prendre de la graine.

LE MAITRE. Tu te vantes de ne pas m'interrompre seulement pour m'interrompre.

JACQUES. Si je vous coupe la parole, c'est parce que vous me donnez le mauvais exemple.

LE MAITRE. En tant que Maître, j'ai le droit d'interrompre mon domestique autant que ça me plaît. Mais mon domestique n'a pas le droit d'interrompre son Maître.

JACQUES. Monsieur, je ne vous interromps pas, je parle avec vous, comme vous l'avez toujours souhaité. Et je vous le dis tout net : votre ami ne me plaît pas du tout et je parie qu'il veut vous faire épouser sa petite amie.

LE MAITRE. Assez ! Je ne te dirai plus rien ! *(Il descend de l'estrade d'un air courroucé.)*

JACQUES. Maître ! S'il vous plaît ! Continuez !

LE MAITRE. A quoi bon ! Avec ta clairvoyance prétentieuse de mauvais goût, tu sais tout à l'avance.

JACQUES. Vous avez raison, Maître, mais continuez. Si j'ai deviné, ce ne peut être que le cours général de l'histoire, mais je ne peux imaginer tous les charmants détails de vos entretiens avec Saint-Ouen et tous les caprices de l'intrigue.

LE MAITRE. Tu m'as énervé et je me tais.

JACQUES. Je vous en prie.

LE MAITRE. Si tu veux qu'on fasse la paix, c'est toi qui vas raconter, et moi je vais t'interrompre quand ça me plaira. Je veux savoir comment tu as perdu ton puceage et tu peux être sûr que je t'interromprai plusieurs fois dans ton premier acte d'amour.

Scène 3

JACQUES. Comme vous voudrez, Monsieur, vous en avez le droit. Regardez. *(Il se retourne et montre l'escalier que Justine est en train de gravir avec le fils Bigre ; le père Bigre est au pied de l'escalier.)* Mon parrain, le vieux Bigre, est dans sa boutique de charbon. L'échelle mène au grenier et c'est là que se trouve le lit de mon ami, le fils Bigre.

LE PÈRE BIGRE *(vociférant en direction du grenier)*. Bigre ! Bigre ! Sacré feignant !

JACQUES. Le vieux Bigre couchait dans sa boutique. Lorsqu'il était bien endormi, son fils ouvrait doucement la porte et Justine montait à la soupenne par la petite échelle.

LE PÈRE BIGRE. L'Angélus a déjà sonné et te voilà encore en train de ronfler. Tu veux que je monte et que je te fasse descendre à coups de balai !

JACQUES. Cette nuit-là, ils avaient eu tant de plaisir ensemble qu'ils ne pouvaient pas se réveiller.

LE FILS BIGRE *(du grenier)*. Ne te fâche pas, Père !

LE PÈRE BIGRE. Le fermier va bientôt venir chercher son essieu ! Dépêche-toi !

LE FILS BIGRE. Me voilà ! *(Il descend en boutonnant son pantalon.)*

LE MAITRE. Du coup, Justine ne pouvait plus sortir ?

JACQUES. Elle était prise au piège.

LE MAITRE *(riant aux éclats)*. J'imagine qu'elle n'en menait pas large !

LE PÈRE BIGRE. Depuis qu'il s'est toqué de cette petite coureuse, il ne pense qu'à dormir. Encore si c'était une fille qui en vaille la peine ! Mais une garce pareille ! Si ma pauvre défunte voyait cela, il y a longtemps qu'elle aurait rossé l'un et arraché les yeux à l'autre au sortir de la grand-messe. Mais, comme un idiot, je supporte tout cela ; il faut que ça change à présent ! *(Au fils Bigre.)* Prends cet essieu et va le porter au fermier ! *(Le fils Bigre s'éloigne avec l'essieu sur l'épaule.)*

LE MAITRE. Et ces propos, Justine les entendait de là-haut ?

JACQUES. Bien sûr !

LE PÈRE BIGRE. Bon Dieu de bon Dieu, où est ma pipe ? C'est sans doute ce moins que rien qui me l'a prise ! Voyons si elle n'est pas là-haut.

Il monte l'escalier.

LE MAITRE. Et Justine ? Et Justine ?

JACQUES. Elle s'était glissée sous le lit.

LE MAITRE. Et le jeune Bigre ?

JACQUES. Son essieu rendu, il a couru chez moi ! Écoute, je lui dis, va te promener au village et pendant ce temps je vais m'occuper de ton père pour que Justine puisse s'échapper. Mais il faut que tu me laisses beaucoup de temps. *(Il monte sur l'estrade. Le Maître sourit.)* Pourquoi souriez-vous ?

LE MAITRE. Pour rien.

LE PÈRE BIGRE *(qui est redescendu du grenier)*. Je suis content de te voir, Filleul. D'où sors-tu de si bonne heure ?

JACQUES. Je rentre chez moi.

LE PÈRE BIGRE. Ah ! Filleul, Filleul, tu deviens bambocheur !

JACQUES. Je ne dis pas non.

LE PÈRE BIGRE. J'ai bien peur que mon gars et toi ne soyez à mettre dans le même sac ! Tu as passé la nuit dehors !

JACQUES. Je ne dis pas non.

LE PÈRE BIGRE. Chez une putain ?

JACQUES. Oui. Mais avec mon père, pas question d'aborder la question !

LE PÈRE BIGRE. Ça se comprend et il devrait te donner une bonne volée et je devrais en faire autant avec mon fils. Mais commençons par déjeuner, le vin porte conseil.

JACQUES. Impossible, Parrain. Je tombe de sommeil.

LE PÈRE BIGRE. Je vois que tu ne t'es pas ménagé. J'espère qu'elle en valait la peine. Mais n'en parlons plus. Écoute, mon fils est sorti, monte là-haut, fourre-toi au lit.

Jacques monte l'escalier.

LE MAITRE *(criant à l'adresse de Jacques)*. Traître ! Scélérat ! J'aurais dû m'y attendre...

LE PÈRE BIGRE. Ah, ces enfants !... Ces maudits enfants !... *(Dans le grenier, des bruits et des cris étouffés...)* Il rêve, ce gars-là... On voit qu'il a passé une nuit mouvementée.

LE MAITRE. Comment il rêve ! Il ne rêve pas du tout ! Il la terrorise, oui ! Elle se défend, mais elle craint d'être découverte et elle est obligée de se taire. Criminel ! Tu mériterais d'être condamné pour viol !

JACQUES *(du haut du grenier)*. Monsieur, je ne sais pas

si je l'ai violée, mais ce que je sais, c'est que ça n'était pas si mal que ça pour elle et pour moi. Elle m'a seulement fait promettre...

LE MAITRE. Que lui as-tu promis, crapule !

JACQUES. Que Bigre n'en saurait rien.

LE MAITRE. Il a suffi que tu promettes pour que tout aille pour le mieux...

JACQUES. Et encore mieux !

LE MAITRE. Combien de fois ?

JACQUES. Beaucoup de fois et toujours de mieux en mieux.

Le fils Bigre revient.

LE PÈRE BIGRE. Qu'est-ce que tu as fait si longtemps ? Prends cette jante et va finir à la porte.

LE FILS BIGRE. Pourquoi à la porte ?

LE PÈRE BIGRE. Pour ne pas réveiller Jacques.

LE FILS BIGRE. Jacques ?

LE PÈRE BIGRE. Oui, Jacques. Il est là-haut et il ronfle. Ah ! pauvres de nous, les pères. Vous êtes bien tous les mêmes. Eh bien, bouge un peu, qu'est-ce que tu fais planté là. *(Le fils Bigre s'élançe vers l'escalier et s'apprête à monter.)* Où vas-tu ? Laisse dormir ce pauvre garçon !

LE FILS BIGRE *(fort)*. Papa ! Papa !

LE PÈRE BIGRE. Il était mort de fatigue !

LE FILS BIGRE. Laisse-moi passer !

LE PÈRE BIGRE. File ! Tu aimerais qu'on te réveille quand tu dors ?

LE MAITRE. Et Justine entendait tout cela ?

JACQUES *(assis sur le haut des marches)*. Comme vous m'entendez !

LE MAITRE. Oh ! Ce que c'est beau ! Quel admirable salopard ! Et toi, que faisais-tu ?

JACQUES. Je riais.

LE MAITRE. Gibier de potence ! Et elle ?

JACQUES. Elle s'arrachait les cheveux, elle levait les yeux au ciel, elle se tordait les bras.

LE MAITRE. Jacques, vous êtes un barbare et vous avez un cœur de bronze.

JACQUES *(descendant les marches et très sérieusement)*. Non, Monsieur, non. J'ai de la sensibilité. Mais je la garde pour une meilleure occasion. Ceux qui gaspillent leur sensibilité à tort et à travers n'en ont plus quand il faut en avoir.

LE PÈRE BIGRE *(à Jacques)*. Ah te voilà ! Tu as bien dormi ? Tu en avais besoin ! *(A son fils.)* Il est frais comme un nouveau-né ! Va chercher une bouteille à la cave. *(A Jacques.)* A présent, tu déjeuneras bien volontiers !

JACQUES. Très volontiers.

Le fils Bigre va chercher une bouteille et le père Bigre remplit trois verres.

LE FILS BIGRE *(écartant son verre)*. Moi, je n'ai pas soif si tôt le matin.

LE PÈRE BIGRE. Tu ne veux pas boire ?

LE FILS BIGRE. Non.

LE PÈRE BIGRE. Ah ! Je sais ce que c'est. *(A Jacques.)* Tiens, il y a de la Justine là-dessous. Vu le temps qu'il a passé dehors, il a dû s'arrêter chez elle et la surprendre avec un autre. *(Au fils Bigre.)* C'est bien fait ! Je te l'avais bien dit que cette fille n'était qu'une putain ! *(A Jacques.)* Et le voilà qui boude cette innocente bouteille !

JACQUES. Vous pourriez bien avoir deviné juste.

LE FILS BIGRE. Jacques, arrête cette plaisanterie.

LE PÈRE BIGRE. S'il ne veut pas boire, ça ne doit pas nous en empêcher. *(Levant son verre.)* A ta santé, Filleul...

JACQUES *(levant son verre)*. A la vôtre... *(Au fils Bigre.)* Et toi, ami, bois avec nous. Tu t'en fais sûrement trop pour pas grand-chose.

LE FILS BIGRE. J'ai déjà dit que je ne boirai pas.

JACQUES. Tu la reverras et tout se dissipera. Tu n'as rien à craindre.

LE PÈRE BIGRE. Non, au contraire, que cette fille le fasse bien souffrir... Et maintenant, il faut que je t'emmène chez ton père pour qu'il pardonne tes escapades. Maudits enfants ! Vous êtes tous les mêmes ! Bande de pouilleux... Eh bien, allons.

Il prend Jacques par le bras et s'éloigne avec lui. Le fils Bigre monte l'escalier du grenier. Après avoir fait quelques pas, Jacques se détache du père Bigre et se tourne vers son Maître, tandis que le père Bigre sort de la scène.

LE MAITRE. Admirable anecdote ! Elle apprend à mieux connaître les femmes et à mieux connaître les amis.

Sur l'estrade, Saint-Ouen se dirige lentement vers le Maître de Jacques.

JACQUES. Vous croyez peut-être qu'un ami va dédaigner votre maîtresse s'il en a l'occasion ?

Scène 4

SAINT-OUEN. Mon ami ! Mon cher ami ! Venez... *(Il est au bord de l'estrade et tend les bras vers le Maître qui est au pied de l'estrade. Le Maître monte sur l'estrade et rejoint Saint-Ouen.)* Ah ! comme c'est beau, mon ami, d'avoir un ami pour lequel on éprouve une amitié sincère...

LE MAITRE. Vous me touchez, Saint-Ouen.

SAINT-OUEN. Oui, vous êtes de tous les amis le meilleur ami, tandis que moi, mon ami...

LE MAITRE. Vous ? Vous aussi, de tous mes amis, mon ami, vous êtes le meilleur ami.

SAINT-OUEN *(hochant la tête)*. J'ai peur que vous ne me connaissiez pas, mon ami.

LE MAITRE. Je vous connais comme moi-même !

SAINT-OUEN. Si vous me connaissiez, vous ne voudriez pas me connaître...

LE MAITRE. Non, ne dites pas ça.

SAINT-OUEN. Je suis un homme infâme. Oui, il n'y a pas d'autre mot. C'est bien ainsi que je dois me désigner devant vous : je suis un homme infâme.

LE MAITRE. Je ne vous permettrai pas de vous humilier devant moi !

SAINT-OUEN. Un homme infâme !

LE MAITRE. Non !

SAINT-OUEN. Un homme infâme !

LE MAITRE *(s'agenouillant devant lui)*. Taisez-vous, mon ami. Vos paroles m'arrachent le cœur. Qu'est-ce qui vous tourmente ? Qu'avez-vous à vous reprocher ?

SAINT-OUEN. Il y a une tache dans ma vie passée. Rien qu'une tache, oui, une seule tache, mais...

LE MAITRE. Vous voyez bien, rien qu'une seule tache, qu'est-ce que c'est ?

SAINT-OUEN. Une seule tache peut noircir toute une vie.

LE MAITRE. Une hirondelle ne fait pas le printemps. Une seule tache, pas de tache du tout.

SAINT-OUEN. Ah ! non. Ce n'est qu'une seule et unique tache, mais elle est terrible. Moi, moi Saint-Ouen, j'ai une fois trahi, oui, trahi un ami !

LE MAITRE. Allons donc ! Et comment cela s'est-il fait ?

SAINT-OUEN. Nous fréquentions l'un et l'autre la même jeune fille. Il en était amoureux et elle était amoureuse de moi. Il l'entretenait et c'est moi qui en profitais. Je n'ai jamais eu le courage de le lui avouer. Mais il le faut. Si je le retrouve, il faut que je lui dise tout, il faut que je me confesse à lui pour me délivrer de l'effroyable secret qui m'accable...

LE MAITRE. Ce serait bien, Saint-Ouen.

SAINT-OUEN. Vous me le conseillez ?

LE MAITRE. Oui. Je vous le conseille.

SAINT-OUEN. Et comment croyez-vous que mon ami prendra la chose ?

LE MAITRE. Il sera touché de votre franchise et de votre repentir. Il vous serrera dans ses bras.

SAINT-OUEN. Vous le croyez ?

LE MAITRE. Je le crois.

SAINT-OUEN. Et vous, vous en feriez autant.

LE MAITRE. Moi ? Sûrement.

SAINT-OUEN (*ouvrant les bras*). Mon ami, serre-moi dans tes bras.

LE MAITRE. Comment ?

SAINT-OUEN. Embrasse-moi. Cet ami que j'ai trompé, c'est toi.

LE MAITRE (*accablé*). Agathe ?

SAINT-OUEN. Oui... Ah ! vous faites la tête ! Je vous rends votre parole ! Oui, oui ! Vous pouvez en agir avec moi comme il vous plaira. Vous avez raison, ce que j'ai fait est sans excuse. Laissez-moi ! Abandonnez-moi ! Méprisez-moi ! Ah, si vous saviez ce que cette misérable a fait de moi ! Comme j'ai souffert du rôle ingrat que l'on m'a forcé de jouer...

Scène 5 (dialogue croisé)

Le fils Bigre et Justine descendent l'échelle et s'assoyent côte à côte, sur la dernière marche. Tous deux paraissent accablés.

JUSTINE. Je te le jure ! Je te le jure sur la tête de mon père et de ma mère !

LE FILS DE BIGRE. Je ne te croirai jamais !

Justine éclate en sanglots.

LE MAITRE (*à Saint-Ouen*). La misérable ! Et vous, Saint-Ouen, comment avez-vous pu...

SAINT-OUEN. Ne me torturez pas, mon ami !

JUSTINE. Je te jure qu'il ne m'a même pas touchée !

LE FILS DE BIGRE. Mentreuse !

LE MAITRE. Comment avez-vous pu ?

LE FILS DE BIGRE. Avec ce salaud !

Justine éclate en sanglots.

SAINT-OUEN. Comment ai-je pu ? Parce que je suis l'homme le plus infâme qui soit sous le soleil ! J'ai pour ami le meilleur des hommes et je le trahis ignominieusement. Vous me demandez pourquoi ? Parce que je suis un salaud ! Rien d'autre qu'un salaud !

JUSTINE. Ce n'est pas un salaud ! C'est ton ami !

LE FILS DE BIGRE (*avec colère*). Mon ami ?

JUSTINE. Ton ami, si tu veux le savoir ! Il ne m'a même pas touchée !

LE FILS DE BIGRE. Tais-toi !

SAINT-OUEN. Oui, rien qu'un salaud !

LE MAITRE. Non. Arrêtez de vous cracher dessus !

SAINT-OUEN. Si ! Je me cracherai dessus !

LE MAITRE. Malgré tout ce qui s'est passé, vous ne devez pas vous cracher dessus.

JUSTINE. Il m'a dit qu'il était ton ami et qu'il ne pouvait rien y avoir avec moi, même si nous étions seuls sur une île déserte.

LE MAITRE. Arrêtez de vous faire mal.

LE FILS DE BIGRE. C'est ce qu'il t'a dit ?

JUSTINE. Oui !

SAINT-OUEN. Je veux avoir mal.

LE MAITRE. Nous avons été tous deux victimes du même monstre, vous comme moi ! Elle vous a séduit ! Vous avez été sincère, vous m'avez tout avoué. Vous êtes toujours mon ami !

LE FILS DE BIGRE. Il a dit : même sur une île déserte ?

JUSTINE. Oui !

SAINT-OUEN. Je ne suis pas digne de votre amitié.

LE MAITRE. Au contraire, c'est pour cela que vous en êtes digne ! Vous l'avez payé du tourment de vos remords !

36

LE FILS DE BIGRE. Il t'a vraiment dit qu'il était mon ami et qu'il ne pourrait pas te toucher, même si vous étiez seuls sur une île déserte ?

JUSTINE. Oui !

SAINT-OUEN. Ah, comme vous êtes généreux !

LE MAITRE. Embrassez-moi !

Ils s'embrassent.

LE FILS DE BIGRE. Il t'a vraiment dit qu'il ne te toucherait pas, même si vous étiez seuls sur une île déserte ?

JUSTINE. Oui !

LE FILS DE BIGRE. Sur une île déserte ? Jure-le !

JUSTINE. Je le jure !

LE MAITRE. Venez, buvons !

JACQUES. Ah, Monsieur, vous me faites de la peine !

LE MAITRE. A notre amitié, qu'aucune grue ne peut anéantir.

LE FILS DE BIGRE. Sur une île déserte. J'ai été injuste envers lui. C'est un véritable ami !

JACQUES. Il me semble, Maître, que nos aventures se ressemblent étrangement.

LE MAITRE (*sortant de son rôle*). Quoi ?

JACQUES. Je dis que nos aventures se ressemblent étrangement.

LE FILS DE BIGRE. Jacques est un vrai ami.

JUSTINE. Ton meilleur ami.

SAINT-OUEN. A présent, je ne pense qu'à la vengeance ! Cette misérable a abusé de nous, et nous allons nous venger ensemble ! Il vous suffit d'ordonner ce que je dois faire !

LE MAITRE (*piqué par le récit de Jacques, à Saint-Ouen*). Plus tard. Nous finirons cette histoire plus tard...

SAINT-OUEN. Non, non ! Tout de suite ! Je ferai tout ce que vous exigerez ! Dites seulement ce que vous voulez.

LE MAITRE. Oui, mais plus tard. Maintenant, je veux voir comment ça va finir avec Jacques.

Le Maître descend de l'estrade.

LE FILS DE BIGRE. Jacques !

Jacques bondit sur l'estrade et s'avance vers le fils Bigre.

LE FILS DE BIGRE. Je te remercie. Tu es mon meilleur ami. (*Il l'embrasse.*) Et maintenant, embrasse Justine. (*Jacques hésite.*) Eh bien, n'aie pas honte, tu as le droit de l'embrasser devant moi ! Je te l'ordonne ! (*Jacques embrasse Justine.*) Nous sommes tous trois les meilleurs amis du monde, à la vie, à la mort... Sur une île déserte... Est-il vrai que tu ne la toucherais pas ? Même sur une île déserte ?

JACQUES. La femme d'un ami ? Tu es fou !

LE FILS DE BIGRE. Tu es l'ami le plus fidèle !

LE MAITRE. Saligaud ! (*Jacques se retourne vers son Maître.*) Mais mon aventure était encore loin de toucher à sa fin...

JACQUES. Vous ne vous êtes pas contenté des cornes ?

LE FILS DE BIGRE (*au comble du bonheur*). La plus fidèle des femmes ! Le plus fidèle des amis. Je suis heureux comme un roi !

En prononçant ces dernière répliques, le fils Bigre sort avec Justine. Saint-Ouen reste encore pour écouter les premières répliques de la scène suivante, ensuite il sort à son tour.

Scène 6

LE MAITRE. Mon aventure s'est très mal terminée. C'est la pire des fins que puisse avoir une aventure...

JACQUES. Et quelle est la pire fin d'une aventure ?

LE MAITRE. Réfléchis.

JACQUES. J'y réfléchirai... Quelle peut être la pire fin d'une aventure... Mais mon aventure aussi, Monsieur, est loin d'être terminée. J'avais perdu mon pucelage,

j'avais trouvé mon meilleur ami. J'en étais si heureux que je me soulais. Mon père m'a filé une raclée. Un régiment passait dans le coin, du coup, je m'enrôle, me voilà en pleine bataille, je reçois une balle au genou, on me met sur une charrette, on fait halte devant une bicoque et une femme paraît sur le seuil...

LE MAITRE. Tu me l'as déjà raconté.

JACQUES. Vous allez encore me couper la parole ?

LE MAITRE. Alors, continue !

JACQUES: Pas question ! Je ne veux pas être sans cesse interrompu.

LE MAITRE (*avec humeur*). Très bien. Dans ce cas, faisons un bout de chemin... Nous avons encore une longue route devant nous... Bon Dieu, comment se fait-il que nous ne soyons pas à cheval ?

JACQUES. Vous oubliez que nous sommes en scène. Comment pourrait-il y avoir des chevaux !...

LE MAITRE. A cause d'un théâtre ridicule, il faut que j'aïlle à pied. Le Maître qui nous a inventés nous avait pourtant attribué des chevaux !

JACQUES. C'est ce qu'on risque quand on est l'invention de trop de maîtres.

LE MAITRE. Je me demande souvent, Jacques, si nous sommes de bonnes inventions. Tu crois qu'on nous a bien inventés ?

JACQUES. Qui, « on », Monsieur ? Celui qui est là-haut ?

LE MAITRE. Il était écrit là-haut que quelqu'un ici-bas écrirait notre histoire et je me demande s'il l'a bien écrite. Est-ce qu'au moins il avait du talent ?

JACQUES. S'il n'avait pas eu de talent, il n'aurait pas écrit.

LE MAITRE. Quoi ?

JACQUES. Je dis que s'il n'avait pas eu de talent, il n'aurait pas écrit.

LE MAITRE (*riant aux éclats*). Tu viens de montrer que tu n'es qu'un domestique. Tu crois que ceux qui écrivent ont du talent ? Et le jeune poète qui est un jour venu trouver notre maître à nous deux ?

JACQUES. Je ne connais pas de poète.

LE MAITRE. Je vois que tu ne sais rien de notre Maître. Tu es un domestique très inculte.

L'AUBERGISTE (*vient d'entrer sur la scène ; elle s'avance vers Jacques et son Maître et leur fait la révérence*). Soyez les bienvenus, Messieurs.

LE MAITRE. Les bienvenus ? Où cela, Madame ?

L'AUBERGISTE. A l'Auberge du Grand Cerf.

LE MAITRE. Je n'ai jamais entendu ce nom-là.

L'AUBERGISTE. Apportez une table ! Des chaises !
Deux garçons de salle accourent sur la scène avec une table et des chaises qu'ils installent devant Jacques et son Maître.

L'AUBERGISTE. Il était écrit qu'en chemin vous vous arrêteriez dans notre auberge où vous allez manger, boire, dormir et écouter la patronne qui est renommée à cent lieues à la ronde pour son incomparable grande gueule.

LE MAITRE. Comme si mon domestique ne me suffisait pas !

L'AUBERGISTE. Qu'est-ce que ces messieurs vont prendre ?

LE MAITRE (*regardant l'Aubergiste avec gourmandise*). Voilà qui mérite réflexion.

L'AUBERGISTE. Vous n'avez pas besoin de réfléchir, il était écrit que vous allez prendre du canard, des pommes de terre et une bouteille de vin...

Elle sort.

JACQUES. Monsieur, vous vouliez me dire un mot au sujet de ce poète.

LE MAITRE (*encore sous le charme de l'Aubergiste*). Poète ?

JACQUES. Le jeune poète qui alla trouver notre Maître à nous deux...

LE MAITRE. Oui ! Un jour, un jeune poète est venu chez notre Maître, celui qui nous a inventés. Les poètes venaient souvent l'embêter. Les jeunes poètes sont toujours légion. Ils s'accroissent d'environ quatre cent mille chaque année. Rien qu'en France. Et c'est pire chez les nations moins cultivées !

JACQUES. Et qu'en fait-on ? On les noie ?

LE MAITRE. C'était l'usage autrefois. A Sparte, dans le bon vieux temps. Là-bas, les poètes étaient précipités dans la mer du haut de la roche aussitôt après leur naissance. Mais en notre siècle éclairé, il est permis à quiconque de vivre jusqu'à la fin de ses jours.

L'AUBERGISTE (*apporte une bouteille de vin et remplit les verres*). Vous l'aimez ?

LE MAITRE (*après avoir goûté le vin*). Excellent ! Laissez-nous la bouteille. (*L'Aubergiste sort.*) Donc, un jour, un jeune poète se présente chez notre maître et tire de sa poche un papier. « Mais en voilà une surprise, dit notre maître, ce sont des vers ! - Oui, des vers, Maître, des vers de mon cru, dit le poète. je vous prie de me dire la vérité, rien que la vérité. - Et vous n'avez pas peur de la vérité ? dit notre Maître. - Non », répondit le jeune poète d'une voix tremblante. Et notre Maître lui dit : « Cher ami, non seulement il m'est démontré que vos vers ne valent pas leur pesant de merde, mais jamais vous n'en ferez de meilleurs ! - C'est fâcheux, dit le jeune poète, il faudra donc que j'en fasse de mauvais toute ma vie. » Et notre Maître de répondre : « Je vous avertis, jeune poète. Ni les dieux, ni les hommes, ni les poteaux indicateurs n'ont jamais pardonné la médiocrité aux poètes ! - Je le sais, dit le poète, mais je n'y peux rien. C'est un impulsion. »

JACQUES. Une quoi ?

LE MAITRE. Une impulsion. « C'est une formidable impulsion qui me pousse à écrire de mauvais vers. « Encore une fois, je vous avertis ! » s'écria notre Maître ; et le jeune poète lui répondit : « Je sais, Maître, que vous êtes le grand Diderot, et que je suis un mauvais poète, mais nous autres les mauvais poètes, nous sommes les plus nombreux, nous aurons toujours la majorité ! L'humanité tout entière n'est composée que de mauvais poètes ! Et le public, par l'esprit, par le goût, le sentiment, n'est qu'une assemblée de mauvais poètes ! Comment pensez-vous que de mauvais poètes pourraient offenser d'autres mauvais poètes ? Les mauvais poètes qui sont le genre humain sont fous des mauvais vers ! C'est justement parce que j'écris de mauvais vers que je deviendrai un jour un grand poète consacré ! »

JACQUES. C'est ce que le jeune mauvais a dit à notre Maître ?

LE MAITRE. Mot pour mot.

JACQUES. Ses paroles ne sont pas exemptes d'une certaine vérité.

LE MAITRE. Certes non. Et elles me font concevoir une pensée blasphématoire.

JACQUES. Je sais laquelle.

LE MAITRE. Tu sais laquelle ?

JACQUES. Je le sais.

LE MAITRE. Eh bien, dis-la.

JACQUES. Non, c'est vous qui l'avez eue en premier.

LE MAITRE. Tu l'as eue en même temps, ne mens pas.

JACQUES. Je l'ai eu après vous.

LE MAITRE. Bon, alors, quelle est donc cette pensée ? Vas-y ! Dis-la !

JACQUES. L'idée vous est venue que notre Maître à nous était peut-être aussi un mauvais poète.

LE MAITRE. Et qui peut démontrer qu'il ne l'était pas ?

JACQUES. Croyez-vous que nous serions meilleurs si nous étions l'invention d'un autre ?

LE MAITRE (*songeur*). Cela dépend. Si nous étions sortis de la plume d'un vrai grand écrivain, d'un génie... certainement.

JACQUES (*tristement, après une pause*). Vous savez que c'est triste ?

LE MAITRE. Qu'est-ce qui est triste ?
JACQUES. Que vous ayez une si mauvaise opinion de votre créateur.
LE MAITRE (*regardant Jacques*). Je juge le créateur à son œuvre.
JACQUES. Nous devrions aimer notre Maître qui a fait de nous ce que nous sommes. Nous serions plus heureux si nous l'aimions. Nous serions plus tranquilles et plus sûrs de nous. Mais vous, vous voudriez un meilleur créateur. Franchement, vous blasphémez, mon Maître.
L'AUBERGISTE (*apportant le repas sur un plateau*). Voici

le canard, Messieurs... Quand vous aurez terminé, je vous raconterai l'histoire de M^{me} de La Pommeraye.
JACQUES (*mécontent*). Quand nous aurons terminé, c'est moi qui raconterai comment je suis devenu amoureux !
L'AUBERGISTE. C'est votre Maître qui va décider qui va raconter.
LE MAITRE. Oh non ! Pas moi ! Cela dépend de ce qui a été écrit là-haut !
L'AUBERGISTE. Il est écrit là-haut que c'est à mon tour de raconter.

acte 2

Même disposition scénique ; la scène est entièrement vide, à l'exception d'une table placée en avant et à laquelle sont assis Jacques et son Maître qui terminent leur souper.

Scène 1

JACQUES. Tout a commencé par la perte de mon pucelage. Je me suis soulé, mon père m'a filé une raclée, un régiment passait dans le coin...
L'AUBERGISTE (*entrant*). C'était bon ?
LE MAITRE. Délicieux !
JACQUES. Excellent !
L'AUBERGISTE. Encore une bouteille ?
LE MAITRE. Pourquoi pas ?
L'AUBERGISTE (*se tournant vers la coulisse*). Encore une bouteille !... (*A Jacques et à son Maître.*) J'avais promis à ces messieurs de leur raconter l'histoire de Mme de La Pommeraye après ce bon dîner...
JACQUES. Nom de Dieu ! Patronne ! Je suis en train de raconter comment je suis devenu amoureux !
L'AUBERGISTE. Les hommes tombent facilement amoureux, et aussi facilement ils vous laissent tomber. Tout le monde sait cela. Je vais donc, moi, vous raconter une histoire qui vous enseignera comment ces oiseaux-là sont punis.
JACQUES. Vous avez une grande gueule, Madame l'Aubergiste ! Vous avez dans la glotte dix-huit mille tonnes de mots et vous guettez la malheureuse oreille dans laquelle vous pourrez les déverser !
L'AUBERGISTE. Voilà un domestique bien mal élevé, Monsieur. Il se croit drôle et ose interrompre sans cesse une dame.
LE MAITRE (*réprobateur*). Jacques, ne faites pas l'important...
L'AUBERGISTE. Donc, il y avait un Marquis du nom de Des Arcis. Un drôle d'oiseau, un coureur pas croyable. Bref, un type très sympathique. Mais il ne respectait pas les femmes.
JACQUES. Il avait bien raison.
L'AUBERGISTE. Monsieur Jacques, vous me coupez.
JACQUES. Madame l'hôtesse du Grand Cerf, je ne vous parle pas.
L'AUBERGISTE. Et ce Marquis-là a déniché une Marquise de La Pommeraye. Une veuve qui avait des mœurs, de la naissance, de la fortune et de la hauteur. Il en a fallu du temps et des efforts au Marquis, pour

que la Marquise finisse par succomber et le rende heureux. Néanmoins, au bout de quelques années, le Marquis commença à s'ennuyer. Vous voyez ce que je veux dire, Messieurs. D'abord, il lui proposa de sortir un peu plus. Puis qu'elle reçoive plus souvent. Ensuite, il n'allait même plus chez elle quand elle avait des invités. Il avait toujours quelque chose de pressant. Et quand il venait, il parlait à peine, s'étalait dans un fauteuil, prenait un livre, le jetait, jouait avec le chien et s'endormait en présence de la Marquise. Mais Mme de La Pommeraye l'aimait toujours et en souffrait atrocement. Et comme elle était fière, elle s'est foutue en rogne et a décidé d'en finir.

Scène 2

Pendant la dernière réplique de l'Aubergiste, le Marquis est entré par derrière sur l'estrade ; il porte une chaise, la pose et s'y vautre paresseusement avec un air de béatitude.

L'AUBERGISTE (*se tournant vers le Marquis*). Mon ami...
UNE VOIX (*derrière la scène*). Patronne !
L'AUBERGISTE (*vers la coulisse*). Qu'est-ce qu'il y a ?
LA VOIX (*derrière la scène*). La clé du garde-manger !
L'AUBERGISTE. Elle est au clou... (*Au Marquis.*) Mon ami, vous rêvez...
Elle monte sur l'estrade et s'approche du Marquis.
LE MARQUIS. Vous aussi, vous rêvez, Marquise.
L'AUBERGISTE. Il est vrai, et même assez tristement.
LE MARQUIS. Et qu'avez-vous, Marquise ?
L'AUBERGISTE. Rien.
LE MARQUIS (*tout en bâillant*). Ce n'est pas vrai ! Allons, Marquise, racontez-moi cela ; au moins, cela dissipera notre ennui.
L'AUBERGISTE. Vous vous ennuyez ?
LE MARQUIS. Non, non !... Mais il y a des jours... où...
L'AUBERGISTE. Où nous nous ennuyons ensemble...
LE MARQUIS. Non ! Vous vous trompez, ma chère... Mais il y a des jours... Dieu sait pourquoi...
L'AUBERGISTE. Mon ami, il y a longtemps que je veux vous faire une confidence. Mais je crains de vous affliger.
LE MARQUIS. Vous pourriez m'affliger, vous ?
L'AUBERGISTE. Dieu sait que je n'y suis pour rien.
UNE VOIX (*dans la coulisse*). Patronne !
L'AUBERGISTE (*se tournant vers la coulisse*). Je vous ai déjà dit d'arrêter de me déranger. Appelez le Patron !
LA VOIX. Il n'est pas là !
L'AUBERGISTE. Qu'est-ce que vous voulez que ça me foute ?
LA VOIX. C'est le marchand de paille.
L'AUBERGISTE. Paye-le et fiche-le dehors... (*Au Marquis.*) Oui, Marquis, cela s'est fait à mon insu et j'en suis moi-même désolée. La nuit, je m'interroge et je me dis : le Marquis est-il moins digne d'amour ? Ai-je quelque chose à lui reprocher ? Serait-il infidèle ?

Non ! Alors pourquoi mon cœur a-t-il changé, puisque le sien est resté le même ? Je n'ai plus cette même inquiétude quand il tarde à venir, ni cette douce émotion quand il arrive.

LE MARQUIS (*avec joie*). Vraiment ?

L'AUBERGISTE (*se couvre les yeux de ses mains*). Ah, Marquis, épargnez-moi les reproches... Ou plutôt non, ne m'épargnez pas. Je les mérite... Mais devais-je cacher tout cela ? C'est moi qui ai changé, pas vous. Voilà pourquoi je vous estime plus que jamais. Je refuse de me mentir à moi-même. L'amour a quitté mon cœur. C'est une affreuse découverte, mais elle n'en est pas moins vraie.

LE MARQUIS (*se précipite avec bonheur à ses genoux*). Vous êtes charmante, la plus charmante de toutes. Quelle joie vous m'avez fait ! Votre franchise me fait honte. Comme vous m'êtes supérieure ! Que je suis petit en face de vous ! Car l'histoire de votre cœur est mot à mot l'histoire du mien. Mais moi, je n'ai pas eu le courage de parler.

L'AUBERGISTE. C'est vrai ?

LE MARQUIS. Tout ce qu'il y a de plus vrai et il ne nous reste qu'à nous réjouir d'avoir perdu en même temps le sentiment fragile et trompeur qui nous unissait.

L'AUBERGISTE. En effet, quel malheur que l'un aime encore tandis que l'autre n'aime plus.

LE MARQUIS. Jamais vous ne m'avez semblé aussi belle qu'en ce moment et si l'expérience ne m'avait rendu prudent, je dirais même que je vous aime plus que jamais.

L'AUBERGISTE. Mais Marquis, qu'allons-nous faire ?

LE MARQUIS. Nous ne nous sommes jamais trompés ni menti. Vous avez droit à toute mon estime et je ne crois pas avoir entièrement perdu la vôtre. Nous pouvons être les meilleurs amis. Nous nous soutiendrons dans nos intrigues amoureuses ! Et qui sait ce qui peut un jour se passer...

JACQUES. Ma foi, qui sait ?

LE MARQUIS. Peut-être...

UNE VOIX (*derrière la scène*). Où est passée ma femme ?

L'AUBERGISTE (*avec mauvaise humeur, tournée vers la coulisse*). Qu'est-ce que tu veux ?

LA VOIX (*derrière la scène*). Rien !

L'AUBERGISTE (*à Jacques et à son Maître*). Messieurs, c'est à devenir cinglée ! Quand on croit être enfin tranquille dans ce trou perdu, que tout le monde dort, il faut qu'il m'appelle. Il m'en a fait perdre le fil, cette vieille carne... (*Elle descend de l'estrade*). Messieurs, je suis vraiment bien à plaindre...

Scène 3

LE MAITRE. Je vous plains volontiers, Madame l'Aubergiste. (*Il lui donne une tape sur le derrière*). Mais en même temps, je dois vous féliciter, car vous racontez fort bien. Je viens d'avoir une idée singulière. Qu'est-ce qui se passerait si vous aviez pour époux, à la place de votre mari que vous venez de traiter de vieille carne, Monsieur Jacques ici présent ? En d'autres termes, qu'est-ce que pourrait faire un mari qui n'arrête pas de parler avec une femme archi bavarde ?

JACQUES. Il ferait exactement ce qu'on m'a fait pendant les années que j'ai passées chez mon grand-père et ma grand-mère. C'étaient des gens très sérieux. Ils se levaient, ils s'habillaient, ils allaient travailler. Ils déjeunaient puis ils retournaient travailler. Le soir, la grand-mère cousait et le grand-père lisait la Bible et personne n'ouvrait la bouche de toute la journée.

LE MAITRE. Et toi, que faisais-tu ?

JACQUES. Je courais dans la chambre avec un bâillon sur la bouche !

L'AUBERGISTE. Avec un bâillon ?

JACQUES. Mon grand-père aimait le silence. Ce qui fait que j'ai passé les premières douze années de ma vie avec un bâillon...

L'AUBERGISTE (*se tournant vers la coulisse*). Jean ?

UNE VOIX (*dans la coulisse*). Qu'est-ce que c'est ?

L'AUBERGISTE. Deux bouteilles ! Pas de celles que l'on donne aux clients. Celles qui sont tout au fond, derrière les fagots !

LA VOIX. Entendu !

L'AUBERGISTE. Monsieur Jacques, j'ai changé d'avis. Vous êtes un homme attendrissant. Je viens d'imaginer que vous avez un bâillon sur la bouche et que vous éprouvez une affreuse envie de parler, et du coup, j'ai senti pour vous un amour immense. Vous savez quoi ?... Faisons la paix. (*Ils s'embrassent*). (*Entre un garçon qui pose deux bouteilles sur la table. Il les ouvre et remplit trois verres*). Messieurs, vous ne boirez pas de meilleur vin de toute votre vie !

JACQUES. Madame l'Aubergiste, vous avez dû être un sacré bout de belle femme !

LE MAITRE. Goujat ! Notre hôtesse est un sacré bout de belle femme !

L'AUBERGISTE. Ça n'est plus ce que c'était. Vous auriez vu ça autrefois ! Mais glissons... Revenons à Mme de La Pommeraye...

JACQUES (*levant son verre*). Mais buvons d'abord à la santé de toutes les têtes que vous avez tournées !

L'AUBERGISTE. Volontiers. (*Ils trinquent et boivent*). Mais revenons à Mme de La Pommeraye.

JACQUES. Pas avant d'avoir bu à la santé de Monsieur le Marquis, car j'ai peur pour lui.

L'AUBERGISTE. Et vous avez bien raison.

De nouveau, ils trinquent et boivent.

Scène 4

Pendant les dernières répliques de la scène précédente, la Mère et la Fille sont entrées sur l'estrade par le fond de la scène.

L'AUBERGISTE. Est-ce que vous imaginez sa fureur ? Elle apprend au Marquis qu'elle ne l'aime plus et le Marquis gambade de joie ! Messieurs, c'était une femme fière ! (*Elle se tourne vers la Mère et la Fille*). Elle a retrouvé ces deux créatures. Elle les avait connues autrefois. La mère et la fille. Un procès les avait appelées à Paris, elles l'avaient perdu et elles étaient ruinées. La mère en était réduite à tenir un tripot.

LA MÈRE (*du haut de l'estrade*). Nécessité fait loi. J'ai bien essayé de mettre ma fille à l'Opéra. Mais est-ce ma faute si cette petite dinde a une voix de crécelle !

L'AUBERGISTE. Le tripot était fréquenté par des messieurs, on jouait, on soupait et d'habitude, un ou deux convives restaient, passaient la nuit avec la fille ou avec la mère. C'étaient donc des...

JACQUES. Oui, c'étaient des... Mais buvons quand même à leur santé, car elles sont tout à fait potables.

Jacques lève son verre ; ils trinquent et boivent tous les trois.

LA MÈRE (*s'adressant à l'Aubergiste*). Pour vous parler franchement, Madame la Marquise, nous faisons un métier délicat et périlleux.

L'AUBERGISTE (*s'avançant vers elles sur l'estrade*). J'espère que dans ce métier, vous n'êtes pas trop renommées ?

LA MÈRE. Heureusement, je ne crois pas. Notre... commerce... se trouve rue de Hambourg... assez en dehors...

L'AUBERGISTE. Je suppose que vous ne tenez pas trop à ce métier. Si je me mettais en tête de vous faire connaître un sort un peu plus brillant, vous seriez d'accord ?

LA MÈRE (*avec gratitude*). Ah, Madame la Marquise !

L'AUBERGISTE. Mais il faut que vous m'obéissiez au doigt et à l'œil.

LA MÈRE. Comptez sur nous.

L'AUBERGISTE. Bien, retournez chez vous ! Vendez vos

meubles. Et vendez aussi vos robes un tant soit peu voyantes.

JACQUES (*levant son verre*). Je bois à la santé de Made-moiselle. Elle a l'air bien mélancolique, sans doute est-ce de changer de maître chaque nuit.

L'AUBERGISTE (*à Jacques, du haut de l'estrade*). Ne riez pas. Si vous saviez comme c'est à vomir, parfois ! (*Aux deux femmes*.) Je vais vous louer un petit appartement. Je le ferai meubler le plus sobrement du monde. Vous n'en sortirez que pour aller aux offices et pour en revenir. Vous irez dans les rues les yeux baissés et vous ne sortirez jamais l'une sans l'autre. Vous ne parlerez que de Dieu. Et moi, naturellement, je ne vous verrai pas chez vous. Je ne suis pas digne... de fréquenter d'aussi saintes femmes... Et maintenant, obéissez !

Les deux femmes sortent.

LE MAITRE. Cette femme me fait peur.

L'AUBERGISTE (*au Maître, du haut de la scène*). Et vous ne la connaissez pas encore.

Scène 5

Le Marquis vient d'entrer de l'autre côté de la scène et touche délicatement le bras de l'Aubergiste. Celle-ci tourne vers lui un regard surpris.

L'AUBERGISTE. Oh, Marquis ! Comme je suis heureuse de vous voir ! Où en êtes-vous de vos aventures ? Et ces jeunes tendrons ?

Le Marquis la prend par le bras et tous les deux vont et viennent lentement sur l'estrade ; il se penche vers elle et lui chuchote quelque chose à l'oreille en réponse à sa question.

LE MAITRE. Regarde, Jacques ! Il lui raconte tout ! Quel aveugle porc !

L'AUBERGISTE. Je vous admire. (*De nouveau, le Marquis lui chuchote à l'oreille.*) Vous avez toujours beaucoup de succès auprès des femmes !

LE MARQUIS. Et vous, vous n'avez rien à me confier ? (*L'Aubergiste hoche la tête.*) Et ce petit comte, ce nabot, ce nain, si assidu...

L'AUBERGISTE. Je ne le vois plus.

LE MARQUIS. Mais voyons ! Pourquoi avoir repoussé ce nain ?

L'AUBERGISTE. Il ne me plaît pas.

LE MARQUIS. Comment se peut-il qu'il ne vous plaise pas ? C'est le nain le plus adorable de tous les nains ! Vous m'aimeriez encore ?

L'AUBERGISTE. Cela se peut...

LE MARQUIS. Vous comptez sur mon retour et vous vous ménagez tous les avantages d'une conduite sans reproche !

L'AUBERGISTE. Ça vous fait peur ?

LE MARQUIS. Vous êtes une femme dangereuse !

Le Marquis et l'Aubergiste vont et viennent sur l'estrade comme s'ils étaient à la promenade ; un autre couple s'avance à leur rencontre : c'est la Mère et la Fille.

L'AUBERGISTE (*feignant la surprise*). Ah mon Dieu est-ce possible ! (*Elle lâche le bras du Marquis et s'avance vers les deux femmes.*) Est-ce vous, Madame ?

LA MÈRE. Oui, c'est moi...

L'AUBERGISTE. Comment allez-vous ? Qu'êtes-vous devenues depuis tout ce temps ?

LA MÈRE. Vous connaissez nos malheurs. Nous vivons modestement et très retirées.

L'AUBERGISTE. Je vous approuve de vivre retirées, mais pourquoi me délaisser, moi...

LA FILLE. Madame, je vous ai dix fois rappelée à Maman, mais elle me disait : « Mme de La Pommeraye ? Elle nous a certainement oubliées. »

L'AUBERGISTE. Quelle injustice ! Je suis heureuse de vous voir. Voilà M. le Marquis des Arcis. C'est mon ami. Sa présence ne vous gênera pas. Comme mademoiselle a grandi !

Ils continuent tous les quatre leur promenade.

LE MAITRE. Écoute, Jacques, cette Aubergiste me plaît. Je parie qu'elle n'est pas née dans cette auberge. Elle est d'une autre condition. Ce sont des choses que je devine.

L'AUBERGISTE. Mais vraiment ! Comme mademoiselle a embelli !

LE MAITRE. Tu peux y aller, c'est une noble femelle.

LE MARQUIS (*aux deux femmes*). Mais restez encore un peu ! Ne partez pas !

LA MÈRE (*timidement*). Non, non, il faut aller aux vêpres...

Elles s'inclinent et s'éloignent.

LE MARQUIS. Mon Dieu, Marquise, qui sont ces femmes ?

L'AUBERGISTE. Ce sont les créatures les plus heureuses que je connaisse. Avez-vous remarqué cette quiétude ? Cette sérénité ? Il semble que ce soit une grande sagesse de vivre retiré.

LE MARQUIS. Marquise, j'en aurais des remords si notre rupture devait vous conduire à ces tristes extrémités.

L'AUBERGISTE. Et vous aimeriez mieux que je rouvre ma porte au petit comte ?

LE MARQUIS. Au nabot ? Certainement.

L'AUBERGISTE. Vous me le conseillez ?

LE MARQUIS. Sans hésitation.

L'Aubergiste descend de l'estrade.

L'AUBERGISTE (*à Jacques et à son Maître, indignée*). Vous l'entendez. (*Puis elle prend un verre posé sur la table et boit. Ensuite elle s'assied au bord de l'estrade. Le Marquis s'assied à côté d'elle. Elle poursuit.*) Comme cela me vieillit ! Quand je l'ai vue pour la première fois, elle n'était pas plus haute que trois pommes.

LE MARQUIS. Vous parlez de la fille de cette dame ?

L'AUBERGISTE. Oui. Et je me sentais comme une rose fanée en face d'une rose bourgeonnante. L'avez-vous remarquée ?

LE MARQUIS. Évidemment.

L'AUBERGISTE. Comment la trouvez-vous ?

LE MARQUIS. On dirait une vierge de Raphaël.

L'AUBERGISTE. Ce regard !

LE MARQUIS. Cette voix !

L'AUBERGISTE. Cette peau !

LE MARQUIS. Cette allure !

L'AUBERGISTE. Ce sourire !

JACQUES. Nom de Dieu, Marquis, si vous continuez comme ça, vous ne vous en sortirez jamais !

L'AUBERGISTE (*à Jacques*). Je vous crois, qu'il ne s'en sortira pas !

Elle se lève, prend son verre et boit.

LE MARQUIS. Ce corps !

A ces mots, il se lève et sort après avoir décrit un arc de cercle sur l'estrade.

L'AUBERGISTE (*à Jacques et à son Maître*). Il a mordu à l'hameçon.

JACQUES. Madame l'Aubergiste, cette marquise est un monstre.

L'AUBERGISTE. Et le Marquis ! Il n'avait qu'à pas ne plus l'aimer !

JACQUES. Madame l'Aubergiste, vous ne connaissez sans doute pas cette jolie fable de la Gaine et du Coutelet.

LE MAITRE. Tu ne me l'as jamais racontée !

Scène 6

Le Marquis revient en arc de cercle vers l'Aubergiste et commence à lui parler d'une voix suppliante.

LE MARQUIS. Eh bien, Marquise, avez-vous vu vos amis ?

L'AUBERGISTE (*à Jacques et à son Maître*). Vous voyez comme il est pris ?

LE MARQUIS. Ce n'est pas bien de votre part ! Elles sont si pauvres et vous ne les invitez même pas à votre table...

L'AUBERGISTE. Je les ai invitées, mais en vain. Et ne vous étonnez pas : si l'on savait qu'elles me fréquentent, on dirait que Mme de La Pommeraye les protège et on ne leur ferait plus la charité.

LE MARQUIS. Comment ! Elles vivent de charité ?

L'AUBERGISTE. Oui, de la charité de leur paroisse.

LE MARQUIS. Ce sont vos amies et elles en sont à vivre de la charité !

L'AUBERGISTE. Ah, Marquis, nous sommes bien loin, nous autres gens du monde, de comprendre la délicatesse des âmes pieuses. Elles n'acceptent pas de secours de n'importe qui. Mais seulement de mains pures et sans taches.

LE MARQUIS. Savez-vous que j'ai été tenté de leur rendre visite ?

L'AUBERGISTE. Vous risqueriez de les perdre. Avec les charmes de cette jeune fille, il n'en faudrait pas plus pour faire jaser !

LE MARQUIS (*avec un soupir*). C'est cruel...

L'AUBERGISTE (*d'un ton perfide*). Oui, cruel c'est le mot.

LE MARQUIS. Marquise, vous vous moquez de moi.

L'AUBERGISTE. J'essaie plutôt de vous mettre à l'abri d'un chagrin. Parce que, Marquis, vous vous préparez des tourments ! Vous n'allez pas confondre cette jeune fille avec les femmes que vous avez connues ! Elle ne se laissera pas tenter. Vous ne parviendrez pas à vos fins !

Le Marquis s'éloigne vers le fond de la scène d'un air accablé.

JACQUES. Cette marquise est méchante.

L'AUBERGISTE (*à Jacques*). Ne défendez pas les hommes, Monsieur Jacques. Avez-vous donc oublié à quel point Mme de La Pommeraye aimait le Marquis ? Elle est toujours amoureuse folle de lui. Chaque mot du Marquis est pour elle comme un coup de poignard dans le cœur ! Vous ne voyez donc pas que ce qui se prépare est un enfer pour tous les deux ? (*Le Marquis revient en demi-cercle vers l'Aubergiste. L'Aubergiste lève les yeux sur lui.*) Mon Dieu, comme vous avez mauvaise mine !

LE MARQUIS (*marchant de long en large sur la scène*). Je suis hanté. Je ne peux plus tenir. Je ne peux pas dormir. Je ne peux pas manger. Pendant quinze jours, j'ai bu comme un trou puis j'ai été pieux comme un moine, pour pouvoir l'apercevoir dans l'église... Marquise, faites que je puisse la revoir ! (*La Marquise pousse un soupir.*) Mon unique amie !

L'AUBERGISTE. Je vous aiderais volontiers, Marquis, mais c'est difficile. Il ne faut pas qu'elle s'imagine que je suis de mêche avec vous...

LE MARQUIS. Je vous en supplie !

L'AUBERGISTE (*l'imitant*). Je vous en supplie !... Que m'importe que vous soyez amoureux ou pas ! Pourquoi faut-il que je me complique la vie ? Débrouillez-vous !

LE MARQUIS. Je vous en conjure ! Si vous m'abandonnez, je suis perdu. Si ce n'est pas pour moi, pensez à elles ! Sachez que je ne réponds plus de moi ! J'enfoncerai leur porte et vous ne savez pas de quoi je suis capable !

L'AUBERGISTE. Soit... comme vous voudrez. Mais au moins, laissez-moi le temps de tout préparer...

Dans le fond de la scène, les domestiques installent une table et des chaises. Le Marquis sort...

Scène 7

L'AUBERGISTE (*vers le fond de la scène où l'on voit entrer la Mère et la Fille*). Eh bien, venez, venez. Prenez place avec moi et nous allons commencer. (*Elles prennent place à table, au fond de la scène. Il y a maintenant*

deux tables sur la scène : une en bas, où se trouvent Jacques et son Maître, l'autre sur l'estrade.) A l'arrivée du Marquis, nous allons toutes feindre la plus grande surprise. Tenez bien votre rôle.

JACQUES (*criant à l'Aubergiste*). Madame l'Aubergiste ! Cette femme est une chienne !

L'AUBERGISTE (*assise à la table d'en haut, à Jacques assis à la table d'en bas*). Et le Marquis, Monsieur Jacques, c'est un ange, peut-être ?

JACQUES. Et pourquoi faudrait-il que ce soit un ange ? L'homme n'a-t-il donc pas d'autre choix que de faire l'ange ou la bête ? Vous seriez sans doute plus sage si vous connaissiez la fable de la Gaine et du Coutelet.

LE MARQUIS (*s'approche des femmes et feint la surprise*). Oh... Il me semble que je vous dérange !

L'AUBERGISTE (*également surprise*). Vraiment... Nous ne vous attendions pas, Monsieur le Marquis...

LE MAITRE. Quels comédiens !

L'AUBERGISTE. Mais puisque vous êtes ici, vous allez dîner avec nous.

Le Marquis baise la main des dames et s'assied.

JACQUES. Je suis sûr que ça ne vous amusera pas beaucoup. Je vais vous raconter la fable de la Gaine et du Coutelet.

LE MARQUIS (*intervenant dans la discussion des dames*). Je suis tout à fait d'accord avec vous. Que sont les plaisirs de la vie ? Poussière et fumée. Savez-vous qui est l'homme que j'admire le plus ?

JACQUES. Ne l'écoutez pas, Monsieur !

LE MARQUIS. Vous ne le savez pas, mesdames ? C'est saint Siméon le Stylite. Mon saint patron.

JACQUES. La fable de la Gaine et du Coutelet est la morale de toutes les morales et le fondement de toutes les sciences.

LE MARQUIS. Imaginez, mesdames ! Siméon a passé quarante ans de sa vie sur une colonne de quarante mètres de haut à prier Dieu.

JACQUES. Écoutez. Un jour, la Gaine et le Coutelet se sont fâchés comme des chiffonniers. Le Coutelet dit à la Gaine : Gaine, mon amour, vous êtes une belle salope, tous les jours vous accueillez de nouveaux coutelets. Et la Gaine répond au Coutelet : Coutelet, mon amour, vous êtes un beau salaud, car tous les jours vous changez de gaine.

LE MARQUIS. Imaginez, mesdames, quarante ans de sa vie sur une colonne de quarante mètres de haut !

JACQUES. Cette dispute a commencé à table. Et celui qui était assis entre la Gaine et le Coutelet, prit la parole : Ma chère Gaine, et vous, mon cher Coutelet, vous faites bien de changer de coutelets et de gaines, mais vous avez commis une erreur fatale le jour où vous vous êtes promis de ne pas en changer. Tu ne sais donc pas encore, Coutelet, que Dieu t'a fait pour que tu pénètres plusieurs gaines ?

LA FILLE. Et cette colonne, elle avait vraiment quarante mètres de haut ?

JACQUES. Et toi, Gaine, tu n'as pas compris que Dieu t'a faite pour beaucoup de coutelets ?

Le Maître a écouté Jacques sans regarder l'estrade. Après ces derniers mots, il rit.

LE MARQUIS (*avec une tendresse amoureuse*). Oui, mon enfant. Quarante mètres de haut.

LA FILLE. Est-ce que Siméon n'avait pas le vertige ?

LE MARQUIS. Non. Il n'avait pas le vertige. Et savez-vous pourquoi, mon cher enfant ?

LA FILLE. Non.

LE MARQUIS. Parce que du haut de sa colonne, il n'a jamais regardé en bas. Il regardait perpétuellement vers Dieu, vers le haut. Et celui qui regarde vers le haut, ne peut jamais avoir le vertige.

LES DAMES (*étonnées*). C'est vrai !

LE MAITRE. Jacques !

JACQUES. Oui.

LE MARQUIS (*prenant congé des dames*). C'était pour moi un grand honneur. (*Il s'éloigne.*)

LE MAITRE (*amusé*). Ta fable était immorale. Je la rejette, je la nie et je déclare nulle et non avenue.

JACQUES. Mais elle vous a plu !

LE MAITRE. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ! A qui ne plairait-elle pas ? Bien sûr qu'elle m'a plu !

Dans le fond de la scène, les domestiques emportent la table et les chaises.

Jacques et le Maître regardent de nouveau l'estrade. Le Marquis s'approche de l'Aubergiste.

Scène 8

L'AUBERGISTE. Eh bien, Marquis, pourriez-vous trouver dans toute la France une femme qui ferait pour vous ce que je fais ?

LE MARQUIS (*s'agenouillant devant elle*). Vous êtes ma seule amie...

L'AUBERGISTE. Changeons de sujet. Que dit votre cœur ?

LE MARQUIS. Il faut que j'aie cette fille ou que j'en crève.

L'AUBERGISTE. Je serais très heureuse de vous sauver la vie.

LE MARQUIS. Je sais que cela va vous irriter, mais je dois vous l'avouer : je leur ai envoyé une lettre. Et un écrin de bijoux. Mais elles m'ont renvoyé l'un et l'autre.

L'AUBERGISTE (*sévèrement*). L'amour vous corrompt, Marquis. Que vous ont fait ces pauvres femmes pour les salir ? Croyez-vous que la vertu s'achète avec quelques bijoux ?

LE MARQUIS (*toujours à genoux*). Pardonnez-moi.

L'AUBERGISTE. Je vous ai prévenu. Mais vous êtes incorrigible.

LE MARQUIS. Chère amie. Je veux faire une dernière tentative. Je vais les rendre propriétaires d'une de mes maisons à la ville et d'une autre à la campagne. Je vais leur donner la moitié de tout ce que je possède.

L'AUBERGISTE. Comme vous voudrez... Mais l'honneur n'a pas de prix. Je connais ces femmes.

Elle s'éloigne du Marquis ; celui-ci reste à genoux sur la scène. Venue du côté opposé de la scène, la Mère s'avance vers l'Aubergiste et s'agenouille devant elle.

LA MÈRE. Madame la Marquise, permettez-nous de ne pas refuser cette offre ! Une si grande fortune ! Une si grande richesse ! Un si grand honneur !

L'AUBERGISTE (*à la Mère toujours à genoux*). Est-ce que vous vous imaginez que ce que je fais, je le fais pour votre bonheur ? Vous allez immédiatement repousser les offres du Marquis.

JACQUES. Que veut-elle de plus, cette femme ?

L'AUBERGISTE (*à Jacques*). Ce qu'elle veut ? Certainement pas faire le bien de ces deux femmes. Elles ne lui sont rien, Monsieur Jacques ! (*À la Mère.*) Ou vous allez m'obéir, ou je vous renvoie dans votre bordel !

Elle lui tourne le dos et se retrouve face à face avec le Marquis toujours agenouillé.

LE MARQUIS. Ah, chère amie, vous aviez raison. Elles ont refusé. Je suis désespéré. Que dois-je faire ? Ah, Marquise, vous savez ce que j'ai résolu ? Je l'épouse.

L'AUBERGISTE (*feignant la surprise*). Marquis, l'affaire est grave et demande réflexion.

LE MARQUIS. A quoi bon réfléchir ! Je ne peux pas être plus malheureux que je suis.

L'AUBERGISTE. Doucement, Marquis. Puisqu'il s'agit de toute votre vie, il ne faut pas se précipiter. (*Feignant de réfléchir.*) Ces femmes sont vertueuses, c'est sûr. Leur cœur est pur comme le cristal... Peut-être avez-vous raison. La pauvreté n'est pas un vice.

LE MARQUIS. Allez les voir, je vous en prie. Et faites leur part de mon intention.

L'Aubergiste se tourne vers le Marquis et lui tend la main ; celui-ci se redresse et tous deux sont debout face à face ; la Marquise sourit.

L'AUBERGISTE. Très bien, je vous le promets.

LE MARQUIS. Merci.

L'AUBERGISTE. Que ne ferais-je pas pour vous.

LE MARQUIS (*dans une euphorie subite*). Mais, dites-moi, vous qui êtes ma seule amie véritable, pourquoi ne vous mariez-vous pas aussi ?

L'AUBERGISTE. A qui, Marquis ?

LE MARQUIS. Au petit comte.

L'AUBERGISTE. Ce nain ?

LE MARQUIS. Il a de la fortune, de l'esprit...

L'AUBERGISTE. Et qui est-ce qui me garantit sa fidélité ? Vous peut-être ?

LE MARQUIS. On se passe aisément de la fidélité d'un mari.

L'AUBERGISTE. Non, non, pas moi. Je m'en offenserai. Et puis, je suis vindicative.

LE MARQUIS. Si vous êtes vindicative, eh bien, nous nous vengerons. Ça ne serait pas si mal. Vous savez quoi ? On va louer un palais tous les quatre et on y sera plus heureux qu'un trèfle à quatre feuilles.

L'AUBERGISTE. Ce ne serait pas si mal.

LE MARQUIS. Si votre nain vous gêne, nous le mettrons dans un vase sur votre table de chevet.

L'AUBERGISTE. Votre proposition me plaît beaucoup, mais je ne me marie pas. Le seul homme que je pourrais épouser...

LE MARQUIS. C'est moi ?

L'AUBERGISTE. Je peux vous l'avouer sans crainte, maintenant.

LE MARQUIS. Et pourquoi ne pas me l'avoir dit plus tôt ?

L'AUBERGISTE. A ce que je vois, j'ai bien fait. Celle que vous avez choisie vous convient beaucoup mieux que moi.

La Fille, en robe blanche de mariée, s'avance lentement du fond de la scène. Le Marquis la voit et s'avance à sa rencontre comme envoûté.

LE MARQUIS. Marquise, je vous serai reconnaissant jusqu'à la mort...

Il s'avance lentement à la rencontre de la Fille. Ils s'embrassent et resteront longuement dans les bras l'un de l'autre.

Scène 9

L'Aubergiste, tandis que le Marquis et la Fille prolongent leur étreinte, se dirige lentement, à reculons, vers l'autre extrémité de l'estrade sans les quitter des yeux puis elle appelle le Marquis.

L'AUBERGISTE. Marquis ! (*Le Marquis ne prête guère attention à ses paroles, il tient la Fille enlacée.*) Marquis ! (*Le Marquis tourne à peine la tête.*) Avez-vous été satisfait de votre nuit de noces ?

JACQUES. Mon Dieu ! Et comment !

L'AUBERGISTE. J'en suis fort aise. Eh bien, maintenant, écoutez-moi. Vous aviez une honnête femme que vous n'avez pas su garder. Cette femme, c'était moi. (*Jacques se met à rire.*) Je me suis vengée en vous en faisant épouser une digne de vous. Allez rue de Ham-bourg où vous apprendrez comment votre femme gagnait sa vie ! Votre femme et votre belle-mère ! (*L'Aubergiste éclate d'un rire satanique.*)

La Fille se jette aux pieds du Marquis.

LE MARQUIS. Infâme, infâme...

LA FILLE (*aux pieds du Marquis*). Monsieur, piétinez-moi, écrasez-moi...

LE MARQUIS. Retirez-vous, infâme...

LA FILLE. Faites de moi ce qu'il vous plaira...

L'AUBERGISTE. Courez, Marquis ! Courez rue de Ham-bourg ! Et faites-y poser une plaque commémorative : « Ici la Marquise des Arcis a fait la putain ».

L'Aubergiste éclate d'un rire satanique.

LA FILLE (*à terre aux pieds du Marquis*). Monsieur, ayez pitié de moi...

Le Marquis la repousse du pied, la Fille tente de le retenir par la jambe, mais il s'éloigne. La Fille reste à terre.

JACQUES. Attention, patronne ! Cela ne peut pas être la fin de l'histoire !

L'AUBERGISTE. Bien sûr que si. Ne vous risquez pas à y ajouter quoi que ce soit.

Jacques bondit sur l'estrade et s'immobilise à l'endroit où, l'instant d'avant, se tenait le Marquis : la Fille lui enlace les jambes.

LA FILLE. Monsieur le Marquis, je vous en supplie, laissez-moi au moins l'espoir de votre pardon !

JACQUES. Levez-vous.

LA FILLE (*à terre, le tenant par les jambes*). Faites de moi ce qu'il vous plaira. Je me soumets à tout.

JACQUES (*d'une voix sincère et émue*). Je vous dis de vous lever... (*La Fille n'ose pas se lever.*) Tant de filles honnêtes sont devenues de malhonnêtes femmes. Pourquoi le contraire ne pourrait-il pas se produire pour une fois ? (*Tendrement.*) Je suis d'ailleurs persuadé que la débauche n'a fait que vous effleurer. Qu'elle ne vous a jamais atteinte. Levez-vous. Est-ce que vous ne m'entendez pas ? Je vous ai pardonné. Dans le pire moment de la honte, je n'ai cessé de voir en vous ma femme. Soyez honnête, soyez fidèle, soyez heureuse et faites que je le sois, moi. Je ne vous demande rien d'autre. Levez-vous, ma femme. Madame la Marquise, levez-vous ! Levez-vous, Madame des Arcis !

La Fille se lève, serre Jacques dans ses bras et l'embrasse éperdument.

L'AUBERGISTE (*criant de l'autre côté de la scène*). C'est une putain, Marquis !

JACQUES. Ta gueule, madame de La Pommeraye ! (*A la Fille.*) Je vous ai pardonné et je tiens à ce que vous sachiez que je ne regrette rien. Cette femme-là (*Montrant l'Aubergiste.*), au lieu de se venger, m'a rendu un immense service. Est-ce que vous n'êtes pas plus jeune qu'elle, plus belle et cent fois plus dévouée ? Nous partirons ensemble à la campagne et nous allons y passer de merveilleuses années. (*Il traverse avec elle l'estrade puis se tourne vers l'Aubergiste, sortant du rôle du Marquis.*) Et je dois vous dire, Madame l'Aubergiste, qu'ils ont été très heureux. Parce qu'il n'est rien de certain en ce monde et que les choses changent de sens comme souffle le vent. Et le vent souffle et le bonheur se change en malheur et la vengeance en récompense, et une fille légère devient une femme fidèle à laquelle nul ne peut se comparer...

Scène 10

Pendant les dernières phrases de Jacques, l'Aubergiste est descendue de l'estrade et s'est assise à la table où se trouve le Maître de Jacques ; le Maître la tient par la taille et boit avec elle...

LE MAITRE. Jacques, je n'aime pas la façon dont tu as terminé cette histoire ! Cette fille ne méritait pas de devenir marquise ! Elle me rappelle terriblement Agathe ! Ce sont toutes deux d'horribles tricheuses.

JACQUES. Vous vous trompez, Monsieur !

LE MAITRE. Comment ! Moi, me tromper !

JACQUES. Vous vous trompez beaucoup.

LE MAITRE. Un dénommé Jacques va me donner des leçons, expliquer si moi, son Maître, je me trompe ou non !

Jacques laisse la Fille qui se retire pendant la suite du dialogue et descend de l'estrade d'un bond.

JACQUES. Je ne suis pas un dénommé Jacques. Sou-

venez-vous que vous m'avez même appelé votre ami.

LE MAITRE (*lutinant l'Aubergiste*). Quand je voudrai t'appeler mon ami, tu seras mon ami. Et quand je t'appellerai un dénommé Jacques, tu seras un dénommé Jacques. Parce que là-haut, tu sais où, là-haut ! comme dirait ton capitaine, il est écrit là-haut que je suis ton Maître. Et je t'ordonne de renier la fin de cette histoire qui me déplaît, comme elle déplaît à Mme de La Pommeraye, que je vénère (*Embrassant l'Aubergiste.*), car c'est une noble dame qui a un cul magnifique...

JACQUES. Croyez-vous vraiment, Maître, que Jacques puisse renier l'histoire qu'il a racontée ?

LE MAITRE. Si son maître le veut, Jacques reniera son histoire !

JACQUES. Je voudrais bien voir ça, Monsieur !

LE MAITRE (*lutinant toujours l'Aubergiste*). Si Jacques continue de s'obstiner, son maître va l'envoyer dans l'étable pour y dormir avec les chèvres !

JACQUES. Je n'irai pas !

LE MAITRE (*embrassant l'Aubergiste*). Tu iras.

JACQUES. Je n'irai pas.

LE MAITRE (*hurlant*). Tu iras !

L'AUBERGISTE. Monsieur, pouvez-vous faire quelque chose pour la dame que vous venez d'embrasser ?

LE MAITRE. Tout ce que voudra cette dame.

L'AUBERGISTE. Cessez de vous quereller avec votre serviteur. Je reconnais qu'il est bien insolent, mais je pense que vous avez besoin justement d'un domestique comme lui. Il est écrit là-haut que vous ne pouvez pas vous passer l'un de l'autre.

LE MAITRE (*à Jacques*). Tu entends, valet. Mme de La Pommeraye vient de dire que je ne me débarrasserai jamais de toi.

JACQUES. Vous allez vous débarrasser de moi, Maître, car je vais aller dormir dans l'étable avec les chèvres.

LE MAITRE (*se levant*). Tu n'iras pas !

JACQUES. J'irai ! (*Il sort lentement.*)

LE MAITRE. Tu n'iras pas !

JACQUES. J'irai !

LE MAITRE. Jacques ! (*Jacques sort lentement, de plus en plus lentement.*) Mon petit Jacques ! (*Jacques sort...*) Mon cher petit Jacques... (*Le Maître lui court après, le saisit par le bras.*) Eh bien, tu as entendu ? Que ferai-je sans toi ?

JACQUES. Bien. Mais pour éviter de nouvelles disputes, nous devrions nous mettre d'accord une fois pour toutes sur quelques principes.

LE MAITRE. Je suis pour.

JACQUES. Stipulons ! Qu'attendu qu'il est écrit là-haut que je vous suis indispensable, j'en abuserai chaque fois que l'occasion s'en présentera.

LE MAITRE. Ce n'est pas écrit là-haut !

JACQUES. Tout cela a été stipulé au moment où notre maître nous inventait. Il a décidé que vous auriez l'apparence et que j'aurais la substance. Que vous donneriez les ordres, mais que je choisirais lesquels. Que vous auriez le pouvoir, mais moi l'influence.

LE MAITRE. Si c'est comme ça, on change, je prends ta place.

JACQUES. Vous n'y gagneriez rien. Vous perdriez l'apparence et vous n'auriez pas la substance. Vous perdriez le pouvoir sans avoir l'influence. Restez, Monsieur, ce que vous êtes. Si vous êtes un bon maître, un maître obéissant, vous ne vous en trouverez pas plus mal.

L'AUBERGISTE. Amen. Il fait nuit noire et il est écrit là-haut que nous avons beaucoup bu et que nous allons nous coucher.

acte 3

Scène 1

La scène est totalement vide ; le Maître et Jacques sont sur le devant de la scène.

LE MAITRE. Mais dis-moi, où sont nos chevaux ?

JACQUES. Laissez vos questions stupides, Monsieur.

LE MAITRE. Un tel non sens ! Comme si un Français pouvait parcourir la France à pied ! Est-ce que tu connais celui qui s'est permis de réécrire notre histoire ?

JACQUES. Un imbécile, Monsieur. Mais maintenant que notre histoire est réécrite, on ne peut rien y changer.

LE MAITRE. Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce qui était écrit ! Qu'ils soient empalés et brûlés à petit feu ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! J'ai mal aux pieds.

JACQUES. Monsieur, ceux qui réécrivent ne sont jamais brûlés et tout le monde les croit.

LE MAITRE. Tu penses que l'on croira celui qui a réécrit notre histoire ? Que l'on ne va pas regarder dans le « texte » pour voir qui nous sommes vraiment ?

JACQUES. Monsieur, on a réécrit bien d'autres choses que notre histoire. Tout ce qui est jamais advenu en ce bas monde a déjà été réécrit des centaines de fois et personne n'a jamais songé à vérifier ce qui s'était passé en réalité. L'histoire des hommes a été réécrite si souvent que les gens ne savent plus qui ils sont.

LE MAITRE. Tu m'effraies. Alors ces gens-là (*Montrant le public.*) vont croire que nous n'avions même pas de chevaux et que nous avons dû parcourir notre histoire comme des va-nu-pieds ?

JACQUES (*montrant le public*). Ceux-là ? On peut leur faire croire n'importe quoi !

LE MAITRE. Je te trouve bien mal luné, aujourd'hui. Nous aurions dû rester à l'Auberge du Grand Cerf.

JACQUES. Je n'avais rien contre.

LE MAITRE. Quand même... Cette femme n'est pas née dans une auberge. Je te le dis.

JACQUES. Et où donc ?

LE MAITRE (*songeur*). Je ne sais pas. Mais cette diction, cette allure...

JACQUES. Il me semble, Monsieur, que vous êtes en train de tomber amoureux.

LE MAITRE (*haussant les épaules*). Si c'était écrit là-haut... (*Après une pause.*) Ce qui me rappelle que tu n'as pas encore fini de me dire comment toi tu es tombé amoureux.

JACQUES. Il ne fallait pas donner hier la priorité à l'histoire de Mme de La Pommeraye.

LE MAITRE. Hier, j'ai donné la préférence à une grande dame. Tu ne comprendras jamais rien à la galanterie. Mais puisque nous sommes seuls maintenant, je te donne la priorité.

JACQUES. Je vous en remercie, Monsieur. Eh bien, écoutez. Quand j'ai perdu mon pucelage, je me suis soulé. Quand je me suis soulé, mon père m'a filé une raclée. Quand mon père m'a eu filé une raclée, je me suis enrôlé...

LE MAITRE. Tu te répètes, Jacques !

JACQUES. Moi ? Me répéter ? Monsieur, il n'y a rien de plus honteux que de se répéter. C'est une chose qu'il ne fallait pas me dire. Je vous assure que je n'ouvrirai plus la bouche jusqu'à la fin de la représentation...

LE MAITRE. Jacques, je t'en prie.

JACQUES. Vous m'en priez, vous m'en priez maintenant ?

LE MAITRE. Oui.

JACQUES. Très bien. Où en étais-je ?

LE MAITRE. Ton père t'a filé une raclée. Tu t'es enrôlé et finalement, tu t'es retrouvé dans une bicoque où on a pris soin de toi et où il y avait cette très jolie femme avec ce gros cul... (*S'interrompant.*) Jacques... Écoute, Jacques... Dis-moi franchement... mais tout à fait franchement, tu comprends... Est-ce vrai que cette femme avait un gros cul, ou tu dis ça pour me faire plaisir...

JACQUES. Monsieur, pourquoi ces questions inutiles ?

LE MAITRE (*mélancolique*). Elle n'avait pas un gros cul, n'est-ce pas ?

JACQUES (*tendrement*). Ne posez pas de questions, Monsieur. Vous savez que je n'aime pas vous mentir.

LE MAITRE (*mélancolique*). Donc, tu m'as induit en erreur, Jacques.

JACQUES. Ne m'en veuillez pas.

LE MAITRE (*avec nostalgie*). Je ne t'en veux pas, mon petit Jacques. Tu l'as fait pour mon bien.

JACQUES. Oui, Monsieur. Je sais à quel point vous aimez les femmes qui ont un gros cul.

LE MAITRE. Tu es bon. Tu es un bon serviteur. Les serviteurs doivent être bons et dire à leurs maîtres ce que leurs maîtres veulent entendre. Pas de vérité inutile, Jacques.

JACQUES. Ne craignez rien, Monsieur, je n'aime pas les vérités inutiles. Je ne connais rien de plus stupide qu'une vérité inutile.

LE MAITRE. Par exemple ?

JACQUES. Par exemple, que nous sommes mortels. Ou bien que ce monde est pourri. Comme si nous ne le savions pas. Et vous les connaissez, ces hommes qui entrent sur scène en héros et qui s'écrient : « Ce monde est pourri ! » Le public applaudit, mais ce n'est pas ça qui intéresse Jacques, parce que Jacques le savait deux cents, quatre cents, huit cents ans avant eux, et pendant qu'ils crient que ce monde est pourri, il préfère inventer pour plaire à son Maître...

LE MAITRE. ...à son Maître pourri...

JACQUES. ...à son Maître pourri, des femmes qui ont de très gros culs comme son Maître les aime.

LE MAITRE. Seuls, moi et celui qui est au-dessus de nous, savons que tu es le meilleur serviteur d'entre les serviteurs qui ont jamais servi.

JACQUES. Donc, ne posez pas de questions, ne cherchez pas à savoir la vérité et écoutez-moi : elle avait un gros cul... Attendez, de laquelle est-ce que je parle ?

LE MAITRE. De celle de la bicoque où on a pris soin de toi.

JACQUES. Oui. J'y ai passé une semaine au lit pendant que les médecins ont bu tout leur vin, si bien que mes bienfaiteurs ont cherché à se débarrasser de moi au plus vite. Heureusement, l'un des médecins qui me soignaient était guérisseur au château et sa femme a intercédé en ma faveur : ils m'ont emmené chez eux.

LE MAITRE. Donc, il n'y a rien eu entre toi et cette jolie femme de la bicoque.

JACQUES. Non.

LE MAITRE. C'est bien dommage. Enfin ! Et la femme du médecin, celle qui a intercédé en ta faveur, comment était-elle ?

JACQUES. Blonde.

LE MAITRE. Comme Agathe.

JACQUES. De longues jambes.

LE MAITRE. Comme Agathe. Et le cul ?

JACQUES. Comme ça, Monsieur !

LE MAITRE. Tout à fait Agathe ! (*Avec indignation.*) Ah la méchante fille ! Je me serais comporté avec elle bien plus sévèrement que le Marquis des Arcis avec cette petite tricheuse ! Bien autrement que le fils Bigre avec Justine !

Saint-Ouen est entré depuis quelque temps sur l'estrade et écoute avec intérêt la conversation de Jacques et de son Maître.

SAINT-OUEN. Et pourquoi n'en avez-vous rien fait ?

JACQUES (*au Maître*). Vous l'entendez, il se moque de vous ! C'est un salaud, Monsieur, et je vous l'ai dit la première fois que vous m'avez parlé de lui...

LE MAITRE. J'admets que c'est un salaud, mais pour l'instant il n'a rien fait d'autre que ce que tu as fait pour ton ami Bigre.

JACQUES. Et pourtant, il est clair que c'est un salaud et moi pas.

LE MAITRE (*frappé par la vérité de cette remarque*). C'est vrai. Vous avez tous les deux séduit les femmes de vos meilleurs amis. Et pourtant, c'est un salaud et pas toi. Comment expliquer ça ?

JACQUES. Je n'en sais rien. Mais il me semble que dans cette énigme se cache une profonde vérité.

LE MAITRE. Certainement, et je sais laquelle ! Ce qui vous distingue, ce ne sont pas vos actions, ce sont vos âmes ! Toi, après avoir cocufié ton ami Bigre, tu t'es soulé de tristesse.

JACQUES. Je ne veux pas vous enlever vos illusions. Ce n'est pas de tristesse que je me suis soulé, mais de bonheur...

LE MAITRE. Tu ne t'es pas soulé parce que tu étais triste ?

JACQUES. C'est moche, Monsieur, mais c'est ainsi.

LE MAITRE. Jacques, peux-tu faire quelque chose pour moi ?

JACQUES. Pour vous ? Tout ce que vous voudrez.

LE MAITRE. Convenons que tu t'es soulé de tristesse.

JACQUES. Si vous le souhaitez, Monsieur.

LE MAITRE. Je le souhaite.

JACQUES. Soit, Monsieur, je me suis soulé de tristesse.

LE MAITRE. Je te remercie. Je veux que tu te distingues le plus possible de cette crapule, (*A ces mots, il se tourne vers Saint-Ouen qui est toujours sur l'estrade*), qui ne s'est d'ailleurs pas du tout contenté de me faire cocu...

Le Maître monte sur l'estrade.

Scène 2

SAINT-OUEN. Mon ami ! Maintenant il faut songer à la vengeance ! Cette misérable nous a offensés tous deux et nous nous vengerons ensemble !

JACQUES. Oui, je me souviens, c'est bien là qu'on en était resté. Mais vous, Monsieur ! Qu'allez-vous répliquer à ce rat ?

LE MAITRE (*se tourne vers Jacques du haut de la scène, d'un ton pathétique et pitoyable*). Moi ? Regarde-moi, Jacques, regarde-moi mon petit, et pleure sur mon sort ! (*A Saint-Ouen*) Ecoutez, Saint-Ouen, je veux bien oublier votre trahison à une condition.

JACQUES. Bravo, mon Maître, ne vous laissez pas faire !

SAINT-OUEN. Je ferai n'importe quoi, Faut-il me jeter par la fenêtre ? (*Le Maître sourit et se tait*.) Me pendre ? (*Le Maître se tait*.) Me noyer ? (*Le Maître se tait*.) M'enfoncer ce couteau dans la poitrine ? Oui, oui ! (*Il ouvre sa chemise et pointe un couteau contre sa poitrine*.)

LE MAITRE. Laissez ce couteau. (*Il lui arrache le couteau des mains*.) D'abord, on va boire un coup, et je vous dirai ensuite à quelle terrible condition je vous pardonnerai... Agathe est donc bien voluptueuse !

SAINT-OUEN. Ah, si seulement vous pouviez le savoir comme je le sais !

JACQUES (*à Saint-Ouen*). Elle a de longues jambes ?

SAINT-OUEN (*à Jacques, à mi-voix*). Même pas.

JACQUES. Et un beau gros cul ?

SAINT-OUEN (*même jeu*). En goutte d'huile.

JACQUES (*au Maître*). Je vois que vous êtes un rêveur, Monsieur, et je ne vous en aime que plus.

LE MAITRE (*à Saint-Ouen*). Je vais te dire ma condition. Nous allons vider cette bouteille et puis tu vas me parler d'Agathe. Tu vas me dire comment elle est au lit, qu'est-ce qu'elle dit. Comment elle bouge. Ce qu'elle fait. Ses soupirs. Tu raconteras, nous boirons, et moi, j'imaginerai... (*Saint-Ouen se tait et regarde le Maître de Jacques*.) Eh bien, tu es d'accord ? Qu'y a-t-il ? Parle ! (*Saint-Ouen se tait*.) Tu m'entends ?

SAINT-OUEN. Oui.

LE MAITRE. Tu es pour ?

SAINT-OUEN. Oui.

LE MAITRE. Alors, pourquoi ne bois-tu pas ?

SAINT-OUEN. Je te regarde.

LE MAITRE. Je m'en aperçois.

SAINT-OUEN. Nous sommes de la même taille. Dans l'obscurité, on peut nous prendre l'un pour l'autre.

LE MAITRE. A quoi penses-tu ? Pourquoi ne commences-tu pas à raconter ? J'ai hâte d'imaginer, moi ! Sacré nom, je n'y tiens plus, Saint-Ouen. Je veux que tu me racontes.

SAINT-OUEN. Vous me demandez, mon ami, la description d'une de mes nuits avec Agathe ?

LE MAITRE. Tu ne sais pas ce que c'est que la passion ! Oui, je te le demande ! Est-ce trop exiger ?

SAINT-OUEN. Au contraire. C'est peu de chose. Mais que dirais-tu si au lieu de la description de la nuit, je te procurais la nuit tout court ?

LE MAITRE. La nuit tout court ? Une vraie nuit ?

SAINT-OUEN (*sortant deux clés de sa poche*). La petite est le passe de la rue, la grande est celle de l'antichambre d'Agathe. Voici comment je m'y prends, mon cher ami, depuis six mois. Je me promène dans la rue jusqu'à ce qu'un pot de basilic apparaisse à la fenêtre. J'ouvre la porte de la maison, je la referme silencieusement. Silencieusement, je monte. Silencieusement, j'ouvre la porte d'Agathe. A côté de sa chambre, il y a une petite garde-robe et c'est là que je me déshabille. Agathe laisse la porte de sa chambre entrouverte et, dans l'obscurité elle m'attend dans son lit.

LE MAITRE. Et vous me donneriez votre place ?

SAINT-OUEN. De tout mon cœur. Mais j'ai un petit souhait...

LE MAITRE. Eh bien, dis !

SAINT-OUEN. Je peux ?

LE MAITRE. Bien sûr, je ne souhaite rien d'autre que vous faire plaisir.

SAINT-OUEN. Vous êtes le meilleur ami du monde.

LE MAITRE. Pas pire que vous. Alors, que puis-je faire pour vous ?

SAINT-OUEN. Je voudrais que vous restiez dans ses bras jusqu'au matin. Et j'arriverai comme si de rien n'était et je vous surprendrai.

LE MAITRE (*avec un petit rire choqué*). C'est une excellente idée ! Mais pas trop cruelle ?

SAINT-OUEN. Ce ne serait pas si cruel. Plutôt plaisant. Auparavant, je me déshabillerais dans la garde-robe et quand je viendrai vous surprendre, je serai...

LE MAITRE. Tout nu ! Oh ! Vous êtes un sacré vicieux ! Mais est-ce que c'est faisable ! Nous n'avons qu'un trousseau de clés...

SAINT-OUEN. Nous entrons ensemble dans la maison. Nous nous déshabillons ensemble dans la garde-robe et vous, vous irez dans son lit. Et, quand vous voudrez, vous me ferez un signe et je n'aurai qu'à me joindre à vous !

LE MAITRE. Mais c'est une excellente idée !

SAINT-OUEN. C'est divin ! Vous êtes d'accord ?

LE MAITRE. Tout à fait ! Mais...

SAINT-OUEN. Mais...

LE MAITRE. Mais... vous comprenez... non, non, je suis tout à fait d'accord. Mais, vous savez, pour la première fois, je préférerais quand même être seul... plus tard, nous pourrions...

SAINT-OUEN. Ah, je vois que vous voulez nous venger plus d'une fois.

LE MAITRE. C'est une vengeance si délectable...

SAINT-OUEN. C'est sûr. *(Il montre le fond de la scène où Agathe est étendue sur une marche. Le Maître s'avance vers elle comme s'il était ensorcelé et Agathe lui tend les bras...)* Attention, doucement, toute la maison dort ! *(Le Maître s'étend à côté d'Agathe et la prend dans ses bras...)*

JACQUES. Je vous félicite, Monsieur, mais j'ai peur pour vous.

SAINT-OUEN *(du haut de l'estrade, à Jacques)*. Mon ami, d'après toutes les règles, un valet devrait se réjouir de voir son Maître berné.

JACQUES. Mon Maître est un brave type et il m'obéit. Je n'aime pas que les autres maîtres, qui ne sont pas de braves types, lui jouent de mauvais tours.

SAINT-OUEN. Ton Maître est un crétin et mérite le sort des crétins.

JACQUES. A certains égards, mon Maître est peut-être un imbécile. Mais j'ai trouvé dans sa bêtise une aimable sagesse que je chercherais en vain dans votre bel esprit.

SAINT-OUEN. Toi, un domestique, amoureux de son Maître ! Regarde bien comment cette aventure va s'achever pour lui !

JACQUES. Pour l'instant, il est heureux et je m'en réjouis !

SAINT-OUEN. Attends un peu !

JACQUES. Je dis qu'il est heureux pour l'instant et qu'il n'en fait pas davantage. Que pouvons-nous demander de plus que d'être heureux l'espace d'un instant ?

SAINT-OUEN. Il le paiera cher, cet instant de bonheur !

JACQUES. Et s'il éprouve en ce moment tant de bonheur que tous les malheurs que vous lui avez préparés ne pèseront pas lourd dans la balance ?

SAINT-OUEN. Tiens ta langue, valet. Si je pensais que je procure à cet imbécile plus de plaisir qu'il n'aura de tourment, je m'enfoncerais pour de bon ce couteau dans la poitrine. *(Il se met à crier, en direction des coulisses.)* Holà, vous autres ! Qu'attendez-vous ? Le jour va poindre !

Scène 3

On entend du vacarme et des cris. Des gens se précipitent vers la marche où le Maître de Jacques et Agathe sont toujours enlacés ; dans la foule, le père et la mère d'Agathe en costume de nuit et un commissaire de police.

LE COMMISSAIRE. Mesdames, Messieurs, silence, le délit est flagrant ! Monsieur est pris sur le fait. Autant que je sache, c'est un aristocrate et un honnête homme. J'espère qu'il va réparer la faute de lui-même plutôt que d'y être contraint par la loi.

JACQUES. Mon Dieu, Monsieur, ils vous ont eu.

LE PÈRE D'AGATHE *(retenant de force la mère qui veut frapper sa fille)*. Laisse-la. Tout s'arrangera pour le mieux...

LA MÈRE D'AGATHE *(au Maître de Jacques)*. Vous avez l'air si honnête, qui vous aurait cru capable...

LE COMMISSAIRE *(au Maître de Jacques qui, pendant ce temps, s'est levé de la marche)*. Suivez-moi, Monsieur.

LE MAITRE. Et où comptez-vous me conduire ?

LE COMMISSAIRE *(emmenant le Maître)*. En prison.

JACQUES *(stupéfait)*. En prison ?

LE MAITRE *(à Jacques)*. Oui, mon petit Jacques, en prison... *(Le Commissaire s'éloigne. Le petit groupe qui s'était formé autour de la marche disparaît. Le Maître reste seul sur l'estrade. Saint-Ouen s'élanche vers lui.)*

SAINT-OUEN. Mon ami, mon ami ! C'est abominable ! Vous, en prison ! Comment est-ce possible ? J'ai été chez Agathe ; ses parents ne voulaient même pas me parler ; ils savaient que vous êtes mon seul ami, ils

m'ont accusé d'être responsable de leur malheur. Agathe a failli m'arracher les yeux. Vous la comprenez certainement...

LE MAITRE. Mais, Saint-Ouen, il ne tiendrait qu'à vous de me tirer d'affaire.

SAINT-OUEN. Comment ? En disant les choses comme elles sont.

SAINT-OUEN. Oui, j'en ai menacé Agathe. Mais je ne peux pas le faire. Imaginez de quoi nous aurions l'air... Aussi, c'est votre faute !

LE MAITRE. Ma faute ?

SAINT-OUEN. Oui, votre faute. Si vous aviez approuvé ma petite cochonnerie, Agathe aurait été surprise entre deux hommes et tout ceci aurait fini en dérision. Mais vous avez été bien égoïste, mon ami ! Vous vouliez prendre votre plaisir tout seul !

LE MAITRE. Saint-Ouen !

SAINT-OUEN. C'est ainsi, mon ami. Vous êtes puni de votre égoïsme.

LE MAITRE *(d'un ton de reproche)*. Mon ami !

Saint-Ouen fait demi-tour et sort précipitamment.

JACQUES *(à son Maître, criant)*. Nom de Dieu ! Quand cesserez-vous de l'appeler votre ami ? C'est clair pour tout le monde que ce type vous a tendu un piège et vous a lui-même dénoncé, mais vous serez toujours aveugle ! Et moi, je vais être la risée publique, parce que mon Maître est un imbécile !

Scène 4

LE MAITRE *(se tourne vers Jacques et pendant la suite du dialogue, descend de l'estrade)*. Si ce n'était qu'un imbécile, mon petit Jacques. Mais il est surtout malheureux et c'est pire. Je suis sorti de prison, mais il a fallu que je paye des dédommagements considérables pour l'outrage fait à l'honneur de la demoiselle...

JACQUES *(consolateur)*. Ça aurait pu se terminer de façon encore pire, Monsieur. Imaginez que cette fille ait été enceinte.

LE MAITRE. Tu as deviné.

JACQUES. Comment ?

LE MAITRE. Oui.

JACQUES. Elle était grosse ? *(Le Maître asquiesce ; Jacques le prend dans ses bras.)* Maître, mon pauvre petit Maître ! Je sais maintenant qu'elle est la pire fin qu'on puisse imaginer à une histoire.

Pendant toute cette scène, le dialogue entre Jacques et son Maître est empreint d'une réelle tristesse et exempt de toute comédie.

LE MAITRE. Non seulement il a fallu que je paye pour l'honneur de cette petite catin, mais j'ai été condamné aux frais d'accouchement et à pourvoir à l'entretien et à l'éducation d'un mouflet qui ressemble d'une façon répugnante à mon ami Saint-Ouen.

JACQUES. Je le sais à présent. La pire fin d'une histoire humaine, c'est un mouflet. Ce sinistre point final d'une aventure. Cette tache à la fin de l'amour. Et quel âge peut avoir Monsieur votre fils ?

LE MAITRE. Dix ans bientôt. Je l'ai laissé tout ce temps à la campagne et je profite de notre voyage pour m'arrêter chez ces gens, leur payer pour la dernière fois ce que je leur dois et mettre ce morveux en apprentissage.

JACQUES. Vous vous souvenez qu'au début ils m'ont demandé *(Montrant le public)* où nous allions et j'ai répondu : Est-ce que l'on sait où l'on va ? Et pourtant, vous saviez fort bien où nous allions, mon triste petit Maître.

LE MAITRE. Je veux en faire un horloger. Ou un menuisier. Plutôt un menuisier. Il tournera à perpétuité des bâtons de chaise et il aura des enfants qui feront d'autres bâtons de chaise et d'autres enfants et ceux-là engendreront à leur tour d'autres multitudes d'enfants et de chaises...

JACQUES. Le monde sera encombré de chaises et ce sera votre vengeance.

LE MAITRE (*avec un dégoût amer*). L'herbe ne poussera plus, les fleurs cesseront de fleurir, partout il n'y aura que des enfants et des chaises.

JACQUES. Des enfants et des chaises, rien que des enfants et des chaises, c'est une affreuse image de l'avenir. Quelle chance, Monsieur ! Nous mourrons à temps.

LE MAITRE (*pensivement*). Je l'espère bien, Jacques, parce qu'il m'arrive parfois d'être angoissé à l'idée de cette continuelle répétition des enfants, des chaises et de toute chose... Tu sais, hier soir, en entendant l'histoire de Mme de La Pommeraye, je me suis dit : n'est-ce pas toujours la même et immuable histoire ? Parce que enfin, Mme de La Pommeraye n'est qu'une réplique de Saint-Ouen. Et je ne suis qu'une autre version de ton pauvre ami Bigre, et Bigre n'est que le pendant de cette dupe de Marquis. Et je ne vois aucune différence entre Justine et Agathe et Agathe est un double de cette petite putain que le Marquis s'est finalement vu contraint d'épouser.

JACQUES (*pensivement*). Oui, Monsieur. C'est comme un manège qui tourne en rond. Vous savez, mon grand-père, celui qui me mettait un bâillon sur la bouche, lisait tous les soirs la Bible, mais ça ne lui plaisait pas toujours, il disait même que la bible se répète sans cesse et que celui qui se répète prend ceux qui l'écoutent pour des imbéciles. Et moi, Monsieur, je me demande si celui qui a écrit là-haut tout cela ne s'est pas répété incroyablement, lui aussi, et s'il ne nous a pas pris pour des imbéciles... (*Jacques se tait et le Maître, triste, ne répond pas ; un silence ; puis, Jacques s'efforce de reconforter son maître.*) Mais grand Dieu, Monsieur, ne soyez pas aussi triste, je ferai n'importe quoi pour vous distraire : vous savez quoi, mon cher petit Maître, je vais vous raconter comment je suis devenu amoureux.

LE MAITRE (*mélancolique*). Raconte, mon petit Jacquot.

JACQUES. Quand j'ai perdu mon pucelage, je me suis soulé.

LE MAITRE. Oui, je le sais déjà.

JACQUES. Ah, ne vous fâchez pas. Je passe sans transition à la femme du chirurgien.

LE MAITRE. C'est d'elle que tu es tombé amoureux ?

JACQUES. Non.

LE MAITRE (*regarde autour de lui avec une méfiance soudaine*). Alors, épargne-la-moi et va droit au but.

JACQUES. Pourquoi êtes-vous si pressé, Monsieur ?

LE MAITRE. Quelque chose me dit, Jacques, que nous n'avons plus beaucoup de temps.

JACQUES. Vous m'effrayez, Monsieur.

LE MAITRE. Quelque chose me dit que tu devrais te dépêcher de finir cette histoire.

JACQUES. Très bien, Monsieur. J'étais depuis une semaine chez le chirurgien quand je pus faire ma première sortie. (*Jacques est tout à son récit et regarde davantage le public que son maître qui s'intéresse de plus en plus au paysage.*) Il faisait une belle journée et je boitais encore beaucoup...

LE MAITRE. Je crois, Jacques, que nous arrivons au village où habite mon bâtard.

JACQUES. Monsieur, vous m'interrompez au plus beau moment ! Je boitais encore et j'avais encore mal au genou, mais il faisait une belle journée, je le vois comme si c'était aujourd'hui. (*Sur le devant de la scène, tout au bord, apparaît Saint-Ouen. Il ne voit pas le Maître, mais le Maître le voit et le regarde. Jacques est tourné vers le public et il est entièrement absorbé par son récit.*) C'était en automne, Monsieur, les arbres étaient multicolores, le ciel était bleu et j'allais par un chemin de forêt quand je vis une jeune fille qui venait à ma rencontre, et je suis bien aise que vous ne m'interrompiez pas, donc il faisait une belle journée et cette jeune fille était belle, surtout ne m'interrompez pas, Monsieur, elle allait à ma rencontre, lentement et je la regardais et elle me regardait et elle avait un beau visage mélancolique, Monsieur, elle avait un visage mélancolique et si beau...

SAINT-OUEN (*aperçoit enfin le Maître et sursaute*). C'est vous, mon ami...

Le Maître tire son épée ; Saint-Ouen l'imité.

LE MAITRE. Oui, c'est moi ! Ton ami, le meilleur ami que tu aies jamais eu ! (*Il se jette sur lui, les deux hommes se battent.*) Que fais-tu ici ? Tu es venu voir ton fils ? Tu es venu voir s'il est assez dodu ? Tu es venu t'assurer que je te l'engraisse bien ?

JACQUES (*observe avec effroi le combat*). Attention, Monsieur, prenez garde ! (*Le duel ne dure pas longtemps et Saint-Ouen s'écroule, touché. Jacques se penche vers lui.*) Je crois qu'il a son compte. Ah, Monsieur, je crois que cela n'aurait pas dû arriver !

Jacques est penché sur le cadavre de Saint-Ouen et des paysans accourent sur la scène.

LE MAITRE. Jacques, vite, file !

Et il sort de la scène en courant...

Scène 5

Jacques n'a pas réussi à fuir. Plusieurs paysans se sont emparés de lui et lui lient les mains dans le dos. Jacques, les mains liées, est sur le devant de la scène et le bailli le toise du regard.

LE BAILLI. Alors, que dis-tu de cela. l'ami ? Tu seras jeté en prison, jugé et ensuite pendu.

JACQUES (*debout sur le devant de la scène avec les mains liées dans le dos*). Je ne peux vous dire que ce que disait mon capitaine : que tout ce qui arrive ici-bas est écrit là-haut.

LE BAILLI. C'est une grande vérité...

Il sort lentement avec les autres paysans et Jacques reste seul sur scène pendant tout le monologue qui suit :

JACQUES. Mais on peut évidemment se demander quel est le prix de ce qui est écrit là-haut. Ah, mon Maître ! Trouvez-vous qu'il y a de la sagesse à ce que je finisse mes jours pendu parce que vous étiez amoureux de cette idiote d'Agathe ? Et vous ne saurez jamais comment je suis tombé amoureux. Cette belle jeune fille mélancolique était la servante du château, et j'ai été engagé au château comme domestique, mais vous ne saurez jamais la fin de l'histoire, parce qu'on va me pendre, elle s'appelait Denise et je l'aimais beaucoup, je n'ai plus été amoureux de personne après, mais nous ne nous sommes connus que quinze jours, pouvez-vous vous représenter cela, Monsieur, rien que quinze jours, quinze jours parce que mon maître d'alors, qui était mon maître et aussi le maître de Denise, me donna au Comte de Boulay, qui me donna ensuite à son frère aîné le Capitaine, qui me donna à son neveu, l'Avocat général de Toulouse, qui me donna ensuite au Comte de Trouville, puis le Comte de Trouville me donna à la Marquise du Belloy, celle qui s'est sauvée de Londres avec un anglais et ça a fait un beau scandale, mais avant de s'enfuir, elle a pris le temps de me recommander au Capitaine de Marty, oui, Monsieur, celui-là même qui disait que tout était écrit là-haut, et le Capitaine de Marty me donna à M. Hérisant, qui me fit entrer chez Melle Isselin que vous entreteniez, Monsieur, mais qui vous agaçait parce qu'elle était maigre et hystérique et pendant qu'elle vous agaçait, je vous distrayais avec mes bavardages et vous vous êtes attaché à moi et vous m'auriez certainement nourri sur mes vieux jours, parce que vous me l'aviez promis et je sais que vous auriez tenu parole, nous ne nous serions jamais quittés, nous avons été créés l'un pour l'autre. Jacques pour son Maître, son Maître pour Jacques. Et nous voilà séparés, à cause d'une telle bêtise ! Bon Dieu, que m'importe que vous vous soyez laissé bernier par se salaud ! Pourquoi faut-il que je sois pendu parce que vous avez bon cœur et mauvais goût ! Les bêtises qui sont écrites là-haut ! Oh ! Monsieur, celui qui a écrit notre histoire là-haut doit être un bien mauvais poète, le plus mauvais des mauvais poètes, le roi, l'empereur des mauvais poètes !

LE FILS BIGRE (*est apparu sur le devant de la scène pendant les dernières phrases de Jacques ; il le*

regarde d'un air interrogateur puis l'appelle.)
Jacques ?

LE FILS BIGRE. C'est toi, Jacques ?

JACQUES. Foutez-moi la paix, tous ! Je parle à mon Maître !

LE FILS BIGRE. Nom de Dieu, Jacques, tu ne me reconnais donc pas ?

Il saisit Jacques et le tourne vers lui.

JACQUES. Bigre...

LE FILS BIGRE. Pourquoi t'a-t-on lié les mains ?

JACQUES. Parce qu'on va me pendre.

LE FILS BIGRE. Te pendre ? Non... Mon ami ! Heureusement qu'il y a encore ici-bas des amis qui se souviennent de leurs amis ! *(Il défait les cordes qui liaient les mains de Jacques ; puis il le fait pivoter vers lui et le prend dans ses bras ; Jacques, dans les bras de Bigre, éclate d'un rire sonore.)* Pourquoi ris-tu ?

JACQUES. Je viens d'engueuler un mauvais poète d'être si mauvais poète et voilà qu'il s'empresse de t'envoyer pour corriger son mauvais poème et je te le dis, Bigre, même le pire des poètes n'aurait pu inventer une fin plus joyeuse à son mauvais poème !

LE FILS BIGRE. Tu ne sais pas ce que tu dis, mon ami, mais qu'importe ! Je ne t'ai jamais oublié. Tu te souviens du grenier ? *(Il rit à son tour et donne à Jacques une tape dans le dos ; Jacques rit aussi.)* Tu le vois ? *(Il montre les marches, dans le fond de la scène.)* Mon vieux, ce n'est pas un grenier ! C'est une chapelle ! C'est le temple de la fidèle amitié ! Jacques, tu n'as même pas idée du bonheur que tu nous as apporté. Tu t'es enrôlé dans l'armée, tu te souviens, et un mois plus tard, j'ai appris que Justine...

Il marque une pause chargée de sens.

JACQUES. Quoi, Justine ?

LE FILS BIGRE. Que Justine... *(Nouvelle pause éloquente.)* ... allait avoir... *(Un silence.)* Eh bien ! Devine !... un enfant...

JACQUES. C'est un mois après que je me suis enrôlé que vous vous en êtes aperçus ?

LE FILS BIGRE. Mon père ne pouvait plus rien dire. Il a bien fallu qu'il consente à ce que j'épouse Justine et neuf mois plus tard... *(Pause éloquente.)*

JACQUES. Qu'est-ce que c'était ?

LE FILS BIGRE. Un garçon !

JACQUES. Et il se porte bien ?

LE FILS BIGRE. *(fièrement).* Et, comment ! Il a déjà dix ans ! Nous l'avons appelé Jacques en ton honneur ! Tu me croiras si tu veux, il te ressemble même un peu. Il faut que tu viennes le voir ! Justine sera folle de joie !

JACQUES. *(se retournant).* Mon cher petit Maître, nos aventures sont risiblement semblables...

Le jeune Bigre emmène Jacques gaiement ; ils sortent.

Scène 6

LE MAITRE *(entre sur la scène vide ; il a l'air malheureux et il appelle Jacques).* Jacques ! Mon petit Jacques ! *(Il regarde autour de lui.)* Depuis que je t'ai perdu, la scène est déserte comme le monde et le monde est désert comme une scène vide... Qu'est-ce que je ne donnerais pas pour que tu me racontes de nouveau la fable de la Gaine et du Coutelet. C'est une fable dégoûtante. C'est pourquoi je la niais, je la rejetais, je la déclarais nulle et non avenue afin que tu puisses la recommencer et la raconter chaque fois comme si c'était la première fois... Ah ! Mon petit Jacques, si je pouvais renier aussi l'histoire de Saint-Ouen !... Mais seules tes belles histoires sont récusables et ma stupide aventure est irrévocable et j'y suis bel et bien et j'y suis sans toi et sans ces culs superbes que tu évoquais du seul mouvement naturel de tes lèvres délicieusement disertes... *(Il se met à réciter d'une voix rêveuse comme s'il récitait des alexandrins.)* Ces culs ronds et galbés comme une lune pleine !... *(De sa voix normale.)* Mais tu avais quand

même raison. On ne sait pas où l'on va. Je pensais que j'allais revoir mon bâtard et je suis allé perdre à tout jamais mon cher petit Jacques.

JACQUES *(s'approche depuis l'autre côté de la scène).* Mon petit Maître...

LE MAITRE *(se retourne, étonné).* Jacques !

JACQUES. Vous savez bien ce que disait l'Aubergiste, cette noble femelle au cul majestueux : nous ne pouvons pas vivre l'un sans l'autre. *(Le Maître est saisi d'une vive émotion ; il tombe dans les bras de Jacques qui le console.)* Mais non, mais non, dites-moi plutôt où l'on va !

LE MAITRE. Est-ce que l'on sait où l'on va ?

JACQUES. Personne n'en sait jamais rien.

LE MAITRE. Personne.

JACQUES. Alors, conduisez-moi.

LE MAITRE. Comment puis-je te conduire si l'on ne sait pas où l'on va ?

JACQUES. Comme il est écrit là-haut. Vous êtes mon Maître et vous avez pour mission de me conduire.

LE MAITRE. Oui, mais tu as oublié ce qui est écrit un peu plus loin. C'est bien le Maître qui donne des ordres, mais c'est Jacques qui choisit lesquels. Alors, j'attends !

JACQUES. Bon. Je veux donc que vous me conduisiez... en avant...

LE MAITRE *(regarde autour de lui, très embarrassé).* Je veux bien, mais en avant, c'est où ?

JACQUES. Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce séculaire de l'humanité. En avant, c'est partout.

LE MAITRE *(jetant autour de lui un regard circulaire).* Partout ?

JACQUES *(décrivant un cercle d'un grand geste du bras).* Où que vous regardiez, partout c'est en avant !

LE MAITRE *(sans enthousiasme).* Mais c'est magnifique, Jacques ! C'est magnifique !

Il tourne lentement sur lui-même.

JACQUES *(avec mélancolie).* Oui, Monsieur, moi aussi, je trouve cela très beau.

LE MAITRE *(après un bref jeu de scène, tristement).* Eh bien, Jacques, en avant !

Ils se dirigent de biais vers le fond de la scène...

FIN

7 millions de documents

Depuis 1929, les Frères Lipnitzki ont photographié tous les spectacles de Paris : artistes, auteurs, mises en scène. Leur collection de négatifs a été minutieusement reclassée et tirée sur papier par

●
H. ROGER VIOLLET

6, rue de Seine ● 75006 Paris tél. 354.81.10

●
Nos reporters continuent à photographier les spectacles et acteurs contemporains.

En dehors du spectacle, les Archives Roger-Viollet comportent 7 Millions de documents sur tous les sujets, toutes les époques, tous les pays. Les épreuves sont disponibles immédiatement.