

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO RICARDO DA SILVA MEIRELES

**O PEQUENO PRÍNCIPE COMO OBRA DA RESISTÊNCIA: ANÁLISE DO
ROMANCE DE SAINT-ÉXUPERY À LUZ DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO**

Vitória
2017

JOÃO RICARDO DA SILVA MEIRELES

O PEQUENO PRÍNCIPE COMO OBRA DA RESISTÊNCIA: ANÁLISE DO ROMANCE DE SAINT-ÉXUPERY À LUZ DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos literários

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Paula Regina Siega

Vitória
2017

JOÃO RICARDO DA SILVA MEIRELES

O PEQUENO PRÍNCIPE COMO OBRA DA RESISTÊNCIA: ANÁLISE DO ROMANCE DE SAINT-ÉXUPÉRY À LUZ DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ___/___/___

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Paula Regina Siega
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Presidente da banca

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Membro Titular Interno

Prof. Dr. André Mitidieri
Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC
Membro Titular Externo

Prof.^a Dr.^a Adélia Maria Miglievich Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Membro Suplente Interno

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Kopernick del Maestro
Membro Suplente Externo

Dedico esse trabalho a Julio Cezar,
meu amigo, meu companheiro,
meu amor!

AGRADECIMENTOS

Como não dizer um “muito obrigado” àquele que sempre está do meu lado, me sustentando com seu carinho, me animando quando estou exausto ou exaurido? A meu companheiro, amigo, amor da minha vida, aquele que me incentivou e me ajuda, que sofre e se alegra comigo: Julio Cezar Schimit Berger. Meu muitíssimo obrigado por tudo que você representa para mim e por sua companhia ao longo desse trabalho e dos nossos anos juntos. Eu te amo!

À minha professora Paula, minha orientadora, que me ensinou os passos para ser um pesquisador. Sua competência, disponibilidade, atenção e carinho são incríveis. Sem sua ajuda e orientação esse trabalho não teria acontecido. Muito obrigado, professora, por seu exemplo, seus conselhos e suas anotações.

À minha família, que sempre me incentivou e acreditou em mim e compreendeu a distância necessária para meus estudos.

Aos professores, que atravessaram meu conhecimento com o deles.

À Maria Mirtis Caser, que me apoiou, incentivou e conquistou com sua simplicidade, generosidade e competência.

À minha colega Cinthia Moraes, por compartilhar momentos de tensão, disciplinas e experiências, que enriqueceram meu conhecimento.

Ao campus Piúma, meu trabalho, por compreender e incentivar minha participação na Pós-Graduação.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

“Tu regarderas, la nuit, les étoiles.
C’est trop petit chez moi pour que
je te montre où se trouve la mienne.
C’est mieux comme ça. Mon étoile,
ça sera pour toi une des étoiles. Alors,
toutes les étoiles, tu aimeras les
regarder... Elles seront toutes tes
amis. Et puis je vais te faire un
cadeau...”

(Saint-Exupéry)

RESUMO

Essa pesquisa busca compreender aspectos históricos e estéticos da obra *O pequeno príncipe*, do aviador e escritor francês Saint-Éxupéry, apoiando-se em conceitos teóricos da estética da recepção, de Hans-Robert Jauss. Objetiva-se delinear o possível horizonte de expectativas em que se insere a primeira recepção dessa obra, no momento de sua publicação para os públicos americano e francês. O estudo dos contextos histórico, social e artístico da primeira à segunda guerras mundiais será o ponto de apoio para abarcar as transformações no horizonte das expectativas literárias acarretadas pelos avanços e recuos políticos do período. Desse ponto de vista, *O pequeno príncipe* é encarado como obra da Resistência francesa contra o governo de Vichy e a dominação alemã, evidenciando como o romance contrariasse expectativas literárias comuns àquele momento histórico.

Palavras-chave: Saint-Éxupéry. Estética da recepção. Vichy. História da França. Resistência.

ABSTRACT

This research seeks to understand historical and aesthetic aspects of the work *The Little Prince*, by French aviator and writer Saint-Exupéry, relying on Hans-Robert Jauss' theoretical concepts of reception aesthetics. The objective is to delineate the possible horizon of expectations in which the first reception of this work is inserted, at the time of its publication for the American and French audiences. The study of historical, social, and artistic contexts from the First to the Second World Wars will be the point of support to cover the transformations in the horizon of the literary expectations brought about by the political advances and retreats of that period. From this point of view, *The little prince* is regarded as work of the French Resistance against Vichy government and German domination, showing how the novel contradicted literary expectations common to that historical moment.

Key words: Saint-Éxupéry. Aesthetics of reception. Vichy. History of France. Resistance.

RESUME

Cette recherche vise à comprendre les aspects historiques et esthétiques de l'œuvre *Le petit prince*, écrit par l'aviateur et écrivain français Saint-Exupéry, en se fondant sur des concepts théoriques de l'esthétique de la réception, par Hans-Robert Jauss. L'objectif est de décrire le possible l'horizon d'attente auquel la première réception de ce travail est inséré au moment de sa publication aux publics américain et français. L'étude des contextes historiques, sociaux et artistiques de la première à la seconde guerre mondiale sera le point d'appui pour embrasser les changements d'horizon d'attentes littéraires apportés par les progrès et les retraites politiques de ce période. De ce point de vue, *Le petit prince* est considéré comme une œuvre de la Résistance française contre le gouvernement de Vichy et la domination allemande, montrant comment le roman contredit les attentes littéraires communes à ce moment historique.

Mots-clés: Saint-Exupéry. Esthétique de la réception. Vichy. Histoire de France. Résistance.

SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO	10
1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO (FUNDAMENTOS TEÓRICOS)	13
1.1 As cinco teses iniciais.....	16
1.2 As sete teses instrumentais.....	17
1.2.1 Sexta tese.....	17
1.2.2 Sétima tese.....	19
1.2.3 Oitava tese.....	20
1.2.4 Nona tese.....	22
1.2.5 Décima tese.....	24
1.2.6 Décima primeira tese.....	25
1.2.7 Décima segunda tese.....	26
2 PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX NA FRANÇA	28
2.1 O embate de horizontes de expectativas na década de 1920.....	33
2.2 Os anos de 1930.....	36
2.3 A república de Vichy e a propaganda de Pétain na Segunda Guerra Mundial.....	39
3 A RESISTÊNCIA NA LITERATURA DE SAINT-ÉXUPERY	50
3.1 A Resistência na intelectualidade.....	54
3.2 O avião Antoine de Saint-Éxupery.....	58
3.3 Saint-Éxupery nos EUA.....	60
4 O PEQUENO PRÍNCIPE DE SAINT-ÉXUPERY	65
4.1 O nascimento de um pequeno príncipe.....	67
4.2 O inesperado infantil.....	71
4.3 Do que trata <i>O pequeno príncipe</i>	73
4.4 A recepção de <i>O pequeno príncipe</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Em 2015, numa viagem à França para melhorar a fluência linguística, deparamo-nos com o fato curioso de que muitas crianças nas escolas primárias estudassem o livro *O pequeno príncipe* como um simples livro paradidático, para ajudar na leitura e ortografia. Do livro, há souvenirs por toda a parte: ímãs de geladeira, cadernos personalizados com as aquarelas da obra, estampas em camisetas e roupas de cama infantis. O pequeno príncipe e seu autor tornaram-se símbolos da França, adaptados às mais variadas mídias e suportes. Existem lojas especializadas em produtos com o rosto do pequeno príncipe. O sucesso comercial hoje é inquestionável. O livro se tornou um sucesso imediato na França, apresentando, contudo, uma aceleração mais evidente na década de 1970 e, em 2013, ultrapassou a casa de 11 milhões de exemplares vendidos. Paris foi o trampolim para a difusão internacional da obra de Saint-Éxupéry (CÉRISIER, 2013, p. 23).

No entanto, o que poderia estar por trás de um livro tão banalizado como *O pequeno príncipe*? Que tipo de questões esse livro apresenta e que permanecem desconhecidas ou imperceptíveis em uma leitura superficial? Por que essa obra é tão popular e tão explorada pela indústria cultural? São tantas as perguntas, e a busca por alguma resposta se dá com a presente pesquisa. A origem e o primeiro momento de sua recepção, sua historicidade, são simplesmente obscurecidos e a obra segue como padrão de bom comportamento para crianças nas escolas e para Misses Universos em suas entrevistas. Fiz, então, um trabalho para tentar compreender a quais perguntas o livro tentava dar respostas, em seu surgimento. A estética da recepção, desenvolvida por Hans Robert Jauss, foi selecionada então como instrumental teórico útil à realização desse fim.

No primeiro capítulo de nosso trabalho, apresento as 12 teses que compõem a estética, além de um esboço do momento histórico e social em que ela se insere. Nesse ponto do trabalho, apresento os postulados norteadores, tais como o horizonte de expectativas, a distância estética, a historicidade e estética literárias. Esses postulados são fundamentais para a continuidade da pesquisa.

O segundo capítulo descreve um panorama histórico, político e cultural da França entre as duas grandes guerras mundiais. Nesse capítulo, o cenário artístico é discutido pelo viés da expansão e retração constantes do horizonte de expectativas em relação à literatura e às artes, de acordo com a visão política em vigor e os objetivos políticos adotados pela elite cultural. Os anos de 1920, com sua efervescência, expandiu o horizonte de expectativas permitindo experimentação do novo e da liberdade da criação, já os anos de 1930 são marcados pelos avanços sociais e pelo engajamento artístico pacifista. Nesse período eclode a Segunda Guerra Mundial (1939), levando a França a participar de uma “*Guerra de brincadeira*”, e a assinar um armistício com a Alemanha nazista. Nesse ponto, a França é dividida politicamente em duas zonas: uma zona ocupada totalmente por nazistas ao norte, e uma outra zona “livre” ao sul.

A zona livre é governada pelo Marechal Pétain, indicado e escolhido pelo governo nazista. O horizonte de expectativas do público francês se contrai, abordando as obras que apoiassem a visão governo de Vichy de uma infância militarizada e utilitária para os fins estatais. A figura do Marechal Pétain torna-se reverenciada e suas decisões são acatadas como a salvação da França, até que o preço humano da ocupação atinge o bem-estar francês, levando o cidadão a alterar seu horizonte de expectativas em relação à participação no conflito. A saída encontrada pelo regime é a propaganda, voltada para a docilização das crianças e obediência de todos os cidadãos. Foi importante esse levantamento histórico com base em estudos de historiadores com enfoques tanto na guerra de forma global, como na ocupação francesa e como a guerra se passou aos olhos dos cidadãos franceses. A propaganda foi o método mais cômodo, direto, prático e eficaz de fazer com que a população aceitasse as transformações, e até mesmo as apoiassem.

Nesse cenário, destacam-se as obras do aviador Antoine de Saint-Éxupery, autoexilado nos Estados Unidos, tratadas no terceiro capítulo. Suas obras retratam a guerra pela visão do aviador, permeadas pela reflexão filosófica. A busca por uma compreensão humana da guerra leva as obras de Saint-Éxupery a alcançar prêmios nos Estados Unidos e na França, ao mesmo tempo em que sofre forte censura do governo nazista. Ainda nessa circunstância de escritor premiado, Saint-Éxupery toma ciência da França Livre, organizada por Charles de Gaulle na Inglaterra. O trabalho da biógrafa de Saint-Éxupery, Schiff (2011) trouxe subsídios para expandir detalhes sobre a produção literária do autor. Ela (SCHIFF, 2011, p. 786) afirma sobre ele:

Talvez porque tenha vivido tão enrolado em paradoxos, Saint-Éxupery foi destinado à ser mal interpretado. Ele escorrega entre malhas, abraça inconsistências. Como um pioneiro, ele viveu no passado; como um homem de ciência, ele acreditou acima de tudo no instinto; como escritor, ele desconfiou da linguagem – e de intelectuais¹.

O chamado de de Gaulle conclama todos os franceses a pegarem em armas (letais ou artísticas) para combater a invasão, e Saint-Éxupery continua nos Estados Unidos desejoso de retornar ao seu país e à aviação. Nesse contexto, Saint-Éxupery escreve e desenha sua obra-prima, pela qual seria conhecido até os dias de hoje: *O pequeno príncipe*. O cerne da discussão desse capítulo está na atuação literária de Saint-Éxupery e em como o horizonte de expectativas daquele período absorveu seus escritos de guerra com naturalidade e com reconhecimento do período turbulento em que se vivia.

No último capítulo, apresentamos uma análise das circunstâncias que levaram Saint-Éxupery a escrever o romance, e também analisamos os pontos da obra que, a nosso ver, têm forte ligação com a Resistência à invasão e à subserviência vividas pelos Franceses, bem como o chamamento do autor aos seus concidadãos para a realidade do progresso humano e dos relacionamentos afetivos. O horizonte de expectativas do público americano, que acolhera e premiara Saint-Éxupery, era nitidamente diferente daquele horizonte dos franceses por fatores históricos e sociais, além do fato de a obra-prima de Saint-Éxupery ter sido recebida por seus compatriotas já como obra póstuma. No entanto a morte do autor teria relacionamento direto com o sacrifício voluntário pela França, o que torna a obra singular na Resistência literária de Antoine de Saint-Éxupery.

A estética da recepção foi ponto de apoio para nossa análise, oferecendo os subsídios necessários para analisarmos o horizonte de expectativas daquela primeira recepção da obra e constatar que, embora escrito com fortes traços de literatura infantil, essa obra possui forte apelo entre os adultos, principalmente por haver sido dedicada a um adulto. Corrijo: à criança que aquele adulto fora um dia.

¹ Perhaps because he lived so much tangled up in paradox Saint-Éxupery was fated to be misconstrued. He slips through nets, embraces inconsistencies. As a pioneer, he lived in the past; as a man of science, he believed above all in instincts; as a writer, he mistrusted language – and intellectuals.

1. ESTÉTICA DA RECEPÇÃO (FUNDAMENTOS TEÓRICOS)

Palco de golpes militares e de ditaduras de direita no Brasil e na Argentina, a década de 1960 foi também uma época de projetos revolucionários de jovens, em que os sistemas dos países passavam por sérios questionamentos – questionamentos esses tanto políticos quanto intelectuais. A Universidade foi um dos alvos de ataque da “revolução jovem”, uma vez que foi dessa instituição que saíram os jovens estudantes questionadores, que reivindicaram, além de outras coisas, melhorias nas estruturas pedagógicas e curriculares da educação superior. Acontecimentos políticos e sociais ao redor do mundo, tais como: luta pela igualdade racial americana, melhorias no transporte e meios de comunicação, Guerra Fria e divisão da Europa em bloco comunista e capitalista, mudaram a visão de realidade dos jovens (MARTIN, 2012). Segundo Siega (2010, p. 280), a segunda metade da década de 60 foi marcada, pelo mundo, por grandes esperanças de liberdade, propiciando “manifestações espontâneas que agregam estudantes, trabalhadores e intelectuais em prol de uma mudança radical da sociedade”. Nessa mesma década, mais precisamente em 1967, o professor Hans Robert Jauss² apresenta sua conferência conhecida como “*História da Literatura como provocação à teoria literária*” na abertura do ano letivo da Universidade de Constança, em recusa aos métodos até então tradicionais do ensino de história literária.

Naquele momento, duas propostas metodológicas - as quais Jauss aborda em seus estudos – eram prevalentemente estudadas e debatidas nas universidades europeias e americanas. Essas metodologias eram: o marxismo e o estruturalismo, bem como estudos de linguística (que prestava valorosa contribuição ao estudo literário) e o antecessor formalismo russo. Essas propostas são avaliadas e debatidas pelo autor (com exceção da Linguística), que as refuta com argumentos que compõem doze teses para a pesquisa literária não mais “seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de ‘vida e obra’”, mas com vistas para o “Terceiro Estado”, ou seja: o leitor (JAUSS, 1994, p. 6). Jauss explicitamente refere-se às teorias predominantes então, o marxismo e o formalismo, retomando ideias e reconstruindo conceitos com o intento de “superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e estético” (JAUSS, 1994, p. 22). O autor justifica:

² Nasce em Württemberg, Alemanha, em 21 de dezembro de 1921 e falece em Constança, Alemanha, em 01 de março de 1997.

[...] ambas [metodologias marxista e formalista] privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. (JAUSS, 1994, p. 22)

Em texto posterior, Jauss releva a importância que essas duas teorias tiveram e esclarece os pontos em que cada uma teve suas limitações:

A história da literatura como provocação à teoria da literatura acolheu criticamente ambos os pontos de vista, tentando vencer o abismo entre a contemplação histórica (cega para a forma) e a contemplação estética (cega para a história) da literatura (JAUSS, 1994, p. 74).

De acordo com Zilberman (1989), Jauss denuncia, em sua palestra, a fossilização da história da literatura, bem como seu método de ensino e de pesquisa afirmando que essa estrutura metodológica era arcaica, herdada dos padrões do positivismo e do idealismo do século XIX. Em seus primeiros estudos, Jauss aponta para o problema da história da literatura como uma mera moldura para fatos históricos encerrados, o que tornaria a Literatura algo “congelado” no tempo, com brilho e importância *atemporalis*.

Jauss reflete em suas teses introdutórias sobre os aspectos puramente formais abordados no Formalismo/Estruturalismo, que relegam o contexto histórico das obras artísticas para segundo plano. Siega (2010, p. 14) comenta:

Deslocando o foco de atenção da obra à sua leitura, as teorias da recepção privilegiam a relação estabelecida entre sujeito produtor e sujeito consumidor. Focadas nesta mediação primordial, procuram conjugar os modos de análise clássicos, preservando a exigência histórica de colocação da obra dentro de uma sequência de eventos, sem com isso excluir as considerações ligadas à sua estrutura formal. História e estética evidenciam-se, assim, como momentos inseparáveis do discurso analítico: o processo de interpretação de um determinado “texto” implica a atribuição de um valor que se relaciona com as experiências estéticas do fruidor, com o seu “horizonte” cultural.

O objetivo da estética da recepção é conciliar as propostas da história e do estruturalismo. Então, se a história é “cega para a forma”, é importante que se observe o contexto histórico, mas sem que se desconsidere a forma. Ou seja, uma análise literária segundo a estética da recepção deve procurar conjugar a história e a estética (forma): contextualizar a obra, mas também analisar as suas características formais. Não há, assim, um extremo: não somente a história, sem se observar a forma por considerar que ela é um

simples reflexo da história, nem somente a forma (como fazem estruturalismo e formalismo), sem observar a importância dos elementos externos à obra.

Do confronto das ideias transmitidas por aquelas metodologias, grandemente difundidas naquele momento, com os estudos de Jauss sobre o motivo e metodologia da história da Literatura, estudos esses desenvolvidos com base em investigações de outros estudiosos antes dele, como Gadamer (seu ex-professor), Schleiermacher, Dilthey e Heidegger, surge a Estética da Recepção. Essa Estética, voltada para a compreensão do valor histórico literário a partir da recepção do leitor, veio à luz, como dito, na aula inaugural do ano letivo na Universidade de Constance e aparece compilada, primeiramente, com o título “*O que é e com que fim se estuda história da literatura?*”, tornando-se mais avante em “*A história da literatura como provocação da ciência literária*”³. Sobre o primeiro momento do surgimento desse artigo, Antoine Compagnon (1999) cita:

O artigo de Jauss (A história da literatura como provocação da ciência literária [1967]) serviu de manifesto à estética da recepção. O crítico alemão esboçava nele o programa de uma nova história literária. O exame atento da recepção histórica das obras canônicas lhe servia para discutir a submissão positivista e genética da história literária à tradição dos grandes escritores. A experiência das obras literárias pelos leitores, geração após geração, tornava-se uma mediação entre o passado e o presente que permitia ligar história e crítica. (COMPAGNON, 1999, p. 210)

Nesse trabalho, Jauss releva o aspecto histórico da literatura com outros caminhos e com outras finalidades daqueles previstos e propagados pelas metodologias até então difundidas, algumas delas ignorando a importância do estudo histórico da obra de arte, literária ou não. Para ele, a simples classificação das obras por períodos ou emolduradas pela vida e obra do autor não constituem “história da literatura”. Em suas palavras:

[...] uma descrição da literatura que segue um cânone em geral pré-estabelecido e simplesmente enfileira vida e obra dos escritores em sequência cronológica não constitui – como já observou Gervinus – *história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história*. (JAUSS, 1994, p. 7)

³ Embora a obra original tenha sido publicada primeiramente em 1969, sempre que for citada será tomada como referência a tradução em português publicada em 1994.

O que busca Jauss é reformular e revolucionar o conceito e método de estudo da história literária. Ele busca essa revolução demonstrando que o que realmente caracteriza essa história é o ponto de “cruzamento dos horizontes de expectativa da obra com o do leitor no momento da leitura” (COSTA, 2010).

Jauss deixa claro que a historicidade da literatura recairia sobre as conseqüentes recepções da obra literária pelo público leitor ao longo do tempo. Sendo assim, o leitor (ou receptor) se torna a ponta de interesse da Estética da Recepção, uma vez que ele é o FIM histórico e estético “à qual a obra literária visa” (JAUSS, 1994, p. 23).

1.1 As cinco teses iniciais

Para firmar-se seu pensamento e consolidar o plano de ação da Estética da Recepção, seu autor desenvolve doze teses, discutindo-as detalhadamente. Zilberman (1999) compreende as sete últimas teses como instrumentais e, dessas, as quatro primeiras teses (iniciadas na VI tese), ou postulados, embasariam o processo de interpretação contido nas três últimas teses (compreendendo as teses X a XII), que ela chama de Plano de ação.

A aula inaugural de Jauss, marco inicial da Estética da recepção, surge impressa em 1969, propondo as doze teses fundamentais (sendo as sete mais conhecidas as que vão da tese VI a XII) dessa estética que procura colocar em evidência os pontos de intersecção entre as teorias formalista e estruturalista e sua relevância para a construção da nova visão teórica. Na aula, o estudioso discute sobre a história literária, e seus problemas, ligados à herança da crença em uma "história universal" que persegue uma linha progressivo-evolutiva positivista (nas teses I e II). Na tese III, o professor apresenta sua visão da teoria literária marxista, afirmando que “[essa teoria] entendeu ser sua tarefa demonstrar o nexo da literatura em seu espelhamento da realidade social” (JAUSS, 1994, p. 15), e mais adiante ele esclarece que muito dificilmente “a literatura admite ser remontada a fatores econômicos” (p. 16).

Na tese IV, Jauss aborda a visão de literatura pela teoria formalista, deixando evidente o ponto de apoio formalista baseado na soma de todos os procedimentos artísticos empregados, que escamoteiam as condicionantes históricas num primeiro momento. Porém, o teórico salienta um retorno formalista à historicidade literária. “A historicidade da literatura, inicialmente negada, reapareceu ao longo da construção do método

formalista, colocando-o diante de um problema que o obrigou a repensar os princípios da diacronia” (p. 19). O formalismo percebeu a importância da sucessão histórica sistemática, em contraponto à visão de sincronia (onde as obras são avaliadas pela oposição entre as linguagens prática e poética).

Na sua V tese, Jauss busca reatar os pontos entre as duas teorias anteriores revitalizando o caráter histórico. Ele comenta: “Minha tentativa de superar o abismo entre a literatura e história, entre conhecimento histórico e o estético, pode, pois, principiar do ponto em que ambas aquelas escolas pararam” (p. 23). Embora as discussões das duas escolas possuam valor teórico significativo, Jauss aponta que ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico (p. 23). Jauss (1994, p.23), então, explica mais aprofundadamente esses conceitos de “estético” e “histórico”, na tese V:

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuado a enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.

Assim, num texto que retoma a herança histórico-positivista como panorama decadente de análise histórico-literária e as visões marxistas e formalista como pontos de partida para o enquadramento de uma estética recepcional, o teórico conclui sua tese V anunciando a sua proposta teórica.

Com base nessas premissas, cumpre agora responder à pergunta acerca de como se poderia hoje fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura. O esboço que se segue foi dividido em sete teses (VI-XII), cada uma das quais será por mim discutida separadamente. (JAUSS, 1994, p. 23)

1.2 As sete teses instrumentais

1.2.1 Sexta tese

Jauss inicia sua sexta tese esclarecendo que para que se renove a visão histórica da literatura, é preciso abrir mão dos preconceitos do objetivismo histórico. Assim, ele põe em evidência a importância de uma Estética da recepção e do efeito, cujo cerne está na ideia de que a história da literatura somente se dá enquanto interação entre leitor e texto. “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25)

Jauss ilustra o valor da obra literária como uma partitura musical, voltada para ressonância sempre renovada da leitura. Sendo assim, na visão do autor, não se confere à obra um valor estático, imutável, com caráter de monumento à contemplação. Ao contrário, a literatura comunicaria a cada geração, em cada época, uma existência atual. Nessa tese, fica claro o papel do leitor como elemento dialógico com o texto. Zilberman (1999) comenta que “historicidade coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo capaz de efetivá-la: o leitor” (p. 36). Nessa tese ainda surge a ideia de “horizonte de expectativas”. Jauss explica a participação do leitor nessa construção histórica:

Ele [acontecimento literário] só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras, ou seja, por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem dessa obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. (JAUSS, 1994, p. 26)

Ainda nesse parágrafo, Jauss nomina o horizonte de expectativas. A estética da recepção apoia-se, estruturalmente, nesse princípio de horizonte. É o conjunto de crenças, preconceitos e opiniões que será transformado ou confrontado ao contato com a obra, sendo um conjunto de normas, tanto estéticas quanto ideológicas de uma época, que se compõe daquilo que está na consciência individual – uma vez que é constituído socialmente. Sobre a importância do horizonte na experiência do contato com a obra (a experiência estética enquanto acontecimento, o ato da leitura enquanto atividade, portanto), Jauss conclui:

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p. 26)

Dessa forma, Jauss indica que o horizonte de expectativas está presente em todo grupo de leitores, sendo vivido tanto individual quanto coletivamente. Esses indivíduos sofrem influência do modelo de sociedade e trazem consigo as experiências vividas e fórmulas conhecidas além das próprias experiências pessoais. Esse conjunto de “saberes” constitui o horizonte de expectativas.

Ainda sobre esse ponto, o Vocabulário da Análise Literária, no verbete “Horizonte de Expectativas” (*horizon d’attente*), traz a definição:

Tudo o que caracteriza a cultura, o estado de espírito e os conhecimentos dos leitores em um dado momento da história e que condiciona a recepção de uma obra. Essas referências concernem principalmente às obras lidas anteriormente; os temas, o gênero em questão e a lacuna observada entre a língua e a linguagem poética utilizada. (BERGUEZ; GERAUD; ROBRIEUX, 1994, p. 109)⁴

A visão de horizonte repousa, assim, naquela de um sistema de referências que o leitor traz e aciona no momento em que se depara com a obra artística.

Porém, na estética da recepção, embora indique-se a importância do leitor, não é a esse sujeito individualmente a que recorre-se para a busca da historicidade literária. Ao contrário, os elementos necessários para se medir a recepção de uma obra estão no interior do sistema literário. A teoria jaussiana, portanto, não possui o objetivo de lidar com um leitor real, repleto de idiosincrasias, particularidades e individualidades, tanto no tempo presente quanto em tempos anteriores ou remotos. “Sua consulta é dirigida às próprias obras” (ZILBERMAN, 1999, p. 37), às formas da poética de gênero, ao saber prévio que evoca o conhecimento das “regras do jogo” familiares e conhecidas do leitor e do autor. Assim, ele embasa sua próxima tese.

1.2.2 Sétima tese

Nessa sétima tese, Jauss apresenta o princípio do saber prévio de um público, com o qual uma nova obra dialogará, sendo assim “experienciável”, legível:

⁴ “Tout ce qui caractérise la culture, l’état d’esprit et les connaissances de lecteurs à un moment donné de l’histoire et qui conditionne la conception et la réception d’une oeuvre. Ces références concernent principalement les oeuvres antérieurement lus ; les thème, le genre considere et l’écart observé entre la langue et le langage poétique utilisé.” (Salvo diversa indicação, todas as traduções são de nossa autoria)

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de maneira bastante definida. (JAUSS, 1994, p. 28)

Esse saber tem um caráter coletivo, numa comparação de *langue*, atualizando-se pelo uso do receptor como *parole*. Nessa comparação, fica claro que a análise deve ser feita pelo saber coletivo, não pelo saber prévio individual. Para marcar a predisposição específica do público à obra, o autor aponta três fatores: as normas conhecidas ou imanescentes ao gênero, a relação com outras obras conhecidas do contexto histórico-literário, e a oposição entre linguagem prática e poética.

O teórico apresenta a obra *Dom Quixote*, apontando-a como um romance de cavalaria – gênero conhecido e cultivado durante a Idade Média. Uma vez que a obra foi reconhecida como familiar ao público, instala-se o caráter de paródia, possível apenas pelo reconhecimento ativado pelo conhecimento prévio. No entanto, a obra de Cervantes está longe de adequar-se ao horizonte de expectativas próprio daquele gênero literário: ao contrário, comparando-se a obra em questão àquelas lidas anteriormente, verifica-se a destruição, “passo a passo”, do horizonte comum ao romance de cavalaria, tendo como resultado a proposição de um novo horizonte de expectativas, o do romance moderno. Jauss ainda cita outras obras que resgataram o conhecimento prévio do leitor, para logo após desconstruir ou expandir esse conhecimento.

A reação do leitor se dá na interação com a obra, que Jauss chama de experiência estética. A obra provoca a reação do leitor, essa reação se dá de acordo com o horizonte de expectativas do leitor. É importante lembrar que Jauss interpreta o fenômeno da leitura como um processo de interação entre o texto e o leitor: a obra age sobre o leitor, mas o leitor também age sobre a obra. Dessa interação (mediada pelo horizonte de expectativas de ambos, obra e leitor) deriva o sentido/atribuição de valor dada à obra.

1.2.3 Oitava tese

No postulado da oitava tese, Jauss coloca o horizonte de expectativas da obra (ou seja, não o horizonte do leitor) como elemento fundamental de sua qualidade artística; Jauss delinea a questão da distância estética, que seria um critério objetivo para avaliar o valor estético de uma obra. O autor afirma que “A maneira pela qual uma obra literária, no

momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético”. (JAUSS, 1994, p. 31)

Nessa tese, Jauss afirma que o já analisado horizonte de expectativas pode ser simplesmente confirmado ou reproduzido pela obra, ou seja, a obra pode não trazer qualquer sentimento de “estranheza”, apenas confirmando os valores postos socialmente, o horizonte de expectativas comum a uma época. Jauss classifica essas obras como “culinárias”, já que repetem uma receita conhecida e apenas representam, imitam, os valores reconhecidos. Ou seja: não existe uma distância estética suficiente entre o público e a obra para romper o horizonte das expectativas de tal público: a obra está muito próxima daquilo que o leitor espera, porque carrega em si um horizonte de expectativas já consagrado e repetido. Na outra ponta, uma obra de arte autêntica seria aquela que causasse “estranheza”, desconforto ou negatividade no leitor. Essa estranheza deriva exatamente da distância estética entre o horizonte de expectativas da obra e o horizonte de expectativas do leitor. A obra (por quebrar, romper, superar o horizonte comum) está longe do que o leitor espera daquele tipo de experiência. Seu horizonte de expectativas não é “afagado”, nem se reconhece o “mais do mesmo”, ao contrário, há uma ruptura com as expectativas do leitor, suas crenças, valores e moral podem ser alterados pela obra verdadeiramente artística:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (JAUSS, 1994, p. 31)

Jauss esclarece que, em sua visão, o sucesso literário advém àquelas obras que refletem a visão do público para o qual foi destinada. Em sentido contrário, algumas obras podem ser rejeitadas no momento de publicação inicial por não reproduzirem o horizonte de expectativas do público. Essas obras causam estranheza e apenas logram sucesso nas gerações futuras de leitores. Porém, Jauss ainda observa que, “quando, então, o novo horizonte de expectativas logrou já adquirir para si validade mais geral, o poder do novo cânone estético pode vir a revelar-se no fato de o público passar a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso, recusando-lhes suas graças” (JAUSS, 1994, p.33).

Jauss cita como exemplos evidentes desse postulado o fato de Gustave Flaubert, autor francês de *Madame Bovary*, ter sua obra rejeitada no momento de seu surgimento, ao passo que *Fanny*, do autor Feydeau, haver gozado de prestígio e reconhecimento.

Ambas as obras trazem em seu enredo o adultério, mas ao contrário de *Fanny*, *Madame Bovary* revela o próprio valor exatamente por romper com o horizonte de expectativas de seu momento histórico, enquanto *Fanny*, por seu estilo “digerível”, gozou de pleno sucesso em seu momento de estreia, ao contrário de *Madame Bovary*, que enfrentou a ojeriza. Porém,

Quando [...] *Madame Bovary*, compreendido de início somente por um pequeno círculo de conhecedores e considerado um marco na história do romance, tornou-se um sucesso mundial, o público leitor de romances por ele formado sancionou o novo cânone de expectativas, tornando insuportáveis as debilidades de Feydeau – seu estilo floreado, seus efeitos da moda, seus clichês lírico-confessionais – e fazendo amarelecer qual um *best seller* do passado as páginas de *Fanny*. (JAUSS, 1994, p. 34)

1.2.4 Nona tese

Em sua nona tese, o autor aponta para a necessidade de se “reconstruir”, resgatar o horizonte de expectativas da primeira recepção da obra, para que se possa evidenciar a quais perguntas o texto respondeu, e quais necessidades foram atendidas.

O método da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente ao passado remoto. Quando não se conhece o autor de uma obra, quando sua intenção não se encontra atestada e sua relação com suas fontes e modelos só pode ser investigada indiretamente, a questão filológica acerca de como, “verdadeiramente”, se deve entender o texto – ou seja, de como entendê-lo “da perspectiva de sua época”. (JAUSS, 1994, p. 35)

Jauss coloca a possibilidade de se entender a história da recepção de uma obra percebendo as diferenças entre sua primeira recepção e sua recepção no presente. A história da recepção repousa no intermédio ocorrido entre essas duas posições, ou seja, a primeira recepção e a recepção atual.

Esse postulado proporciona a historicidade da literatura, mostrando como a primeira recepção ocorreu, contrapondo com a recepção presente. Isso deixa claro que o texto responde a novas perguntas em épocas distintas, eliminando a ideia de sentido fixado

atemporalmente pela obra. Logo, a obra do passado também responde a questões que lhe dirigimos no presente, como Jauss afirma dizendo que “a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado” (JAUSS, 1994, p.40)

Porém, deve-se observar a ideia de que reconstituir o horizonte de expectativas da primeira recepção coincide com a recuperação da “pergunta do público por meio da análise da resposta, que é o texto” (ZILBERMAN, 1999, p. 40). Assim, a análise da primeira recepção frente às respostas encontradas no texto (ou seja, o próprio texto revela-se como a resposta) amplia a compreensão histórica do texto e o grau de rompimento ou de conformidade com o “posto”, ou seja, com o horizonte de expectativas da primeira geração de leitores da obra. Jauss continua sua teoria citando a tese de Collingwood de que “só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta” (JAUSS, 1994, p. 37). Embora postule a ideia de uma possível pergunta “original”, Jauss está ciente de que, com o passar do tempo, a pergunta que originou a obra, ou que trouxe sua existência, não pode ser reconstituída sem a noção do efeito da “fusão de horizontes”. Ou seja, o horizonte de expectativas moderno interfere na reconstrução do horizonte do passado, englobando-o.

Assim [proceder ao processo de fusão dos horizontes], se se resgata a pergunta original, recupera-se também a tradição em que o diálogo entre a obra e a audiência se transformou, por ser alvo de recepções sucessivas. Não se trata, pois, de tentar imitar a perspectiva do passado, objetivo na verdade impraticável; nem o contrário, de modernizar o significado do texto, o que o falsearia. (ZILBERMAN, 1999, p. 40)

Jauss coloca a questão, retomada de Gadamer, sobre a condição produtiva do conhecimento (conhecer não é um ato passivo de reprodução, mas é um ato produtivo). Ou seja, na interação entre pergunta e resposta fornecida pelo texto, entre presente e passado (é a fusão do horizonte do passado com o horizonte do presente), existe um ato de compreensão que é ativo, produtivo. A base da ideia de recepção como ato produtivo, que é um dos núcleos da estética da recepção.

Como conclusão da nona tese, Jauss (1994, p. 40) fundamenta o seu “projeto estético-recepcional de uma história da literatura” na “função produtiva da compreensão progressiva”, anunciando os aspectos fundamentais de tal projeto, a serem desenvolvidos nas três últimas teses sustentadas no tripé de aspectos sincrônico, diacrônico e de literatura e vida prática.

1.2.5 Décima tese

O aspecto mais importante da décima tese aparece no início: considerando a colocação de uma obra na série de obras das quais faz parte (ou seja, a tradição), é possível perceber que o leitor não é um consumidor passivo, mas um receptor ativo das obras literárias, seja enquanto público, crítico, autor. Todos eles são receptores (recepção ativa) de uma tradição (série literária) e todos eles respondem a essa tradição. A nova obra é também uma resposta à tradição literária (aos horizontes de expectativas formados por essa tradição), respondendo aos problemas colocados por essa tradição e podendo, nos melhores casos, propor novos problemas e novas respostas (mudanças de horizontes), como no caso de Cervantes, Flaubert, e outros.

Nessa tese, Jauss aponta para o aspecto diacrônico. Nesse caminho, a obra deve ser analisada em sua “sucessão histórica”, ou seja, precisa-se observar a experiência literária que possibilitou o surgimento dessa obra. Nessa análise “histórica”, observa-se que a obra ganha ou perde importância ao longo das recepções. Ainda fica exposto que a obra precisa ser avaliada no diálogo com as obras que a antecederam. Dessa forma, “a contemplação diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se impor” (COSTA, 1999, p. 5). Esse contexto permite que se observe que o “novo” é uma categoria dotada de mobilidade histórica e estética, e que a história literária, diferente da visão formalista, não é feita de evoluções e desgastes, mas de “avanços e recuos, reavaliações e retomadas de outras épocas, obrigando a história a manter-se atenta e a repensar sua metodologia, que não pode mais limitar-se ao alinhamento unidirecional e unidimensional dos fatos artísticos.” (ZILBERMAN, 1999, p. 41)

Para Jauss:

O novo torna-se também categoria *histórica* quando se conduz à análise diacrônica da literatura até a questão acerca de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve de percorrer para alcançar-lhe o conteúdo e, por fim, a questão de se o momento de sua atualização plena foi tão poderoso em seu efeito que logrou modificar a maneira de ver o velho e, assim, a canonização do passado literário. (JAUSS, 1999, p.45)

Dessa forma, Jauss indica o caminho a se percorrer para a compreensão da diferença entre o horizonte inicial e o horizonte atual de uma obra que pode, em alguns casos, levar muito tempo até ser compreendida e aceita. Compreender o processo de recepção, do passado aos dias atuais, é o modo de devolver à obra seu caráter dinâmico de acontecimento/evento. Jauss indica, então, que o caráter estético (pretendido pelos formalistas) não é suficiente em si, carecendo do caráter histórico.

1.2.6 Décima primeira tese

Na décima primeira tese, encontra-se o ponto de intercessão apontado por Jauss entre a diacronia e sincronia. Nesse ponto, busca-se o ponto de articulação e diálogo entre as obras produzidas na mesma época e que provocaram rupturas e novos rumos na literatura com a obra analisada. Há que ressaltar que a obra, no momento de sua primeira circulação, surge juntamente com outras obras, embora a história tradicional enfileire de forma “independente” as manifestações artísticas. Jauss salienta que, na visão do leitor, as obras surgem de forma simultânea e partilham do mesmo momento sócio-histórico – logo, o mesmo horizonte de expectativas. Zilberman (1999, p. 42) entende que

é preciso proceder à análise do simultâneo, bem como das mudanças, comparando os cortes e descobrindo os pontos de intersecção, a fim de definir que obras têm caráter articulador, acionando “o processo da ‘evolução literária’ em seus momentos formadores e nas rupturas”.

Sobre isso, Jauss ressalta a visão formalista de “evolução literária”, no sentido de que obras literárias formam um sistema literário, em cujo interior as mudanças históricas se processam, alcançando o ápice da inovação e, logo após, sua automatização e banalização do gênero. Porém, na estética da recepção, a visão de inovação não se encontra, necessariamente, como no formalismo russo, na primeira recepção da obra obrigatoriamente. Jauss (1994, p.44), sobre isso, deixa claro que

[...] o caráter artístico de uma obra – cujo potencial de significado o formalismo reduz à inovação, enquanto critério único de valor – não tem de ser sempre e necessariamente perceptível de imediato, já no horizonte primeiro de sua publicação, que dirá então esgotado na oposição pura e simples entre a forma velha e a nova. (JAUSS, 1994, p. 44)

1.2.7 Décima segunda tese

Com a última tese, Jauss apresenta sua visão de literatura e vida prática deixando clara a perspectiva de que a literatura não apenas representa a sociedade e seus valores, mas possui uma ligação funcional com a sociedade. A obra literária pode, esteticamente, influenciar, frustrar, chocar, expandir ou alterar o horizonte de expectativas do leitor, mas pode, também, modificar o “horizonte de expectativas de sua vida prática, pré-formando o seu entendimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50). Existe, nas palavras de Jauss (1994, p. 50), uma “função específica da literatura na vida social”, que, em determinados momentos, pode modificar (ou contribuir para a modificação) de certos comportamentos e visões de mundo.

Jauss se vale da ideia de Popper a respeito do progresso das ciências, que seria dado em função do horizonte de expectativas da comunidade científica em relação a certos fenômenos, e que a evolução na ciência se daria exatamente quando tais expectativas são frustradas, permitindo um conhecimento efetivo da realidade através da interposição de um obstáculo a ser reconhecido. Todavia, em contraponto com exemplo apresentado por Popper, onde a experiência humana seria como um cego que se choca contra um obstáculo, adquirindo, assim, experiência pela vivência, Jauss (1994, p. 52) salienta que o leitor goza de vantagem frente ao (hipotético) não-leitor, pois aquele pode adquirir experiência sem choques com obstáculos através do espelho literário, ampliando sua visão, pois “a experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas”. Para melhor esclarecer a diferença entre o aprendizado derivante da experiência literária e o da experiência histórica, o teórico distingue o horizonte de expectativas da literatura da práxis histórica

pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura.

O poder criativo da literatura estaria no fato de, através de seu caráter artístico, conseguir romper com uma visão automatizada do cotidiano. A obra literária possibilita, então, uma experiência nova, defeituosa nas esferas religiosa e ética, como “desafio à reflexão moral” (JAUSS, 1994, p. 53). Isso ocorre com *Madame Bovary*, de Flaubert,

nova fórmula obrigando seu público a uma percepção inabitual, nova e desafiadora da realidade.

Jauss conclui sua décima segunda tese indicando a busca de uma contribuição específica da literatura para a vida real, para as experiências humanas. Essa contribuição prática, a seu ver, tem maior importância que a mera cronologia estéril da história tradicional da literatura, e o autor crê que

O abismo entre literatura e história, entre conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura [...] na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais. (JAUSS, 1994, p. 57)

Com essas doze teses, Jauss traça o perfil da estética da recepção e busca demonstrar os pontos metodológicos que pavimentam o trabalho do pesquisador da história da recepção literária. Porém, o autor esclarece que, ao trabalhar com o “receptor”, não busca a compreensão individual, do leitor pessoal, mas do horizonte abrangido socialmente. Isso pode levar a entender que Jauss, de alguma forma, se afastou do leitor (ponto de interesse da estética da recepção). No entanto, é preciso lembrar que a visão de leitor englobada por Jauss refere-se ao já debatido horizonte de expectativas e à emancipação. Essa última pode ser entendida como o efeito alcançado pela arte (literária ou outra), que liberta o receptor das amarras de visão de mundo imposta pela sociedade, com suas crenças, preconceitos e expectativas, e permiti-lhe viver o não vivido, experimentar o não experimentado, e, assim, renovar sua visão de realidade.

Com base nas teses de Jauss, a seguir apresentaremos um panorama da história recente da França e de sua literatura.

2. PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX NA FRANÇA

O cenário artístico francês no final do século XIX revela a efervescência e as novidades que se perpetuavam ou que refinariam o porvir. No campo literário, surgem, antes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Zola com seus questionamentos sobre a greve de trabalhadores e suas condições de trabalho (retratada na greve dos mineiros de carvão, em sua obra *Germinal*, publicada em 1885), Rimbaud e Verlaine com suas poesias e escândalos, o questionamento do fazer literário de Apollinaire e Marcel Proust. Os movimentos artísticos celebrados nesse início de século, como lista Chaine (2013) variam do Realismo, passando pelo Impressionismo, Expressionismo e a Arte Moderna. O horizonte de expectativas francês remete às rupturas constantes e denúncias explícitas nas obras literárias. O negativismo de Baudelaire e a inovação realista de Flaubert abririam o caminho para a nova literatura mais ousada e despida de “pudor”, elementos que alavancaram a literatura francesa para a modernidade.

O século XX começou conturbado no cenário europeu, mais especificamente na França. Durante a remodelação urbana de Paris, datada do final do século XIX, com a introdução dos grandes *boulevards* e da inovadora *Art Nouveau*, surge a *Belle époque*: Momento de grande progresso social, tecnológico, econômico e político, conhecido como “l’âge d’or”⁵. Lejeune (2011, p. 13) comenta que esse período foi marcado pelo radicalismo político, pela ruptura entre Estado e Igreja, laicizando as esferas públicas, e o crescimento de um pensamento nacionalista, pendendo para uma tendência direitista moderada, ainda que o pensamento francês se mantivesse republicano. Porém, em 1914, a *Belle époque* teria seu termo, uma vez iniciada a Primeira Guerra Mundial⁶. O jogo de alianças militares na Europa, acionado após o assassinato de Francisco Ferdinando, arquiduque do império Austro-húngaro, colocou a França contra a Alemanha em 03 de agosto de 1914, com declaração de guerra expedida pelo império alemão.

⁵ A era de ouro.

⁶ Sobre os eventos da Primeira Guerra Mundial: a crise nos Bálcãs (com o assassinato de Francisco Ferdinando) se transformou em um conflito europeu generalizado (acionando alianças militares): de um lado, a tríplice entente (Rússia, França, Reino Unido); de outro, os impérios centrais (Austro-húngaro, alemão). A entrada da Turquia (outubro de 1914) e da Bulgária (outubro de 1915) na guerra ao lado dos impérios centrais, além do Japão (agosto de 1914), da Itália (maio de 1915), de Portugal (março de 1916), da Romênia (agosto de 1916), dos Estados Unidos (abril de 1917) e da Grécia (junho de 1917) transformou o conflito europeu em primeira guerra “mundial”. (LABRUNE; TOUTAIN; ZWAG. 2013, p. 101)

A guerra, de alguma forma, excitava as elites intelectuais europeias pela visão de velocidade e engenharia moderna propostas pelo avanço da tecnologia e a possibilidade de atuação heroica e histórica naquilo que seria a “higiene social”. O poeta Apollinaire, em sua obra *Alcools* (1913), louva esse mundo novo e suas inovações, como o avião e os automóveis. Couprie, Faerber, Oddo e Rauline (2014, p. 258) citam que “pelo uso original do verso livre e pelas imagens surpreendentes, *Alcools* se posiciona como um manifesto de vanguarda poética no início do século XX⁷. O desejo de “experimentar” o novo tecnológico e a necessidade de uma “higiene do mundo”, ou seja, a guerra, foram proclamados no italiano Manifesto Futurista, publicado em 20 de fevereiro de 1909, no jornal francês *Le Figaro*. Nesse manifesto, composto de 11 pontos, Filippo Tommaso Marinetti expõe sua clara concordância com a batalha e explícita ambição de tornar a guerra uma “ponte” para a modernidade. Ele diz: “Não há mais beleza, a não ser na luta”⁸, e “a literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. “Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco”⁹. Sobre a guerra como higiene, o manifesto diz: “Nós queremos glorificar a guerra – a única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher”¹⁰. (MARINETTI, 2015, p. 7). Esse horizonte de expectativas se firmava claramente no cenário cultural francês. O embate e as “glórias” de uma vitória sobre os alemães soava urgente.

No entanto, após a explosão da Primeira Guerra Mundial, a realidade do horror se mostrava cada vez mais forte e de inegável tristeza. Como no resto da Europa, a Primeira Guerra marcou profundamente a realidade francesa, as mulheres – transformadas em provedoras do lar, uma vez que os homens encontravam-se no fronte - foram convocadas ao trabalho industrial na preparação de armamentos. Essa guerra de trincheiras expôs os soldados franceses, com suas calças de vermelho-vivo (visíveis à distância, ao contrário do

⁷ Par son usage original du vers libre et par ses images surprenants, *Alcools* s'impose comme le manifeste de l'avant-garde poétique du début du XXème siècle.

⁸ “Il n'y a plus de beauté que dans la lutte”.

⁹ “La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing”.

¹⁰ “Nous voulons glorifier la guerre, - seule hygiène du monde, - le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme”.

cáqui alemão), à “metralhada, bombardeamento, ameaças de gás, lama, umidade, frio, sede, vermes. Eles aguardam, temerosos, pela ordem que os lançará ao ataque [...]. Apesar da censura, os combatentes tornam pública sua exaustão; alguns se amotinam” (LABRUNE, TOUTAI e ZWAG, 2013, p. 103)¹¹.

Os horrores por que passavam os soldados motivaram Erich Maria Remarque, ex-combatente alemão da Primeira Guerra a escrever *Nada de Novo no Fronte* (publicado em 1929), no qual denunciou o estado de neurose e medo que prevalecia entre os soldados. Por causa dessa obra “subversiva”, Remarque teve sua cidadania alemã cancelada pelo regime hitlerista, realisticamente, por tratar do assunto da guerra como humilhação, fugindo do modelo heroico romantizado (REMARQUE, 2004). O autor reconhece o peso da opinião das gerações mais velhas no incentivo para que os jovens aderissem à guerra, afirmando que “naquela época, até os nossos próprios pais usavam facilmente a palavra ‘covarde’”. Sobre seu professor, ele escreveu:

Kantorek nos leu tantos discursos nas aulas de ginástica que a nossa turma inteira se dirigiu, sob o seu comando, ao destacamento do bairro e alistou-se. Vejo-o ainda a minha frente, e lembro-me de como o seu olhar cintilava através dos óculos, quando, com a voz embargada, perguntava: - Vocês vão todos, não é, companheiros? (REMARQUE, 2004, p. 11)

E mesmo sobre os horrores nada heroicos, o personagem comenta:

Vemos homens ainda vivos que não têm mais cabeça; vemos soldados que tiveram os dois pés arrancados andarem, tropeçando nos cotos lascados até o próximo buraco; um cabo arrasta-se dois quilômetros de quatro, levando atrás de si os joelhos esmagados; Outro chega até o Posto de Primeiros Socorros e, por sobre as mãos que os seguram, saltam os seus intestinos. Vemos homens sem boca, sem queixo, sem rosto; encontramos um homem que, durante duas horas, aperta com os dentes a artéria de um braço, para não ficar exangue. O sol se põe, vem a noite, as granadas assobiam, a vida chega ao fim. (REMARQUE, 2004, p. 70)

Entre os testemunhos representativos da experiência traumática da guerra, está a poesia de Wilfred Owen (1918, p. 45), poeta inglês enviado ao front e abatido em 04 de novembro de 1918:

¹¹ “Mitrailles, bombardés, menacés par les gaz, ils suportent la boue, l’humidité, le froid, la soif, la vermine. Ils attendent, la peur au ventre, l’ordre qui les lancera à l’attaque [...]. Malgré la censure, les combattants font savoir leur lassitude ; certains se mutinent.”

Totalmente encurvados como se fossem velhos mendigos em fila, joelhos dobrados, tossindo como bruxas, andávamos sobre a maldita lama
Até o momento em que os insistentes sinalizadores nos fizessem voltar
Então, na distância que nos restava percorrer, começamos a nos arrastar
Alguns marchavam tontos de sono. Muitos deles haviam partido suas botas, mancando, com os sapatos ensanguentados
Todos estavam estropiados, todos cegos: bêbados de fadiga, surdos mesmo aos alarmes de que um cartucho de gás havia estourado ali perto
Gás! Gás! Rápido, rapazes! Num êxtase mal ajeitado, todos tentam colocar as máscaras ainda a tempo. Mas alguém continuava gritando alto e tropeçando, como um homem em meio ao fogo ou lama
Confuso, como se estivesse metido numa densa e enevoada vidraça de luz verde, como se estivesse num mar verde, eu o vi se afogando
Em todos os sonhos que tive depois dessa desamparada cena, ele aparecia precipitando-se sobre mim, derretendo-se, sufocado, afogado
Não sei se com esses enfumaçados sonhos você também conseguiria ter paz / Atrás do vagão em que o jogamos, atentei para o branco dos olhos dele convulsionando-se no seu rosto
A sua cara de enforcado, como se fosse um diabo vomitado pelo pecado
Você podia escutar, a cada solavanco, o sangue saindo, gorgulhante, dos seus pulmões corrompidos
Obsceno como um câncer, amargo como fel. Quão vil e incuravelmente inflamado em línguas inocentes
Meu amigo você não vai querer este tipo de prazer elevado
Tão ardentemente infantil em querer alcançar tal glória desesperada
É uma velha mentira: Dulce et decorum este Pro Patria mori (Quão doce e honrado é morrer pela pátria!)

Em 1916, em Verdun, a figura de um novo herói nacional francês começa a ser criada. O então general Pétain organiza suas tropas e conquista uma vitória significativa sobre os soldados alemães. Labrune, Toutain e Zwag (2013, p. 102) descrevem esse episódio da seguinte maneira:

Os alemães, que querem “sangrar até a morte o exército francês”, desencadeiam uma ofensiva em Verdun. Em uma rede indestrinçável de trincheiras e de canais, os soldados vivem “o inferno de Verdun”. O general Pétain organiza a defesa; a troca de soldados e o abastecimento são assegurados pela rota de Bar-le-Duc a Verdun: A via sacra. As contraofensivas permitem aos franceses reconquistar quase todo o terreno perdido desde fevereiro. Em 18 de dezembro a batalha de Verdun termina.¹²

¹² Les Allemands, qui veulent “saigner à blanc l’armée française”, déclenchent une offensive à Verdun. Dans une inextricable réseau de tranchées et de boyaux, les soldats vivent “l’enfer de Verdun”. Le général Pétain organise la défense ; la relève et le ravitaillement sont assurés par la route de Bar-le-Duc à Verdun : la Voie sacrée. Des contre-offensives permettent aux Français de reconquérir presque tout le terrain perdu depuis février. Le 18 décembre la bataille de Verdun est terminée.

A Primeira Grande Guerra termina em 1918, após a entrada dos Estados Unidos no conflito. O armistício é assinado em 11 de novembro e o Tratado de Versalhes em 28 de junho de 1919, declarando vencedores os países aliados, entre eles a França.

O ambiente artístico e cultural anterior a 1914 construíra, em declarações e manifestos, como o de Marinetti, um horizonte de expectativas que buscava na guerra uma glorificação da modernidade e suas tecnologias. No entanto, um rompimento frustrante ocorre no término dos combates. A glória não havia sido conquistada e as marcas na juventude e na sociedade não eram os esperados pelos intelectuais. A literatura europeia expressou esse rompimento, abandonando a visão de excitação com a guerra, passando a vê-la como o resultado trágico de posições políticas. Em prefácio do livro *O Amante de Lady Chatterley* há o seguinte comentário:

Décadas se passaram antes que a Primeira Guerra Mundial fosse admitida na consciência do público; a essa altura, transformara-se em história, histórias dos pais e avós. Mas, na década de 1920, na França e na Bélgica, a terra acolhia milhões de corpos em decomposição de homens na maioria jovens e, se as referências à guerra começavam a ser canalizadas em segurança para os memoriais e os dias comemorativos, as pessoas que estiveram perto do pesadelo não tinham como deixar de se lembrar. (LAWRENCE, 2010, p. 27)

O primeiro parágrafo do romance – que narra as aventuras amorosas de Constance Chatterley, jovem que recebe seu marido vindo dos combates paralisado da cintura para baixo comenta breve, porém enfaticamente, o período pós-guerra e seu impacto na visão, agora alterada, dos envolvidos no conflito:

Nossa época é essencialmente trágica, por isso nos recusamos a vê-la tragicamente. O cataclismo já aconteceu e nos encontramos em meio às ruínas, começando a construir novos pequenos habitats, a adquirir novas pequenas esperanças. É trabalho difícil: não temos mais pela frente um caminho aberto para o futuro, mas contornamos ou passamos por cima dos obstáculos. Precisamos viver, não importa quantos tenham sido os céus que desabaram. (LAWRENCE, 2010, p. 75)

Essa “nova” perspectiva de perdas, mas também de reconstrução intelectual e cultural na Europa, abalada pela transformação inesperada e indesejada da guerra, traz os anos de 1920 e seu “renascimento” eufórico, construindo um novo horizonte de expectativas ainda apoiado na visão das perdas, buscando superá-las e subjugar-las.

2.1 O embate de horizontes de expectativas na década de 1920

Os acontecimentos desencadeados ao longo dos quatro anos de guerra, no fronte ou fora dele, são indelévels e suas consequências não permitem que se volte à vida “normal”. Entre essas consequências está a emancipação feminina. Com a escassez de homens na indústria da guerra e no sustento do lar, as mulheres deslocaram-se dos cuidados domésticos para o trabalho nas fábricas, além de atuarem como *anges-blancs* (anjos brancos, ou enfermeiras), condutoras de locomotivas, ou entregadoras de carvão. Esse novo arranjo não permite retrocessos. O retorno à realidade pré-guerra parece impossível (MAZA, 2015). Entre essas mulheres está a escritora Colette, autora da obra *Chéri* (1920). Ela cria a moda *garçonne*, numa alusão ao modo masculinizado de se vestir, encarada pela crítica como “romancista [...] que encarna a *garçonne*, um modelo de emancipação feminina” (COUPRIE et. al., 2014, p. 262). Em uma de suas declarações polêmicas, ela observa que “uma mulher que se crê inteligente reclama os mesmos direitos que o homem. Uma mulher inteligente renuncia-lhes”¹³ (COUPRIE et. al., 2014, p. 263).

O documentário *Paris, Os anos dourados*, realizado por Béziat em 2013, descreve o desenrolar dos anos de 1920 como uma resposta à tristeza e à melancolia impostas pelo luto após os anos de guerra. Sobre essa década, Béziat diz terem sido “deslumbrantes, talentosos e insolentes. Os anos 1920 são um momento mágico na [história da França]. De repente, Paris entra em uma nova era, deixando o século XIX para trás.” O melhor meio encontrado pela juventude francesa para superar a dor dos anos de guerra seria a festa permanente, incrementada pela busca de emancipação feminina, questionamento dos valores tradicionais, carnaval e esquecimento. O período ficou conhecido como “*Les années folles*” (os anos loucos), abarcando uma gama de artistas, intelectuais, escritores, dançarinos e inventores franceses e de todo o mundo, que rejeitavam os padrões vigentes (PARIS, 2013).

Essa busca por prazer, alicerçando-se no desejo de esquecer a guerra, foi um ato de enfrentamento dos discursos de vitória – a França havia vencido a guerra. Porém, o que afligia a juventude era: que vitória seria essa que havia deixado todo o país, e mesmo a Europa, em “ruínas, com uma economia em frangalhos, que de cada lar francês arrancou

¹³ Une femme qui se croit intelligente réclame les mêmes droits que l’homme. Une femme intelligente y renonce.

um filho, um irmão, um pai – o inferno das trincheiras.” (PARIS, 2013) Entre os sobreviventes há “os mutilados, as sequelas dos gases e os traumatizados que nunca retomarão uma vida normal (seriam os anos de suas juventudes roubados pela guerra?). Eles não podem andar sem tremer ou ficar de pé sem cair, como eternos fuzilados.” (PARIS, 2013).

No início dessa década dourada para a cultura francesa, a realidade dos efeitos da guerra esteve sempre próxima, dividindo a França entre o desejo de reconstrução e o luto pelos mortos. Para os que almejam tornar sagradas as memórias da guerra, que os anos de 1920 sejam anos de luto.

No entanto, no cenário literário, um jovem de 17 anos, Raymond Radiguet¹⁴, publica sua escandalosa obra *O diabo no corpo*¹⁵, onde apresenta a história de um jovem que mantém relações sexuais com a mulher de um combatente da Primeira Guerra Mundial enquanto o marido combate no fronte. A crítica moderna reconhece nessa obra traços autobiográficos. O questionamento com que Radiguet inicia sua obra é o seguinte: “é minha culpa ter apenas doze anos alguns meses antes da declaração de guerra?”¹⁶ (RADIGUET, 2004, p. 5)

A geração de 1920, extremamente jovem para haver lutado na guerra, está simbolizada na obra de Radiguet. Esses jovens não suportam as homenagens nem o quadro artístico moldado pelos resultados da guerra. O luto, para essa nova geração, seria merecedor de escárnio e deveria ser substituído pela efervescência momentânea. Por isso zombavam das paradas militares com corridas de moças com saltos-altos, corridas de entregadores de jornais e até mesmo de garçons. Nesse período, surge um embate entre o horizonte de expectativas dos mais velhos, ex-combatentes, que aspiravam pela eterna consagração da guerra como tema e motivo de pesar e o horizonte de expectativas dos mais jovens, que não conheceram o sofrimento pessoal dos anos 1914-1918.

¹⁴ Raymond Radiguet est né en 1903 et est mort à 20 ans, d'une fièvre typhoïde, en 1923. Introduit très tôt dans les milieux de la presse, il fait la connaissance, entre autres, de Jean Cocteau, André Breton, Max Jacob, Paul Morand, Érik Satie et Francis Poulenc. [Raymond Radiguet nasceu em 1903 e morreu aos 20 anos, de febre tifóide, em 1923. Introduzido bem jovem nos círculos jornalísticos, ele conheceu, entre outros, Jean Cocteau, André Breton, Max Jacob, Paul Morand, Érik Satie e Francis Poulenc.]

¹⁵ *Le Diable au corps* parut pour la première fois chez Bernard Grasset en 1923. Le succès est immédiat et le livre fut scandale. Une traduction anglaise paraît très vite aux États-Unis. [*O diabo no corpo* aparece pela primeira vez pela editora de Bernard Grasset em 1923. O sucesso é imediato e o livro se transforma em um escândalo. Uma tradução inglesa aparece rapidamente nos Estados Unidos.]

¹⁶ Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ?

Nessa década, a modernidade industrial e a sociedade de consumo invadiam os espaços franceses com novas frotas de carros populares e acessíveis, bem como a reestruturação das avenidas francesas com os grandes *boulevards*, a introdução da novíssima (e moderníssima) *art déco*, com o uso do vidro, do concreto, do aço e do ferro. As invenções domésticas, embora com alto custo, já se voltam às donas de casa, como: o aspirador de pó, o engraxador de sapatos, o ventilador, a máquina de lavar roupas e de lavar louças. Béziat conclui, portanto, que “do ponto de vista masculino, a emancipação feminina é um ótimo projeto, contanto que não ultrapasse a porta da cozinha” (PARIS, 2013), uma vez que elas ainda não podem votar e só podem trabalhar com a permissão dos maridos. Embora ainda regidas pelo patriarcado, as mulheres francesas viram-se livres dos espartilhos e gozavam, então, de uma nova moda (que trabalhava em favor de sua emancipação), com vestidos mais largos e folgados. Nesse cenário surge a figura de Coco Chanel, que cria um vestido preto simples, transformado a cor do luto em uma cor de elegância discreta, e quase masculina. O corte de cabelo, bem curto, torna-se um ato político e as mulheres que o portam são conhecidas por *garçonnes*, apoiadas por escritoras como Colette. Esse corte de cabelo se torna um ícone dos anos 1920.

Em 1924, Breton expõe os princípios fundadores do primeiro Manifesto do Surrealismo, que privilegia a força transformadora do inconsciente na poesia. No pensamento de Breton, o poeta, submetido a livres associações inspiradas pelos sonhos, trabalha em uma escritura automática e produz imagens suscetíveis a transformar a sociedade. Com esse pensamento, Breton se torna o chefe do grupo surrealista.

Coupric et. al. (2014, p. 264) sintetizam a visão de poeta e mago transmitida por Breton:

Composta sob hipnose, segundo os princípios da escrita automática, a poesia de Breton repousa sobre um convite à imaginação e onipotência do sonho. Nas coleções de títulos muito surpreendentes, tais como Peixe solúvel ou O Revólver de cabelos brancos, Breton, da mesma forma que Arthur Rimbaud (1854-1891), afirma que o poeta é um mago que deve, através de sua palavra de poderes ocultos, revelar aos homens a riqueza ignorada do mundo.¹⁷

¹⁷ Composée sous hypnose selon le principe de l'écriture automatique, la poésie de Breton repose sur un appel à l'imagination et à la toute-puissance du rêve. Dans des recueils aux titres aussi surprenants que Poisson soluble ou Le Revolver à cheveux blancs, Breton, à l'instar d'Arthur Rimbaud (1854-1891), clame

2.2 Os anos de 1930

A década de 1920 trouxe fôlego e entusiasmo para artistas das mais variadas áreas e países, reassignando Paris a sua condição de cidade cosmopolita reforçada pelo fato de abrigar judeus e imigrantes de todas as regiões europeias e do norte da África. A França tornou-se destino daqueles que almejassem “Direitos Humanos” ou liberdade e tolerância, vendo nesse país qualidade de vida e justiça social. No entanto, as cinzas da guerra fazem ressurgir o sentimento nacionalista e revanchista nos países devastados pela guerra. Em 1922, Benito Mussolini conquista o poder na Itália com o projeto de moldar o homem do futuro com base no pensamento fascista e, no mesmo ano, o Congresso dos Sovietes ratifica a criação da URSS, tendo Lênin como seu chefe (LABRUNE, 2014).

Do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, o *American Way of Life* apontava para o crescimento econômico vivido pelos norte-americanos, que se fartavam de automóveis, fogões, geladeiras, rádios, causando espanto e admiração nos outros países, ainda em ruínas. A Lei Seca é o outro ponto da prosperidade americana, que acompanhava a política de moralismo da sociedade norte-americana (MAZA, 2015).

No entanto, a tarde de quinta-feira, dia 24 de outubro de 1929, trouxe desespero aos bancos e acionistas norte-americanos alimentados pelas facilidades de crédito e prosperidade aparente. A terça-feira seguinte (29/10/1929) ficou conhecida como terça-feira negra, por causa da onda de suicídios cometidos pelos endividados e investidores que perderam seus investimentos com a quebra da bolsa de valores da quinta-feira anterior. Esse momento abalou as estruturas econômicas dos Estados Unidos, trazendo forte depressão econômica não somente para o continente, mas para a Europa, ressaltando-se a então recém-criada União Soviética – isolada pela política do “cordão sanitário”. Sobre o agravamento da situação econômica na Europa após a quebra da bolsa de valores, Thomson (1976, p. 104) afirma que

Devido ao fato de os americanos terem recolhido seus investimentos no exterior, passando a importar menos, o colapso atingiu rapidamente outros países. Em toda parte, a produção diminuiu, o comércio retraiu-se e o desemprego aumentou. Em 1931, faliu o principal banco vienense, o Kredit-Anstalt, precipitando a crise financeira na Europa. O comércio

que le poète est un mage qui doit, par sa parole aux pouvoirs occultes, révéler aux hommes la richesse ignorée du monde.

mundial reduziu-se a um terço de seu volume normal entre 1929 e 1932, enquanto aumentavam os índices de desemprego.

Embora o cenário econômico e político norte-americano e europeu encontrasse-se em estado crítico, a França ainda se desenvolvia, mesmo que com grande dificuldade. Tendo como justificativa o agravamento da crise, o governo francês autorizou o trabalho forçado dos nativos nas colônias francesas na África. A partir de 1936, ondas de greve, embora sem organização sindical ou objetivos claros, explodiram por Paris, sendo conhecidas como greves de massas, porém não greves gerais. Leve em consideração que a década de 1930 foi o momento em que os franceses descobriram o tempo livre e os benefícios trabalhistas de “*congés payés*” (folgas remuneradas) e a descoberta das praias, contando com seiscentas mil viagens em 1936 – a maior parte delas por curtos períodos e curtas distâncias (LABRUNE, 2014). Léon Blum (apud LABRUNE, 2014, p. 115) presidente da nação francesa em 1936, citou “Cada vez em que [...] eu vi as estradas cobertas de [...] bicicletas tandens [...], tive o sentimento de haver trazido uma melhoria, uma luz às vidas difíceis, escuras”.¹⁸

Esse período de turbulência econômica e política na França propiciou um cenário relevante para o desenvolvimento de horizontes divergentes sobre as artes e seus suportes, como literatura, balé, cinema, desenho e fotografia (inventada na França e usada para divulgação de todos os tipos de propaganda). Os embates iam de política a religião. Sobre essa polarização, Finch (2010, p. 18) comenta:

Talvez paradoxal, então, a excelência francesa em diversos formatos de mídia moldou sua literatura entre-guerras. Rivalidade profissional, tal como a polarização entre esquerdismo e direitismo, indiscutivelmente fortaleceu a necessidade de romancistas ao longo do espectro ideológico para alcançar as preocupações de pessoas comuns tanto quanto os intelectuais [...]. Para muitos (artistas) era questão de sobrevivência.¹⁹

Nesse período, os ânimos religiosos e políticos se expuseram com dinamismo e força. Autor de romance com conotações fortes católicas, Mauriac, lança *Thérèse*

¹⁸“Chaque fois que [...] j’ai vu les routes couvertes de [...] tandems [...], j’avais le sentiment d’avoir malgré tout apporté une embellie, une éclaircie dans des vies difficiles, obscures.”

¹⁹ Perhaps paradoxically, then, France’s excellence in diverse media shaped its interwar literature. Professional rivalry, as well as polarization between Left and Right, arguably strengthened the need of novelists across the ideological spectrum to reach the concerns of ordinary people as well as of intellectuals [...]. For many it was a matter of survival.

Desqueyroux, heroína “vítima” de seus pecados extraconjugais. Em outra posição encontra-se Céline – autor de *Viagem ao final da noite* (1932)²⁰, primeiro romance sombrio e violento de um desconhecido sobre a Primeira Guerra Mundial. Nessa obra, Ferdinand Bardamu narra, em primeira pessoa, suas aventuras nas trincheiras da guerra. Essa viagem passa pela guerra, pela África colonial e pelos Estados Unidos. Finch (2010, p. 118-119) comenta sobre essa obra de Céline:

Céline é um caso problemático. Seu livro *Viagem ao final da noite* cria a ilusão de um apelo ao público proletário. O estilo de Céline é cheio de gírias, como de Zola; a diferença é que se tem agora um narrador em primeira pessoa, cujas investidas são agudas e direcionadas: investidas sobre pretensiosos hábitos de pensamento, e sobre aqueles que enviam os pobres para a morte em batalha. Paródias sobre altivez, e rusgas pendendo à vulgaridade, criam um trabalho inovador e tenso.²¹

O engajamento social, político e religioso se alastra pela literatura com André Malraux e sua obra *A condição humana* (1933)²², sobre a revolução chinesa. O questionamento do romance passa pela ideia de luta pela igualdade a partir da doutrina comunista. Em determinado trecho, o narrador comenta em tom reflexivo:

Não são suficientes nove meses, porém são necessários sessenta anos para se fazer um homem, sessenta anos de sacrifício, de vontade, de... de tantas coisas! E quando esse homem está feito, quando não há mais nada de infância nele, nem de adolescência, quando ele é realmente um homem, ele serve apenas para morrer. (MALRAUX, 1933 apud COUPRIE et. al, 2014, p. 282)²³

Malraux cria em suas obras um ambiente em que os protagonistas buscam preencher suas vidas, desesperadamente, através da atividade política intensa (os períodos em que escreve suas duas obras mais relevantes são a Revolução chinesa e a Guerra Civil Espanhola).

²⁰ Voyage au bout de la nuit.

²¹ Céline is a disturbing case. His *Journey to the end of the night* (1932) creates the illusion of an appeal to the proletarian audience. Céline's style is full of argot, like Zola's; the difference is that now we have a first-person narrator, and one whose onslaughts are cutting and sustained: onslaughts on pretentious habits of thinking, and on those who send poor men to their deaths in battle. Parodies of high-mindedness, and swoops into vulgarity, create a tense and innovative work.

²² La condition humaine.

²³ Il ne faut pas neuf mois, il faut soixante ans pour faire un homme, soixante ans de sacrifices, de volonté, de... de tant de choses ! Et quand cet homme est fait, quand il n'y a plus en lui rien de l'enfance, ni de l'adolescence, quand vraiment, il est homme, il n'est plus bon qu'à mourir.

Em 1938, o filósofo francês Jean-Paul Sartre organiza e cria a corrente filosófica do existencialismo, consistindo na ideia de que a existência precede à essência e que o homem é um ser livre e responsável. Na visão do existencialismo, o ser é rodeado por escolhas, e mesmo quando pensa não fazer escolhas já as está fazendo. O romance que introduz o existencialismo na literatura é *A Náusea* (1938)²⁴, em que o personagem principal sente náuseas ao pensar em sua própria existência, decidindo conjurá-la em um romance, no qual prevalece a noção fundamental da liberdade humana. Sartre foi parceiro e marido de Simone de Beauvoir, compondo o casal de “esquerda” mais popular do século XX; difundindo a ideia de literatura engajada compartilhada por outros escritores. Outros escritores. (COUPRIE, 2014)

2.3 A república de Vichy e a propaganda de Pétain na Segunda Guerra Mundial

A data oficial utilizada para demarcar o início da Segunda Guerra Mundial é o dia 1 de setembro de 1939, quando Hitler invadiu a Polônia, levando à declaração de guerra da França e do Reino Unido contra a Alemanha. Diversas invasões e pactos se sucederam, fazendo com que o número de envolvidos se avolumasse. O período de setembro de 1939 até o verão de 1940 ficou conhecido, na França, como *la drôle de guerre*, ou “guerra engraçada”, pois, apesar das ameaças e declarações, nenhuma atitude bélica tinha sido tomada. Coelho (2014, p. 128) afirma que o governo francês “promovia espetáculos musicais nas frentes de batalha onde não se batalhava”.

Essa situação de *drôle de guerre* aconteceu porque os países ocidentais não acreditavam numa possível investida alemã contra eles e esperavam que a Alemanha detivesse o avanço do exército russo e o comunismo. No entanto, “entre 10 de maio e 17 de junho de 1940, a Alemanha atacou, invadiu e levou a França à rendição, consumada com a assinatura do armistício pelo general Pétain no dia 22 de junho” (COELHO, 2014, p. 129). Na visão do historiador Henry Rousso (2012, p. 20), “ela [a Alemanha] venceu de maneira fulgurante e inesperada o inimigo [a França] vitorioso de 1918 que ela ainda temia

²⁴ La Nausée.

algumas semanas antes”²⁵. Labrune, Toutain e Zwang (2014, p. 166) descrevem resumidamente esse momento histórico:

Em 16 de junho, Paul Reynaud renuncia; ele é substituído por seu Ministro da Defesa Nacional Pétain, que impõe o armistício ao Governo dividido e refugiado próximo a Tours e após em Bordeaux. O armistício foi assinado em 22 de junho: o país fica ocupado em dois terços, dividido em duas zonas pela linha de demarcação, intransitável sem autorização alemã. A França deve pagar um pesado tributo diário. 1.600.000 estão prisioneiros na Alemanha.²⁶

Ressalta-se que o armistício foi assinado após as invasões alemãs em Paris, culminadas em 14 de junho. Essa invasão provocou o “triste êxodo de junho de 1940” quando mais de 8 milhões de parisienses fugiram para o sul do país (SHIRER, 1969, p. 28). Como explicam Labrune, Toutain e Zwang (2014), a França, após a assinatura do armistício com os alemães, foi dividida em duas zonas, a zona norte ocupada e governada diretamente pelo governo nazista, com sede em Paris, e a zona sul, “livre”, comandada pelo Marechal Philippe Pétain, tendo a cidade de Vichy como capital. Em sua obra *Vichy, um passado que não passa*²⁷, Conan e Rousso (2013, p. 9) apontam para as transformações causadas pela presença do “inimigo nazista” na construção de uma França diferente:

A derrota e ocupação nazista resultaram, como em outros países europeus, em formas diferentes de guerra civil. Porém as fraturas internas não foram somente ideológicas. Elas foram igualmente sociais, culturais e mentais. Elas não se reduziram a um enfrentamento entre “resistentes” e “colaboracionistas”, mas traumatizaram todo um país. Daí a profundidade das sequelas.²⁸

Em 10 de julho de 1940, deputados e senadores votam por plenos poderes políticos para o marechal Pétain. Em 11 de julho, o marechal nomeia-se “chefe de Estado” e institui

²⁵ Elle [l’Allemagne] a vaincu de manière fulgurante et inattendue l’ennemi [la France] victorieux de 1918 qu’elle redoutait encore quelques semaines plus tôt.

²⁶ Le 16 juin, Paul Reynaud démissionne ; il est remplacé par son ministre de la Défense nationale Pétain, qui impose l’armistice au gouvernement divisé et réfugié près de Tours puis à Bordeaux. L’armistice est signé le 22 juin : le pays est aux deux triers occupé, coupé en deux zones par la ligne de démarcation, infranchissable sans autorisation allemande. La France doit payer un lourd tribut journalier. 1 600 000 hommes sont prisonniers en Allemagne.

²⁷ Vichy, un passé qui ne passe pas.

²⁸ La défaite et l’occupation nazie ont entraîné, comme dans d’autres pays européens, des formes diverses de guerre civile. Mais les fractures internes ne furent pas seulement idéologiques. Elles furent tout autant sociales, culturelles et mentales. Elles ne se réduisirent pas à un affrontement entre “résistants” et “collaborateurs”, mais déchirèrent tout un pays. D’où la profondeur des séquelles.

o “Estado Francês”²⁹, resgatando politicamente os valores tradicionais centrados na família, substituindo o histórico lema francês “liberdade, igualdade e fraternidade” por “trabalho, família e pátria”. As organizações sindicais (de trabalhadores e patronais) são suprimidas, e o primeiro estatuto judeu é promulgado, limitando sua participação em atividades tais como: docência, alto funcionalismo público, jornalismo; e exclusão da participação nas empresas que possuíssem. (CONAN e ROUSSO, 2013)

Em outubro de 1940, Pétain e Hitler reforçam laços para uma colaboração política. Após isso, o marechal fala ao povo francês incitando-o a participar totalmente da colaboração. Nesse discurso, Pétain pede paciência ao povo e explica o quadro francês de “vencidos”. Para reforçar o sentimento de pesar e demonstrar solidariedade com a nação, o Marechal viria a dizer: “Permanecerei junto ao povo francês para compartilhar de suas dores e misérias. O armistício é, a meu ver, a condição necessária à perenidade da França. (Pétain, 1940 apud ROSSIGNOL, 2015, p. 219)³⁰

Com o novo governo instalado na cidade de Vichy sob a chefia do marechal Pétain, o pensamento conservador toma força apoiado na figura austera e salvacionista de Pétain – grande “herói” de Verdun em 1916. O lema francês havia sido mudado para legitimar os princípios que regeriam a partir de 1940 os rumos da França, não mais na III República. A palavra “revolução” tornar-se-ia o fundamento para o controle social. Essa revolução proclamada por Vichy seria nivelada às revoluções alemã (nazismo) e italiana (fascista), excluindo o cenário de transformação social da revolução russa. A pretensão é de imprimir no povo não o pensamento de partilha dos ideais de renovação europeia, estimulando a ideia de que a França seria capaz de mudar suas estruturas sociais, políticas, econômicas e mentais para se adequar ao novo pensamento europeu que governaria (ROUSSO, 2012). Pela propaganda, homens e mulheres franceses estariam aptos a partilhar dessa nova realidade, já que:

A “Revolução Nacional” não se faz contra a opressão política, mas contra uma ordem obsoleta. Ela se faz no dia seguinte a uma derrota, sete anos após a revolução alemã, dezoito anos após a revolução italiana, e em um clima bastante diferente dessas duas revoluções históricas. (Declaração de

²⁹ L’État Français.

³⁰ “Je resterai parmi le peuple français pour partager ses peines et ses misères. L’armistice est à mes yeux la condition nécessaire à la pérennité de la France.”

Pétain à imprensa americana, 22 de agosto de 1940, apud ROUSSO, 2012, p. 56)³¹

Valores políticos tradicionais retornaram e foram amplamente enaltecidos, buscando-se equiparar o pensamento francês ao dos países do eixo. Alguns valores fortemente revalidados foram: a hostilidade à representação parlamentar, ódio à democracia, antissemitismo, ódio à maçonaria, xenofobia, nostalgia monárquica com o desejo de poder soberano e etnocentrismo. (ROUSSO, 2012) A política da assinatura do armistício teve como finalidade, de acordo com Rouso (2012), atenuar os efeitos do armistício, manter o país fora do conflito e restabelecer a soberania nacional.

Para que as ideias de segurança, sobriedade e força heroica fossem propagadas de forma eficaz, a figura simbólica do marechal Pétain se ergueu frente os cidadãos franceses. Sua biografia e atuação na Primeira Guerra Mundial davam-lhe munição para manter a imagem firme e digna de ser seguida e obedecida pelos cidadãos franceses. A figura do marechal se tornou a imagem-propaganda do novo regime “revolucionário”, que convergia em si todas as instituições recém-criadas.

O meio mais rápido e fácil de trazer a imagem idealizada de Pétain aos lares franceses seria a propaganda colaboracionista, que respeitaria e elevaria a todo o momento a imagem de seus novos heróis, maiores ainda que aqueles do passado. Após alcançar o cidadão, a propaganda buscava legitimar institucionalmente os “super-poderes” do marechal como sendo o único a ter as credenciais para inserir a França no novo cenário que se desenhava com o desenrolar da guerra (PAXTON, 1972).

O culto à imagem do marechal leva-nos ao ponto oposto: a rejeição de todos aqueles que representam qualquer contrariedade ao governo colaboracionista ou que estão na mira do extermínio nazista.

Contrariamente às aparências, a propaganda de Vichy veicula poucos temas “negativos”, deixando essa tarefa para os escritórios paralelos. São temas frequentes os anti-França (judeus, estrangeiros, comunistas, maçons) ou ainda o inimigo inglês. Mas a designação dos alvos acontece sempre frequentemente de forma implícita. Pétain nunca pronunciou a palavra “judeu” durante qualquer discurso público, apesar do antissemitismo do regime. A propaganda se orienta massivamente em

³¹ La “*Revolution Nationale*” ne se fait pas contre l’oppression politique mais contre un ordre périmé. Elle s’accomplit au lendemain d’une défaite, sept ans après la révolution allemande, dix-huit ans après la révolution italienne, et dans un esprit tout à fait différent de ces deux révolutions historique.

direção ao culto “positivo” do Marechal. Ela utiliza e mantém a devoção da qual é objeto. Pétain recebe, por exemplo, milhares de cartas cotidianamente, tal como inumeráveis presentes de todos os tipos, desde o machadado tricolor gigante feito de cristal da Baccarat ou de sabugo de milho, até uma variedade infinita de produtos regionais. (ROUSSO, 2012, p. 85)³²

A figura do grande pai da nação, do avô carinhoso e do militar de sucesso entrava em todos os lares e lá ocupava lugar de honra. Pôsteres grandes e pequenos e panfletos eram distribuídos entre os cidadãos e no início do Estado Francês, fez-se a previsão de tiragem de 5 a 10 milhões de selos com a efígie de Pétain (ROSSIGNOL, 2015). Em discursos, a imagem de um redentor que sofreria para ajudar a França a se reerguer surgia frequentemente. Rossignol (2015, p. 226) aponta para a figura mística criada ao redor do marechal ao comentar que “o milagre Pétain só tem valor nos livros de história. O heroico combatente da última guerra se alça, olimpiano, ao nível de Marechal-Cristo, salvador-redentor da nação”³³

Ainda na visão de bondade e sacrifício, a propaganda pétainista buscava fazer o cidadão se comiserar da situação de vulnerabilidade da idade avançada do marechal, reconhecendo em sua pesada tarefa a salvação da nação.

Para que sua imagem fosse captada em todas as situações possíveis, humanizando-o e, ao mesmo tempo, divinizando-o, um fotógrafo oficial acompanhava-o todo o tempo, escultores e pintores foram contratados, foram impressas fotos com seu autógrafa onde ele aparece pegando nas mãos dos cidadãos, sorrindo, observando. O objetivo era o de tornar o Marechal o mais próximo possível do povo, enquanto sua pessoa física permanecia segura e comandando (PAXTON, 1972).

Três perfis diferentes complementavam-se na construção do mito Pétain: O *militar* exemplar, que domina e protege; o *governante*, que olha fixamente nos olhos, ordenando e

³² Contrairement aux apparences, la propagande de Vichy véhicule assez peu de thèmes “negatifs”, laissant cette tâche à des officines parallèles. Certes, il y est souvent question de l’“Anti-France” (juifs, étrangers, communistes, francs-maçons) ou encore de l’ennemi anglais. Mais la désignation des cibles se fait souvent de manière implicite. Pétain n’a jamais prononcé le mot “juif” dans un message public malgré l’antisémitisme du régime. La propagande s’oriente de manière massive vers le culte “positif” de Maréchal. Elle utilise et entretient la dévotion dont celui-ci est l’objet. Pétain reçoit par exemple des milliers de lettres quotidiennes, ainsi que d’innombrables cadeaux de toute nature, de la francisque géante en cristal de Baccarat ou en épis de maïs, à une variété infinie de produits régionaux.

³³ “... le miracle Pétain n’a plus qu’à se conter dans les livres d’histoire. L’héroïque combattant de la dernière guerre se hisse, olympien, au rang de Maréchal-Christ, sauver-rédempteur de la nation.”

decidindo; e o *civil* com roupas de domingo, sempre caminhando, que partilha as fortunas e dores dos franceses (ROSSIGNOL, 2015). Em diversas imagens, Pétain porta uma bengala “pondo em relevo a vulnerabilidade, mas também a sabedoria daquele que viu, viveu e venceu” (ROSSIGNOL, 2015, p. 262)³⁴. Sua postura iconográfica é ligada frequentemente ao senso emocional dos cidadãos, pois transmite a ideia de unidade, força e regeneração, uma vez que o país encontrava-se dividido e vencido:

Às vezes sua expressão exprime a alegria, a satisfação reconhecedora em direção ao comprometimento de seus filhos. Fonte de sonho e de identificação. Os lábios quase sempre ligeiramente entreabertos passam a impressão de falar. Ele tranquiliza, implora aos franceses que o escutem, que o obedeçam. Mito divino extremamente humano, o Pai idealizado que detém a “Verdade total”, ele encarna o maravilhoso possível sob o sinal de irracional e de intuição. (ROSSIGNOL, 2015, p. 227)³⁵

Como figura paterna e redentora, portadora dos princípios morais da “Revolução Nacional”, Pétain busca acarretar transformações em campos sociais, políticos, econômicos e mesmo educacionais. O cuidado com a família e sua estrutura evidencia-se com a criminalização do “abandono do lar”³⁶ e do adultério feminino e a proibição de divórcio nos três primeiros anos de casamento. Embora o papel da mãe seja insistentemente posto em evidência, não é mais que a função de genitora e de difusora ideológica que interessa ao regime.

O novo Estado Francês, sucessor da Terceira República, falava do “retorno ao solo” e para uma “comunidade Francesa” autêntica na qual a família e hierarquias “naturais” seriam supremas. Democracia teria aparentemente falhado. [...] A derrota traumática de 1940 levou muitos a lerem as décadas de 1920 e 1930 como anos de declínio, confusão e decadência moral. A panaceia Pétainista de forte autoridade patriarcal não era apropriada apenas para uma crise de curta duração, mas imperativa à França para que ela “redescobrisse” seu lugar nos assuntos mundiais. (POLLARD, 1998, p. 5)³⁷

³⁴“... souligne la vulnérabilité mais aussi la sagesse de celui qui a vu, vécu, vaincu.”

³⁵ Parfois son expression exprime la joie, la satisfaction reconnaissante envers l’engagement de ses enfants. Source de rêve et d’identification. Les lèvres, presque toujours légèrement entreouvertes, ont l’air de parler. Il rassure, implore les Français de l’écouter, de lui obéir. Mythe divin très humain, du Père idéalisé qui détient la “Vérité totale”, il incarne un merveilleux possible sous le signe de l’irrationnel et de l’intuition.

³⁶ Abandon de foyer.

³⁷ The new *État Français*, successor of the Third Republic, spoke about a “return to the soil” and to an authentic “French community” in which family and “natural” hierarchies were paramount. Democracy had apparently failed. [...] The traumatic defeat of 1940 caused many to read the 1920s and 1930s as years of

Rouso (2012, p. 99) afirma que “trata-se de instaurar o ‘reino da virtude’”. Nesse reino restaurado do período pré-guerra, os corpos dos homens e das mulheres servem apenas e diretamente ao regime e à figura principal: Pétain.

A educação das crianças é outro eixo importante para a “Revolução”. A visão de que a família projeta e afirma o regime de Vichy valoriza a relação entre o casal e do casal com os filhos, num amparo evidente do fundamento da “Família, Trabalho e Pátria”. A visão desse período é a de que as crianças serão os mantenedores do sistema revolucionário então apresentado, e que de sua educação dependeriam a permanência e disseminação dos valores colaboracionistas. Os valores que os jovens deveriam abraçar vêm do catolicismo social e do escotismo: o trabalho em equipe, o exercício físico como higiene dos corpos, o aprendizado do esforço e disciplina rígida inspirada na educação militar. Os olhos e atitudes do governo conservador de Vichy estavam voltados diretamente para a educação dos jovens, e até mesmo relações sexuais somente seriam permitidas após os 21 anos de idade (ROUSSO, 2012).

A influência da educação autoritária praticada com finalidades explícitas fica demarcada nas primeiras páginas de *O pequeno príncipe* (1946), onde o aviador rememora sua infância e comenta que

os adultos me aconselharam a deixar de lado os desenhos de jiboias abertas ou fechadas, e me interessar, em vez disso, pela geografia, pela história, pela aritmética e pela gramática. Foi assim que, aos seis anos de idade, abandonei uma promissora carreira de pintor. [...] Passei a dançar conforme a música. Falava-lhe de bridge, de golfe, de política e de gravatas. E ela se mostrava satisfeita por ter conhecido um homem tão sensato. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 84)

Ainda nessa obra, Saint-Exupéry (1946) contraria o horizonte de expectativas do período pétainista, que buscava a reunião de jovens formando apenas um corpo: a juventude francesa da Revolução, expurgando qualquer qualidade individual. O pequeno príncipe, além de refletir sobre o papel do sentimento e da proximidade afetiva, põe em evidência o papel da solidão, da figura pessoal do indivíduo e seus conflitos íntimos.

Sobre o papel da escola e da educação moral em Vichy, seus trabalhos deveriam ir além da ciência e passar distante das discussões políticas, já que

decline, confusion, and moral decadence. The Pétainist panacea of string patriarchal authority was not just appropriate to the short-term crisis but imperative for France to “recover” its place in world affairs.

Ela [a escola] é o prolongamento da família. Ela deve fazer a criança compreender os benefícios da ordem humana que a enquadra e sustem. Ela deve torná-los sensíveis à beleza, à grandiosidade, à continuidade da pátria. Ele deve ensinar-lhes o respeito às crenças morais e religiosas, em particular aquelas que a França professa desde as origens de sua existência nacional. ([Princípios da comunidade, ³⁸1941] ROUSSO, 2012, p. 104)³⁹

Em sua obra *Piloto de guerra* (1972)⁴⁰, Saint-Éxupéry confronta mais uma vez a visão extremamente utilitária da educação e do papel do desenvolvimento da criança à vida adulta. O autor utiliza a expressão “infância bem protegida”,⁴¹ para criticar a vigilância do desenvolvimento das crianças. Ele escreve:

Eu sei: Primeiramente há a infância, a escola, os colegas, depois o dia em que realizamos os exames. O momento em que recebemos *algum* diploma. O momento em que atravessamos, com corações apertados, um pórtico qualquer, além do qual nos tornamos homens. Então o passo pesa mais sobre a terra. Percorremos nosso caminho na vida. O primeiro passo de nossa estrada. Experimentaremos finalmente nossas armas contra os adversários de verdade. A régua, o esquadro, o compasso, usá-los-emos para construir o mundo, ou para triunfar sobre os inimigos. Assim, fim de jogo!⁴² (SAINT-ÉXUPÉRY, 1972, p. 5)

A presença iconográfica de Pétain era perene nos lares e escolas franceses, lembrando aos jovens seu potencial de valor e sua colaboração com a causa nacional. Em 1940, para celebrar o natal, 2 milhões de crianças foram incentivadas a enviar presentes ao Marechal e em 1942 mais 2 milhões de jovens enviaram a Pétain seus “melhores” votos. O rosto do marechal em sua efígie era exposto aos estudantes nos pináculos das escolas e

³⁸ A Declaração dos Direitos Humanos e do Cidadão, o documento fundador da República Francesa datado de 1789, foi substituída pelo projeto “Princípios da Comunidade”. Em número de 16, tinham o formato da Declaração, com o primeiro princípio ditando: “A natureza outorga ao homem seus direitos fundamentais, porém elas só podem ser garantidas pela comunidade que o circunda: a família onde ele cresce, a profissão que lhe proporciona os meios de sobreviver, a nação pela qual ele é protegido. (SHIELDS, 2007 ,p. 50. Tradução nossa)

³⁹ Elle est le prolongement de la famille. Elle doit faire comprendre à l'enfant les bienfaits de l'ordre humain qui l'encadre et le soutien. Elle doit le rendre sensible à la beauté, à la grandeur, à la continuité de la patrie. Elle doit lui enseigner le respect des croyances morales et religieuse, en particulière, de celles que la France professe depuis les origines de son existence nationale. (Principles de la Communauté)

⁴⁰ Pilote de guerre.

⁴¹ Enfance bien protégée.

⁴² Je le sais bien : il y a d'abord l'enfance, le collège, les camarades, puis vient le jour où l'on franchit, avec un serrement de coeur, un certain porche, au delà duquel, d'emblée, on est un homme. Alors le pas pèse plus lourd sur la terre. On fait déjà son chemin dans la vie. Les premiers pas de son chemin. On essaiera enfin ses armes sur de véritables adversaires. La règle, l'équerre, le compas, on en usera pour bâtir le monde, ou pour triompher des ennemis. Finis, les jeux !

igrejas, nas cartilhas de leitura, nas fichas de bom comportamento, calendários, selos, lenços, sopeiras, porcelanas decorativas, medalhas e moedas. A vigilância aos costumes era física e psicológica, bem como a devoção ao líder (ROSSIGNOL, 2012).

Atividades cívicas, amplamente celebradas nos liceus e colégios, evocavam a história pessoal do Marechal Pétain, além de rememorar seu heroísmo na “salvação” da França na guerra de Verdun. Na zona norte do país (ocupada pelos alemães), a *Marseillaise* – canção oficial da França – foi proibida, ao passo que no regime de Vichy

Impõe-se uma liturgia nova, deixando-se desenvolver um hino oficial à glória de Pétain (Marechal, eis-nos aqui!) ou substituem-se os bustos de Marianne pelos bustos do Marechal. Numerosas de suas reformas são então marcadas por uma tensão entre, de um lado, a manutenção de uma continuidade francesa, e, de outro lado, a inspiração advinda de grandes ditaduras de massas. (ROUSSO, 2012, p. 75)

Escrita em 1941 com letra de André Montagard, *Marechal, Eis-nos aqui*⁴³ torna-se um hino de louvor a Pétain e traz a lembrança do papel do cidadão com relação à figura Pétainista. O canto marcial tornou a letra mais fácil de ser decorada e cantada com facilidade por grupos heterogêneos, inclusive crianças, que são lembradas. Seu refrão refere-se, primeiro, a uma divindade que merece toda obediência e que serve de exemplo a outros. Utiliza-se o *tu* (menos formal que o *vous*), demonstrando que, a pesar da onipotência e sabedoria do Marechal, sua gentileza, bondade e humildade são dignas de serem notadas, além de trazer a presença de Pétain mais próxima da vida pessoal dos indivíduos:

Marechal, eis-nos aqui / Diante de ti, salvador da França
Nós juramos, nós, teus garotos / servir e seguir seus passos
Marechal, eis-nos aqui / Você nos devolveu a esperança!
A Pátria renascerá! / Marechal, Marechal, eis-nos aqui!⁴⁴

Com a mensagem de que “A Pátria renascerá”, jovens entoavam a canção em homenagem ao Marechal, sempre se colocando como servos aptos e prontos para trabalhar em prol do *renascimento* francês. É válido afirmar que a única mensagem válida e digna de

⁴³ Maréchal, nous voilà !

⁴⁴ Maréchal, nous voilà / Devant toi, le sauver de la France ! / Nous jurons, nous, tes gars / De servir et de suivre tes pas ! / Maréchal, nous voilà / Tu nous a redonné l’espérance ! / La Patrie renaîtra / Maréchal, Maréchal, nous voilà ! (Maréchal, nous voilà ! <http://www.marechal-petain.com/chanson.htm>. acessado em 21 mai. 2016)

ser ouvida seria aquela proclamada oficialmente, nos pronunciamentos de rádio ou jornais franceses autorizados pelo governo de Vichy.

As palavras do hino ao Marechal revelam outro aspecto importante sobre os jovens garotos franceses que serão os propagadores e defensores da “revolução”. Desses jovens não se espera intelectualidade, mas disposição e união (ainda que mantido o individualismo) sob os comandos do regime, além de desenvoltura física:

Vichy adota uma posição claramente anti-intelectualista estigmatizando a educação republicana e sua cultura puramente livresca provocadora de preguiça e geradora de inutilidades. Doravante, a educação física ocuparia um lugar de destaque nos programas escolares e deixaria de ser relegada a segundo plano (PECOUT, 2007, p. 14).⁴⁵

Embora em seus discursos não tenha aparecido a palavra “esporte”, a propaganda vichysta voltada aos jovens deixava clara a disposição e saúde do governante em sua idade avançada. Tanto em sua capacidade de julgar e decidir o melhor politicamente, quanto em sua condição física, o Marechal é um exemplo a ser seguido por todos os jovens que desejam servir bem à França (essa mensagem é veiculada fortemente pelos sistemas de rádio) em sua “cavalaria” moderna. A criação do “Novo Homem”, moldado à nova realidade europeia tomava forma, como diz Lackerstein (2012, p. 26)

Vichy planejava remodelar a nova geração de homens e mulheres através de sua educação e políticas para juventude, porém essas políticas foram desafiadas tanto interna quanto externamente à suas fileiras. Conceitos e políticas para o Novo Homem também revelaram os aspectos mais discriminatórios e repressivos da Revolução Nacional quando o governo e seus críticos procuraram defender o novo homem das influências perniciosas. Políticas de raça, gênero e exclusão foram definidas para modelar o futuro da França em uma Europa Nazista.⁴⁶

O novo homem não seria aquele cultivado tardiamente, na idade da adolescência somente, mas as raízes do pensamento pétainista entranhar-se-iam ainda na primeira infância. Pensar e agir como o Marechal não apenas eram aconselhados pelos professores e

⁴⁵ Vichy adopte une position clairement anti-intellectualiste en stigmatisant l'éducation républicaine et sa culture purement livresque conseillère de paresse et génératrice d'inutilités. Désormais, l'éducation physique occupera une place de choix dans les programmes scolaires et cessera d'être relégué au second plan.

⁴⁶ Vichy planned to reshape the next generation of men and women through education and youth policies but these policies were challenged as much from within as from outside its ranks. Concepts and policies for the new man also revealed the most discriminatory and repressive aspects of the National Revolution as the government and its critics sought to defend the new man against pernicious influences. Policies of race, gender and exclusion were set to shape France's future in a Nazi Europe.

professoras da educação primária, bem como ensinadas. Rossignol (2015, p. 175) cita a experiência de uma criança, Jacqueline, de 12 anos de idade, oriunda de Nice:

Ele tem belos olhos azuis pensativos... Ele sabe fazer o bem às pessoas pobres... sua boa voz é reconfortante: ficamos com os olhos cheios de lágrimas... Como ele nos ajuda. Mantenho preciosamente sua bela foto onde ele mandou escrever “Concedo à França o dom de minha pessoa”.
Eu o amo...⁴⁷

O projeto de reconstrução da vida francesa com base nas ditaduras fascista e nazista durou até 1944, não sem enfrentamento social ou cultural. No próximo capítulo, discutiremos a posição da Resistência (ou resistências) frente o colaboracionismo. Esse movimento foi o responsável pelo exílio voluntário de artistas e militares e pelo choque do governo Pétainista com cidadãos franceses desejosos de restaurar o regime democrático.

⁴⁷ Il a de bons yeux bleus pensifs... il sait faire le bien aux pauvres gens... sa bonne voix est reconfortante : nous avons les larmes aux yeux... Comme il nous aide. Je garde précieusement sa belle photo où il a fait inscrire “Je fais à la France le don de ma personne”. Je l’aime...

3. A RESISTÊNCIA NA LITERATURA DE SAINT-ÉXUPÉRY

O envolvimento colaboracionista francês na segunda guerra está relacionado ao desejo nacional de não se envolver em conflitos de grandes proporções, como tinha sido a Primeira Guerra Mundial. A propaganda de Pétain, o “bom general salvacionista”, oferecia essa perspectiva para o povo, assegurando que nenhuma batalha seria travada em solo francês; por isso, entre os franceses, “o anúncio do armistício feito pelo marechal Pétain foi recebido como um alívio para muitos deles. E o que Pétain lhes oferecia parecia, de fato, tentador” (COELHO, 2014, p. 516). Amouroux (1977) diria que a França se tornara 40 milhões de pétainistas, ou seja, a totalidade da população francesa apoiara a intervenção do marechal com vistas aos benefícios imediatos. Esses 40 milhões, ou quase todos, apoiaram o novo governo, ao menos nos primeiros meses. O apoio se deve a uma ambivalência na figura de Pétain e sua representatividade. Rousso (2007, p. 118) afirma que:

Nos primeiros meses, Pétain representa aquele que pôs fim a uma guerra à qual poucos queriam dar continuidade, aquele que iria proteger os franceses desamparados, endireitar o Estado em declínio, refundar a nação alquebrada, aquele que fala de expiar e reconstruir, aquele que estigmatiza e tranquiliza ao mesmo tempo, aquele que busca colaborar com o inimigo que ele sempre combateu. São essas as muitas clivagens, ambivalências, contradições que exprimem os sentimentos difusos de muitos franceses.⁴⁸

Esse apoio perde força quando os cidadãos percebem o preço a ser pago pela “paz” propagandeada pelo governo de Vichy. De acordo com Cobb (2009, p. 14-15), os resultados da submissão francesa ao nazismo eram:

Desmoronamento do padrão de vida (a má nutrição começou a se espalhar, a mortalidade infantil aumentou, desemprego em massa e baixas salariais se tornaram frequentes); a perda dos direitos democráticos mais elementares (cartas e ligações telefônicas eram sistematicamente interceptadas e seus conteúdos transmitidos para o paranoico aparato estatal); a miséria e aflição produzidos pela divisão do país e as leis

⁴⁸ “Dans les premiers mois, Pétain représente celui que a mis fin à une guerre que peu voulaient poursuivre, celui qui va protéger les Français désamparés, redresser l’État effondré, refonder la nation déchirée, celui qui parle à la fois d’expier et de reconstruire, qui stigmatise et rassure en même temps, celui qui cherche à collaborer avec un ennemi qu’il a toujours combattu. Ce sont là autant de clivages, d’ambivalences, de contradictions qui expriment les sentiments diffus de beaucoup de Français”.

brutais inspiradas no nazismo. Mas acima disso tudo, o preço pago por Vichy era moral e político.⁴⁹

No entanto, durante o período de ocupação nazista, uma figura francesa apareceria do outro lado da Mancha, em Londres: o general de Gaulle⁵⁰. Sua voz, transmitida pela rádio BBC de Londres, foi ouvida por poucos franceses no dia 18 de junho de 1940, 2 dias após o primeiro pronunciamento de Pétain. Nesse chamado⁵¹, de Gaulle “convoca” militares franceses a resistirem à invasão nazista e à colaboração pétainista pegando em armas ou se juntando a ele em Londres para formação de um bloco conhecido como França Livre (LABRUNE; TOUTAIN; ZWANG, 2014). Coelho (2014, p. 31) afirma que “as principais datas da história da França contemporânea aparecem incontornavelmente associadas a de Gaulle”. O autor também descreve de Gaulle como uma “voz solitária a pregar a resistência contra o invasor e a afirmar que a guerra não estava perdida e que a França iria dela sair vitoriosa” (COELHO, 2014, p. 48).

Esse primeiro contato radiofônico com os franceses reavivou uma rede clandestina de cidadãos inconformados com a nova posição colaboracionista e desejosos de se verem livres dessa situação de submissão. Cobb (2009) menciona o fato de pouco antes da assinatura do armistício alguns movimentos discretos de resistência já haverem sido feitos enfrentando o perigo de aprisionamento e mesmo de morte.

Sobre a participação e ações dos cidadãos envolvidos na Resistência, Cobb (2009, p. 13) escreve:

O tempo mudou. Na França e em outros lugares, a visão heroica da Resistência passou. Poucas pessoas sabem exatamente o que a

⁴⁹ “Plummeting living standards (malnutrition began to spread, infantile mortality soared, mass unemployment and low wages became rife); the loss of the most elementary democratic rights (letters and phone calls were systematically intercepted and their contents transmitted to the paranoid state apparatus); the misery and distress produced by the division of the country and the brutal Nazi-inspired laws. But above all, the price paid by Vichy was moral and political”.

⁵⁰ “Né en 1890, le colonel de Gaulle commande la 4^{ème} division de chars aux environs d’Abbeville en mai 1940 ; le 25 mai, il est promu général de brigade à titre temporaire. Le 5 juin, il est nommé par Paul Reynaud sous-secrétaire d’État. Le 17, après la constitution du gouvernement Pétain, il décide de s’exiler à Londres. Il n’a alors plus de fonction gouvernementale, ni de commandement. Mais le Premier Ministre britannique Churchill met la BBC à sa disposition”. (Labrune, Toutain e Zwang, 2014, p. 117). “Nascido em 1890, o coronel de Gaulle comanda a 4ª divisão de tanques ao redor de Abbeville em maio de 1940; em 25 de maio ele é promovido temporariamente a General de Brigada. Em 05 de junho ele é nomeado por Paul Reynaud sub-secretário de Estado. Em 17 de junho, após a instalação do governo Pétain, ele decide se exilar em Londres. Ele não tem, então, nenhuma função governamental, nem de comandante. Porém o Primeiro Ministro britânico, Churchill, coloca a BBC à disposição de de Gaulle”.

⁵¹ “L’appel de 18 juin”.

Resistência fez, além do senso comum de que ela explodiu trens e atirou em nazistas, embora essas tenham sido tarefas muito raras⁵².

A Resistência francesa, como aponta Cobb (2009), tem sido vista por muitos historiadores modernos por uma variedade de formas. É evidente que a postura que passou para a história oficial se reserva aos 2% da população que empunhou armas, sofrendo retaliação ou fuzilamento. O autor cita que “como ações diretas contra o Nazismo e seus aliados de Vichy, as pessoas usavam vermelho, branco e azul (as cores da bandeira da França), ouviam a BBC (o que era ilegal), ou ofereciam ajuda e socorro para a população judia perseguida”⁵³ (COBB, 2009, p. 15)

Assim, a Resistência, além do movimento armado, se manifestava também em pequenas atitudes individuais de protesto ou revolta, podendo ser um gesto, um comportamento ou publicações literárias e culturais. Artistas também estiverem envolvidos de forma mais ou menos intensa com os acontecimentos da guerra, alguns a favor do armistício, enquanto outros se oporiam firmemente. Sobre esse papel do artista frente à Ocupação, Riding (2012, p. 21) questiona:

A cultura, na França, se tornara inseparável da imagem que a nação tinha de si mesma. E o restante da Europa reconhecia isso. Mas agora, com a suástica tremulando sobre Paris, de que forma a cultura francesa – seus pintores, escritores, intelectuais e suas grandes instituições – iria reagir?

O horizonte de expectativas do leitor francês, até então, se dera a partir dos fatores de liberdade de expressão, emancipação artística e enfrentamento ideológico, o que fizeram com que se encarasse o artista como um bastião dos valores seculares da França, desde o Iluminismo. E, com base nesses fatores, o que o leitor esperava da literatura e das artes era a exaltação da participação francesa na guerra ou as histórias de heroísmo francês, tal como nos momentos iniciais da Primeira Guerra Mundial – a França já havia saído vitoriosa de uma guerra mundial, por que não sairia agora outra vez? No entanto, o colaboracionismo de Vichy rompeu bruscamente com esse horizonte, uma vez que a doutrina estrangeira nazi-fascista instaurou a propaganda política direta e sem metáforas,

⁵²“Times have changed. In France and elsewhere, the heroic view of the Resistance has faded. Few people know exactly what the Resistance did, beyond a general sense that they blew up trains and shot Nazis, although in reality these were relatively rare events”.

⁵³“as well as direct action against the Nazis and their Vichy allies, people wore red, white and blue (the colours of the French flag), listened to the BBC (which was illegal), or offered aid and succour to the persecuted Jewish population”.

obrigando os artistas a se posicionarem claramente contra ou a favor do que fora imposto pelo governo, o que acentuava a falta de unidade que se estabelecia entre o Estado, a população e a elite intelectual.

O respeito à cultura francesa remonta ainda ao tempo dos anos loucos (1920), momento em que grandes artistas se lançaram ao mundo, entre eles o cantor Maurice Chevalier. Durante a “guerra de mentira”, ele foi convidado a cantar e a entreter as tropas francesas no front

ao norte do país. O repertório de Chevalier incluía uma música de grande sucesso, “Ça fait d’excellents français” (Isso faz franceses excelentes), que descrevia, com zombaria, a França como uma nação unida e listava, da maneira mais absurda, todas as profissões e correntes políticas, dos banqueiros aos padeiros, dos comunistas aos direitistas da Action Française, com as quais se contava para defender a nação (RIDING, 2012, p. 122).

No entanto, a habilidade de Chevalier de dar voz a críticas ao posicionamento político francês se estendeu ainda ao momento da Ocupação, quando Paris (a cidade luz) tornou-se um grande vazio devido ao êxodo dos habitantes para o Sul (regido diretamente pelo governo do Marechal Pétain). A canção “Paris será sempre Paris”⁵⁴, escrita em 1939 por Albert Willemetz e tornada popular na voz de Chevalier, tornou-se um dos primeiros movimentos artísticos a questionar e a expor a situação da capital sob ocupação. Sua letra enaltece os valores franceses de felicidade e de garantia de liberdade frente à “escuridão profunda”. Como o título evoca: Paris seria sempre Paris, ainda que diversas restrições houvessem sido impostas. Outros cantores também se envolveriam em algum grau com as questões políticas, como Édith Piaf.

Embora afirmasse que seu verdadeiro trabalho era cantar, acontecesse o que acontecesse (RIDING, 2012), Édith Piaf cumpriu um papel curto, porém importante como cantora da Resistência. Seu público era composto por franceses e, obviamente, pelos alemães que censuraram suas canções que falavam dos franceses prisioneiros na Alemanha. Seu secretário pessoal era Andrée Bigar, participante da Resistência.

Em outra ocasião, testemunhada também por outras pessoas, ela dedicou uma canção aos prisioneiros de guerra franceses – “Où sont-ils mes petits copains ?” (Onde estão meus companheiros?) – e então, subitamente, surgiu no palco enrolada numa bandeira com as cores da França. Há

⁵⁴ Paris sera toujours Paris.

indícios também de que ela ajudou a esconder três amigos judeus, os músicos de cabaré Michel Ermer e Norbert Glanzberg e o jovem diretor de cinema Marcel Blistène. (RIDING, 2012, p. 336)

Esses e outros artistas estavam preocupados com suas carreiras e com a possibilidade de continuarem com a “normalidade” de seus espetáculos em Paris, em Vichy e mesmo na Alemanha. No entanto, esses pequenos gestos, ainda que ínfimos, podem ser encarados como pontos de Resistência artística.

3.1 A Resistência na intelectualidade

Os escritores e os intelectuais franceses ou que se encontravam na França durante a ocupação adotaram, em sua maioria e de início, uma postura de apoio ao “salvamento” proposto por Pétain – ao contrário de escritores fascistas, que aplaudiram e festejaram a ascensão do fascismo pela Europa e na França. As expectativas eram, então, alimentadas pelo horizonte propagandístico que pregava a possibilidade de salvação da França no contexto da guerra, que deveria permanecer como evento externo ao país. Acreditava-se que suas ações com o armistício e com a colaboração seriam vantajosas para a França, poupando-a de um combate “suicida”. No entanto, ao correr do tempo, esses mesmos intelectuais e escritores detectaram a alarmante situação de submissão francesa e colocaram-se em uma postura de *attentisme*, ou seja, permanecem em uma situação de espera pelo que aconteceria, permitindo que se retomasse suas atividades cotidianas sem enfrentamentos, enquanto aguardavam a “salvação” vinda do exterior, possivelmente dos Estados Unidos (RIDING, 2012). Embora ancorado num ideal salvacionista, os limites do horizonte de expectativas do intelectual francês vão sendo deslocados: a salvação, se acontecesse, não viria da colaboração com o regime nazista, mas das forças que a ele se opunham.

Recusando essa passividade, porém, o movimento da Resistência nas letras se iniciou com a organização de grupos de etnólogos pouco conhecidos, denunciando, em forma de simples panfletos, as posições do regime de Pétain. Esses grupos se instalaram em diversas regiões da França, sendo guiados por professores primários, curadores, etnólogos, sempre de forma clandestina (RIDING, 2012).

A literatura francesa do período de ocupação, ou sua *escritura*, transforma-se em “Resistência” no momento em que o escritor age movido pela criatividade e pelo desejo de

denúncia. A mobilização e sensibilização são as chaves mestras que revestem as obras da Resistência. O chamamento proposto direta ou indiretamente nas obras tem o mesmo significado, embora por outras vias, do chamamento enviado por Charles de Gaulle na rádio BBC. Antônio Cândido (2004, p. 175) descreve o poder que a literatura tem de apoiar ou inovar, de sustentar ou criticar o “posto”:

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação de estado de coisas predominante.

Essa escrita da Resistência encontra-se fundada no horizonte da herança cultural dos franceses, com suas diversas rupturas apresentadas ao longo da existência literária do hexágono⁵⁵. Como Jauss explica em suas teses, as obras não surgem do “nada”, em um espaço vazio. Há sinais que permitem ao público reconhecer o tema e a forma do “novo” (JAUSS, 1994). Esses sinais podem, inclusive, se tratar do histórico das obras anteriores de um mesmo autor, a forma que remeta a outras conhecidas ou o tema particular a um dado momento histórico.

Entre os escritores franceses que utilizaram seu prestígio artístico para confrontar o horizonte de expectativas dos leitores sob ocupação nazista, está Paul Éluard, que escreveu o poema “Liberdade” baseado nos conhecimentos prévios do leitor de seu tempo, porém com a ruptura de não dizer o nome o qual evoca após cada estrofe. O poema envolve o leitor em uma situação onde há a necessidade de se verbalizar o nome de um possível amor (o poema evoca uma declaração de amor a uma dama impossível – tal como um trovador), que por alguma censura “implícita” não pode ser dito, apenas insinuado. Esboçam-se, assim, os traços de um amor escondido ou proibido que, todavia ao ser revelado, frustra as expectativas do leitor, já que, diversamente do que este esperaria, a devoção do eu-lírico não é consagrada a uma pessoa, mas à Liberdade, um bem caro e precioso. Esse poema tornou-se célebre e está no livro *Poesia e Verdade*. Algumas estrofes:

Em meus cadernos de estudante
Em minha carteira escolar e nas árvores
Na areia e na neve
Escrevo seu nome

⁵⁵ Termo que remete à França continental, por sua forma levemente hexagonal.

Em todas as páginas lidas
Em todas as páginas em branco
Pedra sangue papel ou cinza
Escrevo seu nome

Nas imagens douradas
Nas armas dos guerreiros
Nas coroas dos reis
Escrevo seu nome

Pelo poder de um nome
Eu retomo minha vida
Eu nasci para te conhecer
Para te nomear
Liberdade! (ÉLUARD, 2012, p.18)⁵⁶

Sobre a obra de Éluard, Couprie et. al (2014, p. 273) dizem:

Desde 1936, Éluard abandona a poesia amorosa e se engaja politicamente. Comunista de muito tempo, ele luta ativamente contra a ascensão dos fascismos na Europa, se opõe contra o Regime de Vichy e sela seu engajamento em maio de 1940, ao entrar para a Resistência. Em 1942, ele se transforma em seu cantor: seu célebre poema “Liberdade”, publicado na coleção *Poesia e Verdade*, é um hino contra a opressão nazista. Fiel às suas convicções, ele permanece até sua morte, em 1952, um ardente defensor da liberdade⁵⁷.

Outro poeta que afirmou sua produção poética sobre o momento histórico de seu leitor foi Louis Aragon, que publicou clandestinamente sua coletânea de poesias “Os olhos de Elsa” (1942). Nessa obra, o canto de amor se confunde com o canto de liberdade, pois tal como nas canções dos trovadores, cada poema é um enigma sobre a “dama” que a inspirara. O próprio poeta considerava sua obra uma arma de reconquista (COUPRIE et al., 2014). A estrutura também, além de ser familiar com versos alexandrinos, remonta imediatamente ao estilo medieval, quando se travavam grandes guerras de reconquista de terras na Europa e em Jerusalém. Nesse poema, o escritor se vale do horizonte de expectativas do público para “fisgar” sua atenção, e após cair na “armadilha”, o leitor tem

⁵⁶ Sur mes cahiers d'écolier | Sur mon pupitre et les arbres | Sur le sable sur la neige | J'écris ton nom. | Sur toutes les pages lues | Sur toutes les pages blanches | Pierre sang papier ou cendre | J'écris ton nom. | Sur les images dorées | Sur les armes des guerriers | Sur la couronne des rois | J'écris ton nom. | Et par le pouvoir d'un mot | Je recommence ma vie | Je suis né pour te connaître | Pour te nommer | Liberté.

⁵⁷ Dès 1936, Éluard délaisse la poésie amoureuse et s'engage politiquement. Longtemps communiste, il lutte activement contre la montée des fascismes en Europe, s'oppose au régime de Vichy et scelle son engagement, en mai 1940, en entrant dans la Résistance. En 1942, il en devient le chanteur: son célèbre poème “Liberté”, publié dans le recueil *Poésie et Vérité*, est un hymne contre l'oppression nazie. Fidèle à ses convictions, il demeure jusqu'à sa mort, en 1952, un ardent défenseur des libertés.

seu horizonte de expectativas negado e, nessa negação, a superação do horizonte amoroso pelo horizonte político no qual se inscreve o poema. As 5ª e 6ª estrofes de “Mais bela que as lágrimas” retratam assim o amor, e ao mesmo tempo a condição de refêns de todos os cidadãos franceses:

Como a carabina perscruta o coração que ela abre
Você procura em minhas palavras a palha de comoção
Já não perdi tudo, a Pont-Neuf e o Louvre
E isso não é o bastante para se vingar de mim

Você pode condenar um poeta ao silêncio
E tornar um pássaro do céu um prisioneiro
Mas por negar-lhe o direito de amar a França
Ele gostaria que você soubesse que você não pode nada⁵⁸

Outro escritor francês, de origem argelina, que participou literariamente da Resistência, foi Albert Camus, com seu romance *O estrangeiro* (1942) e com a publicação de um artigo intitulado “Cartas a um amigo alemão”, na revista *Revue libre*. A primeira “carta”, publicada clandestinamente alertava:

Pois seremos vencedores, não tenham dúvida disso. Mas seremos vencedores graças a essa derrota, a esse longo caminho que nos fez encontrar nossas razões, a esse sofrimento no qual sentimos a injustiça e da qual tiramos a lição. [...] Temos nossas certezas, nossas razões, nossa justiça: a derrota de vocês é inevitável. [...] Nós lutamos por essa nuance que separa o sacrifício do místico, a energia da violência, a força da crueldade, por essa tênue nuance que separa o falso do verdadeiro e o homem que nós esperamos dos deuses covardes que vocês reverenciam. [...] Esse país merece o amor difícil e exigente que é o meu. E eu acredito que valha muito lutar por esse país, pois ele é digno de um amor superior⁵⁹ (CAMUS, 1948, p. 28-32).

⁵⁸ Comme le carabin scrute le coeur qu'il ouvre | Vous cherchez dans mes mots la paille de l'émoi | N'ai-je pas tout perdu le Pont-Neuf et le Louvre | Et ce n'est pas assez pour vous venger de moi | Vous pouvez condamner un poète au silence | Et faire d'un oiseau du ciel un galérien | Mais pour lui refuser le droit d'aimer la France | Il vous faudrait savoir que vous n'y pouvez rien.

⁵⁹ Car nous serons vainqueurs, vous n'en doutez pas. Mais nous serons vainqueurs grâce à cette défaite même, à ce long cheminement qui nous a fait trouver nos raisons, à cette souffrance dont nous avons senti l'injustice et tiré la leçon. [...] nous avons nos certitudes, nos raisons, notre justice : votre défaite est inévitable. [...] Nous luttons pour cette nuance qui sépare le sacrifice de la mystique, l'énergie de la violence, la force de la cruauté, pour cette faible nuance encore qui sépare le faux du vrai et l'homme que nous espérons des dieux lâches que vous révérez. [...] Ce pays vaut que je l'aime du difficile et exigeant amour que est le mien. Et je crois qu'il vaut bien maintenant qu'on lutte pour lui puisqu'il est digne d'un amour supérieur.

Além dessa atuação em revista da Resistência, Camus também publicaria, em 1947, sua obra *A peste*, em que faz referência metafórica à “peste parda”. Ou seja, a peste do nazismo, exaltando nesse romance todas as formas de resistência àquele período.

A Resistência por meio da literatura e dos intelectuais se deu, inclusive, através da circulação clandestina de revistas e periódicos como *La Marseillaise*, *Lettres Françaises* e pelas *Edições du Minuit* (símbolo da Resistência literária), que publicaram autores como Jacques Maritain, Jean Guéhenno, Luis Aragon, Paul Éluard, Elsa Triolet, François Mauriac e outros (SADLER, 2012).

Os recursos utilizados pelos cidadãos da Resistência eram, então, a informação, a força armada, a sabotagem e as *artes*. Lormier (2013, p. 13) recorda que a resistência não se trata de um movimento perene ou pronto, mas “da soma de experiências individuais que foram mais ou menos combinadas, tomaram pouco a pouco uma forma mais ou menos coletiva, mas o que conta antes de tudo é a reação do indivíduo, seu comportamento frente aos acontecimentos”⁶⁰.

3.2 O aviador Antoine de Saint-Éxupery

Entre os mais aclamados escritores franceses da primeira metade do século XX, encontra-se o piloto de avião Antoine de Saint-Éxupery. Nascido em 1900, de educação formal e aristocrática, esse autor teve educação esmerada e atuou como aviador a partir de 1926, trabalhando no *Aeropostale* (companhia aérea francesa, criada em 1919), no mesmo ano em que publica seu primeiro livro *O aviador*; em 1929 publica *Correio Sul* e, em 1931, *Voo Noturno*. Sua atuação nas letras se dá por obras onde registra, em forma de ficção, acontecimentos do cotidiano dos aviadores, expondo ao público as situações vividas por aqueles profissionais (CÉRISIER, 2013).

Em 1939, Saint-Éxupery publica a obra *Terra dos homens*. Nesse livro, o autor relata algo semelhante a uma autobiografia, descrevendo mais amplamente o trabalho de aviador e fazendo observações profundas sobre o caráter humano e sobre situações particulares, mas que refletem a humanidade. Como exemplo, o autor relata um momento

⁶⁰ ... la somme d'expériences individuelles qui ont été plus ou moins concertées, ont pris peu à peu une forme plus ou moins collective, mais où ce qui compte avant tout est la réaction de l'individu, son comportement face aux événements.

em que tomou um trem onde havia diversos poloneses muito pobres. Ele os observa e tece o seguinte comentário:

O problema não está nessa pobreza, nessa sujeira, nessa feiura. Mas esse mesmo homem e essa mesma mulher se conheceram um dia. Este homem deve ter sorrido para a mulher. Ele deve, depois de terminado o trabalho, ter trazido flores para ela. Tímido e desajeitado, talvez ele tenha estremeado temendo o desdém dela. E essa mulher, sem o faceirismo natural, essa mulher certa de seu charme, talvez tenha sentido prazer em provocá-lo. E este homem, este homem que agora não é mais que uma máquina de manusear uma picareta ou uma marreta, deve ter sentido uma pequena angústia deliciosa no peito. O mistério é que eles deveriam se tornar esses vasos de argila. Para qual mofo foram eles empurrados? O que foi isso que os marcou como se eles tivessem sido atravessados por uma monstruosa máquina de estampa? Um cervo, uma gazela, qualquer animal velho, preserva sua graça. O que é isso que corrompe essa argila maravilhosa da qual o homem é amassado? (SAINT-ÉXUPÉRY, 2014, p. 533)⁶¹

O estilo de escrita familiar de Saint-Exupéry, suas memórias e experiências da aviação e suas reflexões conquistaram o público da França e dos Estados Unidos. O lançamento de *Terra dos homens* trouxe o elogio de diversos críticos de jornais e revistas famosos, tais como: *Le temps*, *The New York Times Book Review*, *The Saturday Review*, *New York Herald Tribune Books*, *The Atlantic*, *The Spectator* e *Times Literary Supplement*. Schiff (2011, p. 546), biógrafa de Saint-Exupéry, reproduz o que Paul Nizan, escritor francês, comentou sobre o livro:

Esse volume foi construído com vigor, com uma correção e uma dignidade que evocam feroz admiração. Esse universo, onde perigo, angústia, medo, e a morte precisam ser constantemente superados, é descrito com total falta de teatralidade, sem afetação. Nenhuma palavra me parece melhor para descrever essa obra do que modéstia, que é, como sabemos, tanto uma virtude no mundo dos heroicos como um segredo da efetividade literária⁶².

⁶¹ The problem does not reside in this poverty, in this filth, in this ugliness. But this same man and this same woman met one day. This man must have smiled at this woman. He may, after his work was done, have brought her flowers. Timid and awkward, perhaps he trembled lest she disdain him. And this woman, out of natural coquetry, this woman sure of her charms, perhaps took pleasure in teasing him. And this man, this man who is now no more than a machine for swinging a pick or a sledge-hammer, must have felt in his heart a delicious anguish. The mystery is that they should have become these lumps of clay. Into what terrible mould were they forced? What was it that marked them like this as if they had been put through a monstrous stamping machine? A deer, a gazelle, any animal grown old, preserves its grace. What is it that corrupts this wonderful clay of which man is kneaded?

⁶² This volume is put together with rigor, with an evenness and a dignity that evoke fierce admiration. This universe in which danger, anguish, fear, and death must constantly be surmounted is described with a total

Terra dos homens permaneceu durante nove meses na lista de best-sellers e vendeu, em 1939, 150.000 cópias (CÉRISIER, 2013). A fama de Saint-Éxupéry tornou seus livros evidentes entre os leitores americanos e franceses, que se identificavam com as narrativas, uma vez que a posição de aviador era vista como um atestado de veracidade à história que narrava. O horizonte literário de expectativas do leitor francês se construía a partir da propaganda da Primeira Guerra Mundial, no incentivo às armas e à higiene social, desmontado depois pela violência concreta da realidade guerra. Com sua literatura, Saint-Éxupéry retomava o horizonte do militar combatente, mas para expandi-lo, fazendo que a experiência do combate fosse descrita por um olhar humano e delicado, que via no opositor algo que ia além do mero “inimigo”. Partindo do horizonte dos livros de guerra, ao qual o leitor estava habituado, Éxupéry o desmontava para trazer à tona não a costumeira polarização entre bons e maus, típica do romance de aventuras, mas uma tentativa de mediação, fazendo, dessa forma, um elogio ao homem comedido e bom, que evitaria qualquer desavença ou belicosidade.

Após a explosão de visibilidade e aceitação por leitores e críticos, o apoio de Saint-Éxupéry foi buscado por todas as frentes ideológicas, como narra Schiff (2011, p. 551):

Terra dos homens foi admirada tanto na Alemanha quanto na França em 1939. Saint-Éxupéry foi cooptado mais tarde por *maquis* e Vichystas, por existencialistas e Católicos e Marxistas e humanistas, da mesma maneira que Péguy era celebrado pela Resistência e por Vichy. Foi totalmente apropriado que *Terra dos homens*, obra ganhadora do prêmio da Académie Française como melhor romance do ano, fosse indicada ao prêmio de melhor obra de não ficção publicada em 1939 pela American Bookseller Association⁶³.

3.3 Saint-Éxupéry nos EUA

Após a derrocada da França e a assinatura do armistício com a Alemanha nazista, Saint-Éxupéry, por questões editoriais e pessoais, muda-se definitivamente para Nova

lack of theatrics, without affect. No word seems to me better to characterize this work than modesty, which is, as we know, both virtue in the world of heroics and a secret of literary effectiveness.

⁶³ Terre was as much admired in Germany as in France in 1939. Saint-Éxupéry was later co-opted by the *maquis* and Vichystes, by existencialists and Catholics and Marxists and humanists, the way Péguy was to be celebrated both by Résistance and by Vichy. It was entirely appropriate that *Wind, Sand and Stars*, winner of the Académie Française's prize for the best novel of the year, should be voted by the American Booksellers Association to be the best work of nonfiction published in 1939.

York, embora ainda hesitante quanto à posição que deveria assumir frente a Vichy. O escritor:

Viu com desconfiança essa França autoprocclamada que não teria perdido a guerra, mas sim uma batalha, e se pôs a salvo de qualquer acusação de entendimento com o inimigo. O piloto estava muito mais preocupado com os franceses da França, “tornados reféns” das patrulhas alemãs e cuja “essência”, a seu ver, o armistício conseguiu salvar apesar de tudo. (CÉRISIER, 2013, p. 9)

A fama de Saint-Éxupéry entre os americanos era tamanha que sua chegada em Nova York foi noticiada no jornal *New York Times*, bem como o recebimento do prêmio National Book Award de 1940 pelo livro *Terra dos homens*. Durante essa estada em Nova York, ainda, o escritor publica seu livro *Piloto de guerra* como resposta às calúnias de que ele poderia ser um apoiador do governo de Vichy, uma vez que a crítica americana chamava a ele e aos outros refugiados na América como “cambada de falsos franceses de Nova York” (CÉRISIER, 2013)

Sua capacidade de se expressar em inglês era muito baixa, até propositadamente. Ele desejava colorir sua permanência como “exilado” passageiramente. Ele afirmaria, inclusive, que seu exílio “serviria para apresentar ao povo americano e a seu governo o caso francês” (SCHIFF, 2011, p. 703). Esse seria o indício de que seu coração e sua vida ainda estavam ligados fortemente à França e à sua libertação.

Em sua obra *Piloto de guerra*, o escritor fala diretamente ao povo americano. O enredo perpassa uma missão de trabalho militar, ao longo da qual o narrador faz diversas reflexões adultas sobre o significado da guerra e da unidade humana. No entanto, por apresentar os confrontos aéreos entre franceses e alemães nos anos de 1939 e 1940, o governo de Vichy autorizou a publicação de apenas dois mil exemplares dessa obra, censurando-a em seguida. Sua leitura seria totalmente proibida em 1943. Vale lembrar que há semelhanças entre o livro de Saint-Éxupéry e aquele de Remarque (2004) – *Nada de novo no front* (1929) –, no entanto, *Piloto de Guerra* retrata a guerra de um ponto de vista mais intelectualizado e menos brutal que o livro do combatente alemão.

Nesse momento de ocupação nazista, o horizonte de expectativas do leitor ideal colaboracionista sustentava-se na ideia de uma literatura que apoiasse, louvasse ou propagasse os princípios de educação moral defendidos pelo regime, e o livro de Saint-Éxupéry encarnaria, em uma primeira leitura, essa figura. No entanto, esse horizonte é

contrariado ao trazer questionamentos sobre a natureza da guerra e a posição do narrador, além de denunciar de forma explícita a situação dos franceses daquele momento (SAINT-ÉXUPERY, 1974, p. 142):

Entraremos amanhã na noite. Que meu país permaneça quando o dia retornar! O que é preciso fazer para salvá-lo? Como enunciar uma solução simples? Eu quero que meu país permaneça – em seu espírito e em sua carne – quando o dia retornar [...] A derrota divide. A *derrota derrota* aquilo que foi feito. Existe, aí, ameaça de morte: não contribuirei com essas divisões, rejeitando a responsabilidade do desastre sobre aqueles entre os meus que pensam diferentemente de mim. Fomos todos vencidos. Eu mesmo fui vencido!⁶⁴

Essa obra surge como apoio à luta contra o nazismo e toda a carga de preconceito contida na busca por uma “raça” superior. Por outro lado, Saint-Éxupery afronta também os Estados Unidos, que haviam criticado a França por sua decisão de rendição, porém não haviam oferecido qualquer ajuda aos franceses. Ele diz:

Não se deve julgar a França sobre os efeitos do esmagamento. Deve-se julgar a França sobre seu consentimento ao sacrifício. A França aceitou a guerra contra a verdade dos lógicos. Eles nos diziam: “São oitenta milhões de alemães. Nós não podemos fazer em um ano os quarenta milhões de franceses que nos faltam. Não podemos transformar nossa pantação de trigo em terra de carvão. Nós não podemos esperar a assistência dos Estados Unidos. Por que os alemães, reclama Dantzig, nos imporiam o dever de cometermos suicídio para evitar a vergonha? Que vergonha há em possuir uma terra que prepara mais trigo do que máquinas, e onde se conta um contra dois? Por que a vergonha pesará sobre nós, e não sobre o mundo?” Eles tinham razão. Guerra, para nós, significaria desastre. Mas seria necessário que a França, para se salvar de uma derrota, recusasse a guerra? Eu não acredito. [...] O Espírito, em nós, dominou a Inteligência. (SAINT-ÉXUPERY, 1979, p. 97)⁶⁵

⁶⁴ Nous entrerons demain dans la nuit. Que mon pays soit encore quand reviendra le jour ! Que faut-il faire pour le sauver ? Comment énoncer une solution simple ? Je veux que mon pays soit – dans son esprit et dans sa chair – quand reviendra le jour. [...] La défaite divise. La défaite défait ce qui était fait. Il y a, là, menace de mort : je ne contribuerai pas à ces divisions, en rejetant la responsabilité du désastre sur ceux des miens qui pensent autrement que moi. Nous avos tous été vaincus. Moi, j’ai été vaincu.

⁶⁵ Il ne faut pas juger la France sur les effets de l’écrasement.

Il faut juger la France sur son consentement au sacrifice. La France a accepté la guerre contre la vérité des logiciens. Ils nous disait : “Il est quatre-vingts millions d’Allemands. Nous ne pouvons pas faire dans l’année les quarante millions de Français que nous manquent. Nous ne pouvons pas changer notre terre à blé en terre à charbon. Nous ne pouvons pas espérer l’assistance des États-Unis. Pourquoi les Allemands, en réclamant Dantzig, nous imposeraient-ils le devoir de nous suicider pour éviter la honte ? Quelle honte y a-t-il à posséder une terre qui forme plus de blé que de machines, et à se compter un contre deux ? Pourquoi la honte pèserait-elle sur nous, et non sur le monde ?” Ils avaient raison. Guerre, pour nous, signifiait désastre. Mais fallait-il que la France, pour s’épargner une défaite, refusât la guerre ? Je ne le crois pas. L’Esprit, chez nous, a dominé l’Intelligence.

Nesse trecho de reflexão sobre as razões do armistício (metaforizado na forma de derrota da aviação) como salvação da França, Saint-Éxupéry retoma aquela visão dos cidadãos franceses movidos pela lógica do número de combatentes e pelo “espírito” (pelo senso de que se deveriam polpar as vidas francesas, militares ou civis), que dominaram a inteligência de um povo que saíra vitorioso da Primeira Guerra Mundial. Seu questionamento é direto: para que a França se salvasse de uma derrota seria necessário que se recusasse a guerra? O narrador conclui que não acredita nisso. Em sua visão de aviador e combatente, era necessário que as demais nações do mundo apoiassem a guerra contra o nazismo.

Buscando transmitir a mensagem de Resistência em sua obra, utilizando-se do horizonte de expectativas do público leitor daquele período, Saint-Éxupéry tece uma obra filosófica tendo como pano de fundo as reflexões de um aviador em combate. Essas reflexões são de tal profundidade que tanto apoiadores de Charles de Gaulle quanto os apoiadores do governo de Vichy não compreendiam sua real posição (SHIFF, 2011), assim como os americanos, que julgavam essa obra uma autopromoção do autor.

Jauss (1994, p. 31) teorisa, em sua oitava tese, o “distanciamento entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra”. Esse distanciamento surge nessa obra *Piloto de guerra* causando desconforto no público ao retomar aquele horizonte comum, da obra como retalho de recordações autobiográficas, para uma obra questionadora da situação política vivida na França e vista a partir dos Estados Unidos. A referência ao governo de Vichy nas letras se fizera, como debatido anteriormente, através de metáforas que remontavam às guerras medievais e à poesia trovadoresca, no entanto, explicitamente comentado por um combatente, a política armamentista teria sua primeira aparição. Edward Weeks (apud SHIFF, 2011, p. 642), editor naquele momento do jornal *Atlantic* comentou que “essa narrativa, ao lado dos discursos de Churchill, é a melhor resposta que as democracias já encontraram para o *Minha Luta*⁶⁶”.

Nas obras de Saint-Éxupéry, o tema da França alcançaria o ápice no prefácio ao livro do amigo Léon Werth, *33 Dias*. Na obra, Werth, escritor judeu francês descreve o período de êxodo para o sul da França, para a zona livre. Em seu prefácio, Saint-Éxupéry descreve

⁶⁶ This narrative and Churchill’s speeches stand as the best answer the democracies have yet found to *Mein Kampf*.

a França não como um mero país, mas como sua própria carne. Ele diz: “França não é uma deidade abstrata. França não é um livro didático de história. França não é alguma ideologia. França é a carne que me sustenta, uma rede de contato que me governa, um coletivo de eixos que são a fundação de meus afetos⁶⁷” (SAINT-ÉXUPERY, 2015 apud WERTH, 2015, p. 15). Em 1943, Saint-Éxupery expandiu esse prefácio tornando-o uma obra sua intitulada *Carta a um refém*. Com licença poética, a carta se endereça a um amigo, um interlocutor que, por extensão, se refere a todos os franceses. A esse “amigo”, o autor diria enfaticamente: “Se eu combater outra vez, combaterei um pouco por você. Preciso ajudar você a viver”⁶⁸ (SAINT-ÉXUPERY, 2004, p. 24). Para deixar claro de qual refém se trata, o autor destaca que não é apenas *um* refém. Ele escreve: “Vocês são quarenta milhões de reféns”, e acrescenta:

Para nós, Franceses de fora, se trata, nessa guerra, de desobstruir a provisão de sementes congeladas pela neve da presença alemã. Trata-se de socorrer vocês, vocês daí. Trata-se de fazê-los livres na terra onde vocês têm o direito fundamental de desenvolver suas raízes. Vocês são quarenta milhões de reféns. São sempre nos porões da repressão que se preparam as verdadeiras notícias: quarenta milhões de reféns meditam aí sua nova verdade⁶⁹ (SAINT-ÉXUPERY, 2004, p. 24).

Dessa forma, Saint-Éxupery introduzia sua produção literária numa resistência “ultramarina” afirmando sua posição de piloto francês autoexilado e sua disposição a trabalhar não apenas como aviador combatente, mas, em campo literário, com suas experiências e com a capacidade de refletir maduramente sobre o papel do cidadão e do humano nos relacionamentos políticos. Cerisier (2013, p. 16) afirma que o autor nutria desejo de voltar à luta e a atuar no céu da Europa, dizendo que “o meu primeiro erro é ficar morando em Nova York quando os meus estão morrendo na Europa”. Com esse pensamento, o autor deixaria editado seu novo e profundo livro, que abalaria a recepção de sua obra e se tornaria um marco de sua carreira: *O Pequeno Príncipe*.

⁶⁷ France is not an abstract deity. France is not a history textbook. France is not some ideology. France is the flesh that sustains me, a network of connections that rules me, a collection of axes that are the foundation of my affections.

⁶⁸ Si je combats encore je combattrai un peu pour toi. J’ai besoin de t’aider à vivre.

⁶⁹ Pour nous, Français du dehors, il s’agit, dans cette guerre, de débloquer la provision de semences gelées par la neige de la présence allemande. Il s’agit de vous secourir, vous de là-bas. Il s’agit de vous faire libres dans la terre où vous avez le droit fondamental de développer vos racines. Vous êtes quarante millions d’otages. C’est toujours dans les caves de l’oppression que se préparent les vérités nouvelles : quarante millions d’otages méditent là-bas leur vérité neuve.

4. O PEQUENO PRÍNCIPE DE SAINT-ÉXUPERY

Em 1942, enquanto Saint-Éxupery dedicava-se ao seu trabalho literário, a França encontrava-se completamente ocupada pelos nazistas. Os cidadãos franceses no país e fora dele, que até então defendiam a política de Vichy como única salvação possível, encontravam-se agora desolados e com sentimento de abandono.

Coelho (2014, p. 670) afirma que “após as invasões da zona Sul da França pela Alemanha, em 11 de novembro de 1942, os que ainda viam no marechal Pétain a autoridade da França e acreditavam na possibilidade de ele vir a tomar o lado dos aliados desiludiram-se de vez”. Dessa forma, os cidadãos franceses seriam subjugados completamente à autoridade nazista e a pressão pela deportação dos judeus franceses para os campos de concentração seria cada vez maior.

Alguns meses antes da capitulação completa da França, a colaboração francesa se intensificara com Laval, antigo vice-presidente de Pétain, reconduzido ao cargo por pressão dos nazistas, como chefe de governo. E em maio desse ano, houve o ataque definitivo aos cidadãos judeus: a incursão do velódromo de Inverno⁷⁰. Labrune, Toutain e Zwang (2014, p. 118) descrevem o acontecimento dessa forma:

Em maio, o porte da estrela amarela é obrigatório. A polícia francesa é posta à disposição dos nazistas para “agarrar os judeus”: entre 16 e 17 de julho, 12 884 judeus são presos por 10 000 guardas e policiais franceses, aprisionados no velódromo de inverno de Paris e depois deportados para os campos [de concentração]. No total, 76 000 judeus foram deportados da França em direção aos campos de extermínio. Apenas 3% retornaram⁷¹.

As perseguições se tornaram cada vez mais pesadas e as execuções de participantes da Resistência passavam a ser um fato comum, servindo de exemplo para os demais franceses.

Os ataques da resistência e as execuções prosseguiram, mesmo após as advertências feitas pelos alemães de que, em represália, os parentes

⁷⁰ La rafle du Vél d’Hiv.

⁷¹ En mai, le port de l’étoile jaune est obligatoire. La police française est mise à la disposition des nazis pour “rafler les Juifs” : les 16 et 17 juillet, 12 884 Juifs sont arrêtés par 10 000 gendarmes et policiers français, parqués au vélodrome d’Hiver à Paris puis déporté dans les camps. Au total, 76 000 Juifs ont été déporté depuis la France vers les camps d’extermination. Seuls 3 % en revirent.

próximos dos agitadores que tivessem mais de dezoito anos seriam executados ou condenados a trabalhos forçados. Em setembro de 1942, após a morte de um grupo de soldados alemães num ataque ao Le Rex, um cinema frequentado exclusivamente pelas tropas alemãs, outros 166 prisioneiros foram assassinados. (RIDING, 2012, p. 560)

Os ataques à Resistência tornavam-na mais firme e, a cada baixa, outros cidadãos se posicionavam e se organizavam. Nos Estados Unidos, Saint-Éxupéry publicou “Uma Carta Aberta aos Franceses em todos os lugares”⁷² no *New York Times Magazine* de 29 de novembro de 1942. Na carta, o autor conclama os cidadãos franceses em todos os lugares do mundo a se unirem e buscarem o bem comum da França, independentemente das inclinações partidárias:

Antes de qualquer coisa, França! A noite alemã engoliu o país. Por algum tempo foi-nos possível ter notícias daqueles que amamos; Podíamos ainda enviar-lhes palavras de afeto, ainda que não pudéssemos partilhar o pão miserável de suas mesas. De longe podíamos sentir sua respiração. Tudo isso acabou agora. França não é mais que um silêncio; ela está perdida em algu lugar da noite com as luzes apagadas, como um navio... Não sabemos nem os nomes dos reféns que morrerão amanhã diante dos rifles alemães⁷³. (SAINT-ÉXUPÉRY, 1942)

A carta, longa e direta, na qual o autor apresenta argumentos para a continuação da luta, conclama todos os franceses a buscarem o bem comum: a libertação da França, não separando movimentos, mas unindo-os em uma grande Resistência.

O padrão de vida dos franceses decaía dia após o outro, tanto pelo fato de enfrentarem os custos de uma ocupação, quanto pelos ajustes e reformas propostos e impostos por Vichy. Concidadãos eram denunciados por supostos crimes sexuais, morais ou de raça. Essas denúncias partiam de sentimentos de revanchismo entre vizinhos, de brigas e desentendimentos entre amigos e de um crescente sentimento antissemita. A colaboração passara a ser politicamente total e voluntária.

Enquanto o cerco aos judeus franceses se estreitava e toda a França se rendia por completo, Saint-Éxupéry, ainda autoexilado nos Estados Unidos, lutava com palavras e

⁷² An Open Letter to Frenchmen Everywhere

⁷³ First of all, France! The German night has swallowed up the country. For a time we were still able to know a little about those we love; we could still send them words of affection, even if we could not share the wretched bread on their tables. From afar we could catch their breathing.

All that is over now. France is nothing but a silence; she is lost somewhere in the night with all the lights out, like a ship... we shall not know even the names of the hostages who tomorrow will die before the German rifles.

textos, buscando captar a sensibilidade literária de seus compatriotas franceses e as autoridades americanas. No entanto, censuras às suas obras e críticas à sua postura de não combater militarmente levaram-no a questionar seu próprio fazer literário e sua capacidade de alcance. Schiff (2011, p. 700) afirma:

Repetidamente ele resmungava que não tinha verdade a oferecer aos homens, que ele não tinha ambições além de salvar seu país, que ele havia sido colocado na Terra por alguma razão, mas ele não sabia como se fazer útil. Sua obra do ano anterior o havia convencido, se ele tivesse necessidade de convencimento, de uma coisa: “Palavras”, ele disse a Yvonne Michel, “são barulhos emanando da boca. Você precisa julgar as pessoas pelo que elas são e por aquilo que fazem”. Ele dissera antes que preferiria gastar seu suor à sua saliva; a palavra escrita parecia a ele completamente insuficiente. Em 1943 ele começou a falar sobre assinar apenas com seu sangue⁷⁴.

Escrever sobre guerra, sobre ser um soldado na guerra, a seu ver já não fazia mais sentido nem trazia qualquer motivação. O público já se acostumara a suas obras e, por isso, nada mais que trouxesse com esse tema causaria impactos ou visibilidade para a causa dos franceses e da guerra. Inclusive, no diálogo entre o Pequeno Príncipe e a raposa, ela afirma que a “linguagem é fonte de mal-entendidos⁷⁵” (SAINT-ÉXUPERY, 2013, p. 73).

Em sua Oitava Tese, Jauss (1994) explica a ideia de horizonte de expectativas, chamando de *culinárias* aquelas obras que apenas refletem o gosto do público ou que afagam suas expectativas, reproduzindo o “mais do mesmo”. Saint-Éxupery acreditava que sua obra já havia atingido uma situação que, a nosso ver, se assemelha à descrição jaussiana. No cenário literário atual, vê-se que suas obras, premiadas em seus lançamentos, hoje caíram no esquecimento.

4.1. O nascimento de um pequeno príncipe

Em 1942, após o impacto negativo das notícias advindas da França, de problemas conjugais e de saúde, Saint-Éxupery desenvolve e escreve a obra *O pequeno príncipe*. O

⁷⁴ Repeatedly he grumbled that he had no truths to offer men, that he had no desire or ambition but to save his country, that he must have been put on earth for some reason but he did not know how to make himself useful. His work of the last year had convinced him, if he needed convincing, of one thing: “Words”, he told Yvonne Michel, “are emanating from the mouth. You must judge people on who they are and what they do”. He had long said that he preferred to waste his sweat to his saliva; the written word now seemed to him entirely insufficient. In 1943 he began to talk about signign only with his blood.

⁷⁵ “Le langage est source de malentendus.”

autor escreveu e desenhou o livro durante o verão e o outono daquele ano, rapidamente, em francês. A forma de resistir nos Estados Unidos era escrever em francês, sua língua materna, e solicitar a tradução para o inglês a algum amigo ou tradutor profissional.

Finalmente, em 06 de abril de 1943, são publicadas duas versões do livro nos Estados Unidos, uma original em francês e uma versão em inglês – simultaneamente. No entanto, o autor não conheceu a receptividade do público com relação à obra, pois Saint-Éxupéry embarcou para a Argélia com intento de combater pela França Livre alguns dias antes da publicação.

O surgimento de *O pequeno príncipe* causou um certo incômodo em seu primeiro público americano, que buscava os escritos de guerra tão comuns nos outros livros de Saint-Éxupéry, porém

O lançamento do *Pequeno príncipe*, livro que narra essa história, foi decerto tão surpreendente quanto essa aparição do seu personagem: publicado em Nova York, em abril de 1943, o seu título, que adotava sem qualquer ambiguidade a forma do conto maravilhoso, destoava nitidamente do trágico contexto da Segunda Guerra Mundial, mas também se destacava, talvez de forma ainda mais acentuada, dos outros livros do seu autor. (CÉRISIER, 2013, p. 202)

Para Odaer (2013), estudioso da obra de Saint-Éxupéry, todas as obras do escritor até aquele ponto mantinham certa ligação com o real, relatando literariamente fatos ocorridos na vida de aviador do autor. Essas experiências da guerra eram encaradas como relatos puros dos conflitos, como o diário de um combatente. Porém Saint-Éxupéry utiliza-se do horizonte de expectativas dos leitores, aqueles habituados com a visão em primeira pessoa do militar, com a aparência de mais uma biografia. Sobre isso, Odaer (2013, p. 203) afirma:

No início do conto, Saint-Éxupéry pode se basear no horizonte de expectativas do seu leitor para fazê-los cair numa armadilha: as primeiras páginas adotam o tom da autobiografia, e não há nada que venha perturbar o pacto que esse gênero implica, pacto esse que pretende que assimilemos a pessoa que assina a obra ao narrador da história. Mas, de repente, a aparição de um pequeno personagem misterioso vem embaralhar todas as cartas e alterar sua distribuição na mesa.

Sobre o impacto causado pelo surgimento da obra, vale ressaltar a novidade do gênero no quadro literário do momento. Uma parábola com tons de fantasia, girando em torno de uma criança curiosa, vinda de outro planeta, aponta para um possível caráter

infantil. Na realidade, Saint-Éxupéry explora nas páginas iniciais recordações da infância – de sua própria infância – tema muito apreciado e valorizado pelas obras *Peter Pan* (1904) e *Mary Poppins* (1934), que compõem o arcabouço cultural do público que se deparou com o *Pequeno príncipe*. Dessa forma, enfrentar a história que orbita ao redor dos desejos de uma criança não seria difícil de reconhecer e compreender.

A figura da infância na obra traria à tona uma ruptura do horizonte de expectativas do leitor francês. O papel da criança no Regime de Vichy foi cimentado na ideia de servir ao Estado e ao Salvador da Nação, General Pétain. A educação das crianças e jovens da França invadida estava voltada não ao questionamento, mas à obediência. A curiosidade e a descoberta tinham sido banidas. Lacroix (2013, p. 176) alerta para as características intelectuais do Pequeno Príncipe:

O pequeno príncipe faz muitas perguntas (simples, ingênuas ou complexas) e a sua vida é ritmada pelo aprendizado. Sua relação com o saber é múltipla: ora ele sabe das coisas como criança, ora como um homem esclarecido. Tem o dom de ver o elefante dentro da jiboia e o carneiro através da caixa. Adivinha as coisas sem que elas tenham sido previamente formuladas. A sua sabedoria faz com que ele diga verdades mais ou menos enigmáticas: “Andando sempre em frente, não poderá ir muito longe...”; “E aos homens falta imaginação. Repetem o que a gente diz...”; “Ah! não tem importância. As crianças entendem.”

A infância é retratada, então, pela concepção formal (a forma dos gêneros literários) construída ao longo do tempo nos textos artísticos, ou seja, a figura da criança como protagonista em obras literárias, o que é algo “possível” para as expectativas do leitor que recepcionou *O pequeno príncipe*. No entanto, há um rompimento na expectativa do leitor naquele momento: como dito anteriormente, à criança do período da Segunda Guerra Mundial estava posta a situação do silêncio. O personagem principal da obra – a criança-príncipe - nega aquela expectativa porque é a porção central da obra, até mesmo maior que o militar, o adulto. Nas páginas iniciais do livro, a figura do aviador é suplantada pela imagem da sua infância e da curiosidade própria das crianças: “Quando eu tinha seis anos...⁷⁶” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 13).

Seguindo a perspectiva da leitura de uma obra que retrate uma visão da infância, mas que ao mesmo tempo confronte o horizonte de expectativas do público habituado às crianças na literatura como “meras” crianças, sem protagonismo social, Saint-Éxupéry

⁷⁶ Lorsque j’avais six ans...

escreve uma dedicatória diferente e inovadora, que causa estranheza, mas que denuncia abertamente a situação dos cidadãos franceses, principalmente os judeus. Sua dedicatória é escrita para Léon Werth, grande amigo de Saint-Éxupéry, judeu que se refugiou no sul da França, escondendo-se das perseguições nazistas. Saint-Éxupéry (2013, p. 11) escreve:

Eu peço perdão às crianças por haver dedicado esse livro a uma pessoa grande. Eu tenho uma desculpa séria: essa pessoa grande é o melhor amigo que tenho no mundo. Tenho uma outra desculpa: essa pessoa grande consegue compreender tudo, até mesmo os livros para crianças. Eu tenho uma terceira desculpa: essa pessoa grande mora na França, onde passa fome e frio. Ela precisa ser consolada. Se todas essas desculpas não forem suficientes, eu quero dedicar esse livro à criança que essa pessoa grande foi um dia. Todas as pessoas grandes foram crianças no passado. (Porém poucas pessoas se lembram disso). Eu corrijo então minha dedicatória: A Léon Werth, quando era um garoto⁷⁷.

Alguns pontos devem ser destacados sobre o aspecto infantil de *O pequeno príncipe*. A criança é o leitor em perspectiva de Saint-Éxupéry, evidenciado por seu pedido de desculpas diretamente às crianças nessa dedicatória. A criança que Saint-Éxupéry foi e suas aspirações surgem no início da obra, com sua narrativa de experiências frustradas com o mundo adulto e a incompreensão do universo infantil. Para marcar a importância da criança em sua obra, o autor a dedica, por final, à criança que Léon Werth foi um dia. Werth (1993, p. 44) afirma que “Saint-Éxupéry nunca expulsou de si a infância”.

Outro detalhe da obra, que pode ter causado desconforto nos adultos, mas alegria nas crianças, são as aquarelas pintadas pelo próprio Saint-Éxupéry para ilustrar a obra. O autor usou amigos como modelos para os desenhos e seu cachorro para o desenho do carneiro (CÉRISIER, 2013). O cuidado com a articulação entre os desenhos e os textos levou a um atraso na impressão da obra, uma vez que o escritor ansiava por uma correta apresentação do texto e das aquarelas. Em carta enviada ao seu editor norte-americano, Saint-Éxupéry esclarece:

Antes de qualquer coisa seja feita, desejo absolutamente decidir: a) a localização dos desenhos; b) o seu tamanho relativo; c) quais serão feitos a cores; d) os textos que vão acompanhar tais desenhos. Quando escrevo,

⁷⁷ Je demande pardon aux enfants d’avoir dédié ce livre à une grande personne. J’ai une excuse sérieuse : cette grande personne est le meilleur ami que j’ai au monde. J’ai une autre excuse : cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants. J’ai une troisième excuse : cette grande personne habite la France où elle a faim et froid. Elle a bien besoin d’être consolée. Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l’enfant qu’a été autrefois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d’abord été des enfants. (Mais peu d’entre elles s’en souviennent.) Je corrige donc ma dédicace : À Léon Werth quand il était garçon.

por exemplo, “Eis aí o melhor retrato que, mais tarde, consegui fazer dele”, sei exatamente que desenho quero pôr ali, se ele deve ser grande ou pequeno, em preto e branco ou colorido, misturado com o texto ou posto à parte”. (CÉRISIER, 2013, p. 16)

Dessa forma, o autor acompanhou toda a editoração de seu texto com as inserções dos desenhos. No entanto, o retrato mais garboso do pequeno príncipe é comentado por Zeller (2006, p. 18), retomando a ideia de que Saint-Éxupery considerava-se mais um piloto escritor que um escritor piloto. Sua vocação estava na aviação e, dessa forma, seu pequeno príncipe

reúne, pois, ao mesmo tempo os atributos do homem do ar, bem postado, pronto para lutar contra os ventos, e os da mais poética espiritualidade. Eles têm as mais pesadas botas de aviador e, nos ombros, esperanças, mais exatamente esperanças de ouro estreladas: ele é um conquistador do céu. Em seu coração floresce uma rosa. “O que me emociona tão forte, nesse Pequeno Príncipe”, escreve o autor contando que a criança havia adormecido em seus braços, enquanto ele o transportava, “é a fidelidade dele a uma flor, é a imagem de uma rosa que irradia nele, como a chama de uma lâmpada, mesmo quando dorme”.

4.2 O inesperado infantil

Todas as outras obras de Saint-Éxupery haviam sido escritas para o público adulto, que poderia compreender suas palavras e seu discurso claramente. No entanto, a capitulação completa da França tinha ocorrido, então o apelo final foi escrito da forma de “conto de fadas”.

Inesperado, *O pequeno príncipe* foi às vezes considerado absurdo, o que poderia explicar que, depois do estrondoso sucesso de *Wind, sands and stars (Terra dos homens)* e de *Flight to Arras (Piloto de guerra)* nos Estados Unidos, a recepção do livro tenha sido um pouco menos entusiasta. Ainda em novembro de 1943, um jornalista norte-americano, indagando-se sobre as razões do relativo insucesso da narrativa de Saint-Éxupery, sugeria, não sem alguma coerência, que “o público não aceita facilmente de um autor algo que não venha se inserir na categoria em que ele o colocou e, no caso de um aviador cheio de imaginação, o fato de escrever o que podemos chamar de conto de fadas”. (CÉRISIER, 2006, p. 238)

Em sua Oitava Tese, Jauss (1994) discute a situação das obras que tiveram grande apreço do público no momento de sua publicação, como *Fanny*, e aquelas que somente lograram sucesso e compreensão em recepções posteriores. Saint-Éxupery experiencia essa

situação ao ser laureado e tornar-se famoso por obras que atualmente não tem expressão junto aos leitores. Ao contrário, *O pequeno príncipe*, criticado e visto com desconfiança em primeiro momento, pode ser compreendida e apreciada com as sucessivas mudanças no horizonte de expectativas dos leitores. Schiff (2011, p. 705) fala sobre a recepção da crítica literária como “tanto confusa como impressionada. Um conto de fadas maravilhoso não era exatamente o que a América esperava do viril autor de *Piloto de guerra*”⁷⁸.

Dessa forma, com uma dedicatória voltada a um adulto que sofria com a situação política da França de Vichy sob o Nazismo, com uma história orbitando a infância, sua inocência e curiosidade, deslocando o foco narrativo do narrado-aviador para o aprendizado com o pequeno príncipe, a obra se constroi de surpresas e elementos “enigmáticos”. Um desses elementos é a cobra: ela surge no início do livro com a figura da jiboia. A jiboia engole um elefante (e acabada por parecer com um chapéu), aparece no deserto, quando o príncipe chega ao planeta terra, dizendo-se “mais poderosa que o dedo de um rei”⁷⁹, (SAINT-ÉXUPERY, 2013, p. 64). Ao final da obra, a mesma serpente está lá para por fim à existência terrena do personagem principal.

Lacroix (2013, p. 181) comenta essa aparição recorrente da serpente:

A figura da serpente abre a narrativa sob as formas da “jiboia engolindo um animal”, da “jiboia aberta” e da “fechada”. Ela fascina e hipnotiza. Fazendo eco às cenas da devoração – que não deixam de evocar a Europa engolida pelo regime nazista - , aparece a personagem da cobra venenosa, daquelas que “acabam com a gente em trinta segundos”. O animal é dotado de uma força obscura. Encarna uma sabedoria metafísica que inscreve o enigma das origens e dos fins. Tem sobre os seres o poder da morte.

Nas páginas finais do enredo, o pequeno príncipe pergunta à serpente: “Seu veneno é bom? Está certa de que não sofrerei muito?” (SAINT-ÉXUPERY, 2013, p. 88)⁸⁰. A pergunta pode trazer ao pensamento a situação do Armistício assinado entre França e Alemanha Nazista, quando os franceses esperavam, com essa atitude, findar a guerra ainda que precisassem lidar com a situação da ocupação. Também se pode levar em consideração

⁷⁸“... as befuddled as impressed. A winsome fairy tale was not exactly what America was expecting from the virile author of *Flight to Arras*”.

⁷⁹“Je suis plus puissant que le doigt d’un roi”

⁸⁰“Tu as du bon venin ? Tu es sûr de pas me faire souffrir longtemps ?”

a sujeição francesa ao nazifascismo durante algum tempo, julgado curto, para poder beneficiar-se da participação na nova Europa que surgiria após a guerra.

4.3 Do que trata *O pequeno príncipe*

O pequeno príncipe narra a história de um avião que precisa crescer e “fingir” concordar com os princípios dos adultos. As primeiras impressões do enredo conduzem a uma suposta autobiografia. As recordações da infância do narrador dão a temática infantil. Na narrativa, o avião está em serviço e, após uma pane no avião, acaba aterrissando nas areias do deserto da África⁸¹. É então que, subitamente, surge o pequeno príncipe.

Desse ponto em diante, a história gravita ao redor das descobertas do pequeno príncipe, vindo de um asteroide habitado por ele e por sua rosa, que ele julgava única no universo. Após algum desentendimento, o príncipe decide ir embora de seu planeta, buscando conhecer outros. Ao longo de seu trajeto, conhece asteroides habitados por seres excêntricos, curiosos, diferentes: um rei sem súditos, um vaidoso sem admiradores, um bêbado, um homem de negócios que contabiliza estrelas, um acendedor de lampiões que faz automaticamente suas tarefas, sem meditar na real importância delas, um geógrafo e, por fim, a Terra, mais precisamente, o deserto.

Nesse deserto, o príncipe encontra a serpente, uma flor que acredita haver poucos homens sobre a terra (com base em seu horizonte restrito, tendo visto apenas uma caravana em toda sua existência), o eco que só repete aquilo que é dito, um campo com mais de cinco mil flores idênticas à dele.

Ele disse a si mesmo: “Eu acreditava ser rico por ter uma flor única, e não possuo mais que uma flor comum. Ela e meus três vulcões que chegam aos meus joelhos, dos quais um, talvez, esteja adormecido para sempre, não fazem de mim um príncipe muito importante...” E, deitado na grama, chorou⁸². (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 70)

⁸¹ O piloto se encontra possivelmente em alguma região de possessão francesa. O imperialismo francês estendeu-se por países africanos como Argélia, Marrocos, Tunísia, Guiné, Camarões, Togo, Senegal, Madagascar, Benin, Níger, Burkina Faso, Costa do Marfim, Chade, República do Congo, Gabão, Mali, Mauritânia, Argélia, Comores, Djibouti, República Centro Africana, Indochina (Tonkin, Annam, Cochinchina, Camboja, Laos e Guangzhouwan).

⁸² Puis il se dit encore: “Je me croyais riche d’une fleur unique, et je ne possède qu’une rose ordinaire : Ça et mes trois volcans qui m’arrivent au genou, et donc l’un, peut-être, est éteint pour toujours, ça ne fait pas de moi un bien grand prince...” Et, couché dans l’herbe, il pleura.

Após seus poucos momentos na Terra, o pequeno príncipe encontra a raposa, cujas reflexões acerca dos valores de amizade são repetidas atualmente à exaustão, em logos, marcas, estampas e postagens da internet. A raposa desenvolve um raciocínio baseado na importância da proximidade proporcionada pelo contato e pela individualidade das relações afetivas. Embora seja a voz da raposa, os valores são claramente humanos. O conto maravilhoso toma caráter de obra mitológica. Lacroix (2013, p. 180) afirma que

É no terreno mais arcaico da memória que surge a imagem do animal; na mitologia e nos relatos medievais, a raposa, o urso, o cervo, a corça e os pássaros são os animais mais representativos, relacionados ao mundo das fadas e ao dos homens. Os fabulistas fazem do mundo animal, do tempo em que estes falavam, o seu horizonte familiar, e encontram aí seu estoque de símbolos. A raposa é o animal que fica no limiar entre o mundo dos homens, que ela bordeja, e o mundo selvagem, sem que seja possível domesticá-la. Como o pequeno príncipe, ela aparece de repente. O seu encontro divide a narrativa em duas, criando um antes e um depois. A raposa nos revela o segredo a respeito da existência. Sua sabedoria é fruto de sua experiência, e ela se dispõe a ensiná-la ao pequeno príncipe. É uma figura sedutora de que as crianças logo se apoderam: jovial, compreensiva, generosa, inteligente, pragmática, esperta, encantadora e misteriosa. Por sua vez, ela própria não tem lá uma opinião muito favorável sobre os homens: a principal qualidade deles é criar galinhas e dançar com as moças da aldeia; mas os homens também caçam raposas.

A partir desse ponto, o príncipe se depara com os princípios humanos da amizade e da afetividade, as quais ele buscará conhecer melhor em outras figuras tipicamente humanas, como o manobreiro e o vendedor de pílulas contra a sede. A história é narrada pelo aviador, no entanto os fatos narrados são aqueles experienciados pelo pequeno príncipe. Desse momento em diante, os dois partem em busca de um poço, uma vez que “ele (o deserto) esconde um poço em algum lugar”⁸³ (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 82).

Ao sentir a sede afetar sua própria existência, os dois partem em busca de algum poço, e o aviador explica bruscamente que a busca pela água se dá pelo fato de que eles poderiam morrer de sede. No entanto, a grandeza da amizade seria o mais importante para a inocência do pequeno príncipe, ainda pouco habituado ao egoísmo humano. O príncipe diz: “É bom ter um amigo, mesmo se a gente vai morrer. Eu estou contente por ter tido um amigo raposa”⁸⁴ (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, 81).

⁸³“...qu’il cache un puis quelque part...”

⁸⁴“C’est bien d’avoir eu un ami même si l’on va mourir. Moi, je suis bien content d’avoir eu un ami renard...”

O enredo encerra com o “desaparecimento” do pequeno príncipe. O autor não explicita a morte, apenas a sugere com a figura da cobra e do “brilho amarelo próximo de seu tornozelo. Ele ficou imóvel por um instante. Ele não gritou. Ele caiu docemente como cai uma árvore. Não fez nem barulho, por causa da areia”⁸⁵ (SAINT-ÉXUPEY, 2013, p. 95). A história não termina nesse ponto, pois o narrador toma para si algumas reflexões sobre os dias com o pequeno príncipe e como sua vida mudara com a presença efêmera. Desse desaparecimento, que pode ser visto como morte, ou suicídio, uma vez que o pequeno príncipe acerta com a cobra algo que envolva seu veneno, surge mais um rompimento com o horizonte de expectativas do público da primeira recepção. Esse público aguardava das histórias ditas “infantis” o final feliz, o “felizes para sempre”. A morte não pertence à narrativa infantil ou de fantasia. Odaert (2013, p. 209) assim define esse final inusitado:

O final do conto de Saint-Exupéry é ambíguo. [...] O pequeno príncipe decide deixar a Terra, e a história se encerra com um desaparecimento que tem toda a aparência de morte, o que parece querer dizer que, apesar de tudo, o mundo em imagens do *Pequeno príncipe* se mantém fatalmente inconciliável com a realidade do avião. Este, por seu turno, retomará a vida de antes após descobrir de repente um jeito de consertar o avião.

Essa conclusão drástica da história afasta-a daquelas dedicadas naturalmente às crianças e a aproxima dos relatos de guerra, onde a perda, embora dolorosa, soa tão comum quanto viver. Por esse motivo, Schiff (2011, p. 705) descreve o pensamento confuso dos críticos da época do lançamento da obra: “poucos críticos encararam *O pequeno príncipe* como um livro de criança e nem todos o recomendavam para adultos; quando eles recomendavam, o autor do livro recebia comparações com escritores tão diferentes quanto Montesquieu e Hans Christian Andersen”⁸⁶.

Porém, ainda reconstruindo o horizonte de expectativas dos leitores, a obra não se encerra apoteoticamente com a morte do pequeno príncipe. O avião, de forma adulta, retorna aos seus afazeres e à sua posição de seriedade como avião. “Os amigos que me viram ficaram muito contentes ao me verem vivo. Eu estava triste, mas dizia-lhes: ‘É o

⁸⁵ Il n’y eut rien qu’un éclair jaune près de sa cheville. Il demeura un instant immobile. Il ne cria pas. Il tomba doucement comme tombe un arbre. Ça ne fit même pas de bruit, à cause de sable.

⁸⁶ Few reviewers saw *the Little Prince* as a children’s book and not everyone recommended it for adults; when they did, the book earned its author comparisons with writers as different as Montesquieu and Hans Christian Andersen.

cansaço...”⁸⁷ (SAINT-ÉXUPERY, 2013, p. 95). Embora a infância e suas descobertas fossem o fio condutor da história, é a seriedade da vida adulta que coloca todas as coisas no lugar, devolvendo a realidade à vida do autor, que nunca esqueceu do pequeno príncipe.

Sobre o impacto da criação desse personagem na vida de Saint-Éxupery, Annabella (apud CÉRISIER, 2016, p. 33), atriz francesa e esposa do ator Tyrone Power, comenta:

Esse personagem ideal era a forma que Saint-Éxupery encontrou para demonstrar que não gostava dos homens como eles eram, que não gostava da vida moderna, da vida norte-americana. Pois, a despeito de toda a atenção que lhe dedicavam no país, ele sofreu muito nos Estados Unidos, sofreu muito por estar longe da França, da França ocupada, cujo desespero carregava consigo como uma ferida aberta. Foi sem dúvida por esse motivo que ele se refugiou na pureza do pequeno príncipe: porque não podia se ligar a um homem, a de Gaulle.

Saint-Éxupery, do nosso ponto de vista, projeta sua visão de infância, de inocência e de descoberta diferentes daquela visão adulta e prática, forjada para a funcionalidade da máquina estatal e da propagandista de Vichy. O autor, célebre por textos anteriores à publicação do *Pequeno príncipe*, encontrava-se autoexilado nos Estados Unidos, impedido de retornar à França dividida, tanto por sua fama quanto por sua profissão de aviador, sujeito à obediência dos comandantes franceses.

O príncipe loiro traja roupas muito parecidas com as do aviador, embora com nuances de realeza, e vem do céu, como os aviadores. O príncipe é curioso, busca conhecimento e não se importa com as perguntas dos adultos. Ele busca fazer amigos e não se preocupa com as origens das pessoas ou dos seres que conhece ao longo do enredo. Todos são iguais e merecedores de voz: todos falam de si, explicam-se, têm a possibilidade de se apresentar e de serem ouvidos.

O autor sofria pela distância da França e a incapacidade de batalhar por sua libertação, senão através da literatura. De Gaulle representava a voz da França livre, combatente, aliada a países empenhados na derrocada nazista. Saint-Éxupery desejava combater pela França livre, pelos ideais apontados por de Gaulle, mesmo que isso significasse sucumbir diante do inimigo. O pequeno príncipe, sob nossa análise, encarna a figura daquela França em forma de parábola infantil: curiosa, orgulhosa de si, que não se

⁸⁷ Les camarades qui m’ont revu ont été bien contents de me revoir vivant. J’étais triste mais je leur disais : “C’est la fatigue...”

deixa apreender por completo (por sua complexidade cultural e social), que não responde aos questionamentos tanto por sua inocência quanto por seu senso de independência.

Como apontado por estudiosos de Saint-Éxupéry, há a possibilidade de interpretar-se a serpente como a expansão do nazismo pelo continente europeu: a serpente é bela, seduz, reluz sob o sol, mas mata em poucos momentos. O pequeno príncipe esbarra com a serpente duas vezes no enredo, na sua chegada à Terra e quando decide, livremente, se entregar ao veneno da serpente. A França entregou-se “espontaneamente” (através do armistício) à beleza e à sedução das promessas de uma Europa reconstruída sob o regime nazista.

A figura da rosa, única na vida do pequeno príncipe, é tida como a cultura da França, frágil e, ao mesmo tempo, exigente. Única para os franceses, mais bela que qualquer outra, libertadora e vanguardista. No entanto, ao sair de seu isolamento, o príncipe se depara, em determinado momento, com um campo repleto de outras rosas tão belas quanto a sua própria, que ele acreditava ser única. “Eu me acreditava rico por ter uma única flor, mas não possuo mais que uma rosa comum”⁸⁸ (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 70)

4.4 A recepção de *O pequeno príncipe*

Em 1 de abril de 1943, Saint-Éxupéry obteve a ordem de mobilização e é levado para a costa da África para combater pela França Livre. Em 31 de agosto de 1944, ele é designado para sua décima missão de reconhecimento sobre a região de Grenoble e Annecy. Seu avião foi abatido por outro aviador. “No dia seguinte ao desaparecimento, os jornais argelinos começaram a falar dele, então se silenciaram. A aceitação de sua morte ainda estava chegando devagar. Era como se todos os elogios que ele tinha escrito ao longo dos anos agora se atribuíssem a ele”⁸⁹ (SCHIFF, 2011, p. 766).

Embora houvesse chegado tanto em francês como em inglês nos Estados Unidos em 6 de abril de 1943,

Na França, o livro de Saint-Éxupéry só foi descoberto em abril de 1946, numa edição encadernada publicada por Gaston Gallimard, que vinha

⁸⁸ Je me croyais riche d'une fleur unique, et je ne possède qu'une rose ordinaire.

⁸⁹ The day after his disappearance the Algiers newspapers began to speak of him, then fell silent. The acceptance of his death was yet slower coming. It was as if all of the eulogies he had written over the years now came back to attach themselves to him.

editando o escritor desde 1929. Publicado nos Estados Unidos e no Canadá quando Saint-Éxupéry ainda estava vivo, os franceses já conheceram *O pequeno príncipe* com obra póstuma. As palavras dos personagens foram então lidas e transmitidas com mais seriedade e emoção. (CÉRISIER, 2013, p. 6)

O surgimento do Pequeno príncipe, então, foi encarado como um filho da guerra, o filho da França Livre nascido nos Estados Unidos, país que participou do dia D e do desembarque das tropas aliadas nas praias da Normandia (LABRUNE; TOUTAIN; ZWANG, 2014). É importante salientar que a obra havia sido censurada durante o governo ocupacionista nazista e pelo governo colaboracionista de Vichy.

Os anos de 1945 e 1946 foram marcados pela capitulação alemã (8 e 9 de maio de 1945), pelo processo que condenou à morte o marechal Pétain (de 23 de julho a 15 de outubro de 1945), convertido em prisão perpétua por ato de de Gaulle, a criação da Seguridade Social, a Purificação Nacional, aplicada em todos os níveis políticos e camadas sociais, a inauguração do voto feminino e a renúncia de Charles de Gaulle em 20 de janeiro de 1946 (LABRUNE; TOUTAIN; ZWANG, 2014) . Essa avalanche de acontecimentos reorganizou o cenário social francês. E para esse público tocado pelos acontecimentos dos anos de Guerra e ocupação nazista, surgem postumamente *O pequeno príncipe*, *Carta a um refém* e *Cidadela*.

Curtice Hitchcock, editor de Saint-Éxupéry em Nova York, escreveu sobre a receptividade do *Pequeno príncipe*: crianças e adultos dedicaram à obra a mais calorosa das acolhidas (apud CÉRISIER, 2013, p. 19).

Além da dedicatória ao amigo Léon Werth, é possível que os leitores franceses, após agitações políticas e antissemitas, também tenham reconhecido o forte apelo à amizade e à ideia de autobiografia do combatente, aquele que lutara pela França e que por ela teria morrido:

Esta é, para mim, a mais bela e mais triste paisagem do mundo. É a mesma paisagem que aquela da página anterior, mas eu a desenhei mais uma vez para mostrá-la melhor a você. Foi aqui que o pequeno príncipe apareceu na terra e depois desapareceu.

Olhe atentamente para essa paisagem a fim de ter certeza de que a reconhecerá, se você viajar para o deserto da África um dia. E, se acontecer de você passar por lá, eu te suplico, não tenha pressa, espere um pouco bem debaixo da estrela! Se então uma criança vier até você, se ele sorrir, se ele tiver cabelos loiros, se ele não responder às perguntas que forem feitas, você saberá de quem se trata. Então seja gentil! Não me

deixe tão triste: escreva-me rapidamente que ele retornou...⁹⁰ (SAINT-ÉXUPERY, 2013, p. 99)

Cérisier (2013, p. 18) comenta assim esse epílogo, bem como sua dedicatória:

Saint-Éxupéry decidiu abrir o texto do Pequeno príncipe com uma dedicatória e encerrá-lo com um epílogo que se referia explicitamente ao amigo, à criança que ele foi e às difíceis condições de vida que ele enfrentava na França – sem, contudo, por uma questão de prudência, fazer alusão ao perigo que ele corria por ser judeu.

Com a compreensão dos elementos internos da obra, do contexto histórico e literário e o horizonte de expectativas do público da primeira recepção de *O pequeno príncipe*, retomamos a Décima tese de Jauss (1994), que postula a importância de se observar a tradição literária da primeira recepção e a resposta que a obra deu aos problemas impostos por essa tradição e as novas respostas trazidas pelo livro, que leva o leitor a uma mudança de horizonte, expandindo-o. O horizonte de expectativas do leitor de Saint-Éxupéry precisou, forçosamente, se expandir para, não apenas apreender o novo jeito de escrever (as novas fórmulas formais), mas também para usufruir esteticamente do “novo”, que retoma e logo após frustra o horizonte de expectativas.

Também deve ser levada em consideração a Décima Segunda tese (JAUSS, 1994), onde o teórico apresenta a visão de literatura e vida prática, o que leva o leitor à ação e à mudança de horizonte de expectativas, uma vez que a literatura não apenas representa a sociedade. Embora Saint-Éxupéry tenha utilizado figuras humanas e situações comuns a um avião da época (como a pane no avião, a procura pela água), sua obra, recebida indefinidamente entre infantil e adulta, age sobre o comportamento social dos receptores. Os cidadãos franceses atuaram, muitas vezes, movidos pelo desejo antisemita colaboracionista com os nazistas. Essa obra, dedicada a um francês judeu, frustra de imediato qualquer expectativa de endosso às ideias propagadas pelos oficiais e censuradores vichistas. O livro, tocante, pode “modificar ou contribuir para a modificação

⁹⁰ Ça c’est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde. C’est le même paysage que celui de la page précédente, mais je l’ai dessiné une fois encore pour bien vous le montrer. C’est ici que le petit prince a apparu sur terre, puis disparu.

Regardez attentivement ce paysage afin d’être sûr de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert. Et, s’il vous arrive de passer par là, je vous en supplie, ne vous pressez pas, attendez un peu juste sous l’étoile ! Si alors un enfant vient à vous, s’il rit, s’il a des cheveux d’or, s’il ne répond pas quand on l’interroge, vous devinerez bien qui il est. Alors soyez gentils ! Ne me laissez pas tellement triste : écrivez-moi vite qu’il est revenu...

de certos comportamentos e visões de mundo” (CÉRISIER, 2013, p. 28) dos franceses da década de 1940. O essencial estaria invisível aos olhos, como disse a raposa.

A importância dos laços de afetividade, as qualidades dúbias dos personagens conhecidos nos planetas por onde o príncipe passou, e até mesmo aqueles que ele encontrou na Terra, foram postas em evidência frente ao olhar curioso de uma criança, que na França de Vichy estava fadada à função de peça de reposição para a manutenção do sistema estatal nazista. A visão automatizada, proposta pela literatura “tradicional” francesa ou, em outro extremo, pela literatura de biografia meramente militar, riu frente à possibilidade de um conto de fadas contado por um aviador “sério”, que colore suas histórias, que desenha um carneiro dentro de uma caixa para uma criança literalmente caída do céu, como ele próprio, e que lida com morte de um amigo.

O primeiro leitor francês de *O pequeno príncipe*, a partir do contato com a obra, pode ser encarado como emancipado pelos fatores apresentados ao longo da análise da obra e de sua recepção. A Purificação ocorreria, também, na visão de literatura dos participantes da Segunda Guerra Mundial.

No entanto, conforme Jauss (1994) aponta, existem obras que rompem com o horizonte de expectativas no momento de sua primeira recepção, o que houve com *O pequeno príncipe*, mas que com o passar do tempo tornam-se comuns e não exigem mais esforço do público para expandir seu horizonte de expectativas. A obra torna-se banal e, devido ao sucesso e grande aceitação do público, é aceita e difundida pela indústria cultural. Alguns exemplos claros desse fenômeno são as reproduções em massa de *A monalisa* em prendedores de cabelo, estampas de camiseta, capas de livros e cadernos, a escultura *Pietà*, de Michelangelo, vendida em miniaturas e até mesmo o livro *O pequeno príncipe*.

Porém, como aponta Cérísier (2013, p. 44), após alguns anos de seu surgimento o impacto do livro ainda causaria desconforto em autoridades políticas.

Por ocasião de uma revisão das leituras para os jovens húngaros, o governo comunista decreta a proibição de sua venda: “Essa obra pode deformar o gosto das nossas crianças. Vivemos em um regime socialista. Esse regime exige que as crianças, que serão os homens de amanhã, tenham os pés no chão. [...] É preciso que, ao erguer os olhos para o céu, eles não procurem por Deus ou por anjos, mas sim por sputniks. Protejamos nossas crianças tanto do veneno dos contos de fadas quanto

da mórbida e absurda nostalgia do pequeno príncipe que, de forma tão tola, deseja a morte”.

Além da circulação como obra literária, a imagem e a história do *Pequeno príncipe* se expandiram para versão cinematográfica em 1967, pelo lituano Arūnas Zebriūnas. Em 1974 surge outra adaptação, porém em forma de comédia musical, e em 1979 é rodado um curta-metragem feito de massa de modelar. Em 1970 foi feita uma adaptação livre com novos personagens e novas histórias em formato de desenho animado. Outros profissionais também adaptaram a obra para história em quadrinhos, como Hugo Pratt e Joann Sfar. Mark Osborne fez um projeto de filme, que foi produzido na França em 2015. “Entre balés, canções e comédias musicais, as criações se multiplicaram a partir dos anos 1908, e se espalharam pelo mundo até os dias de hoje” (CÉRISIER, 2013, p. 44).

Além de se popularizar com as diversas adaptações cinematográficas, literárias e com produtos diversos: canecas, camisetas, páginas de internet, ímãs de geladeira e etc, Saint-Éxupéry e *O Pequeno Príncipe* tornaram-se, ao lado de outros elementos, símbolos da França. De acordo com o site *Le Franc Français* (, em 20 de outubro de 1993, entrou em circulação na França a nota de 50 francos franceses com a efígie de Saint-Éxupéry e uma gravura do Pequeno Príncipe. A nota deixou de circular em 2002, com o advento do Euro. Diversas escolas maternas e de educação infantil na França e até no Brasil levam o nome do pequeno príncipe ou de seu autor. Várias candidatas ao cargo anual de Miss citam *O pequeno príncipe* como obra literária de cabeceira: daí surge a ideia da obra como livro de Miss.

A escola de samba paulista Vai-Vai homenageou a França no desfile das escolas de samba de 2016, com o samba-enredo *Je suis Vai-Vai*. Entre todos os elementos emblemáticos do imaginário brasileiro sobre a França está o *Pequeno Príncipe*, representado por diversas crianças vestidas como o personagem pintado pelo escritor. Janaína Soares de Cali, diretora carnavalesca da escola, afirma: As crianças, xodó da escola, representarão o personagem da literatura francesa “O Pequeno Príncipe”. “Os contos e esse clássico não podiam ficar de fora”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fechar o presente trabalho, é importante ressaltar aquilo que buscamos como resultado na análise das diferentes vozes entrelaçadas e unidas pelo fio da teoria norteadora. Analisar uma obra com a carga afetiva para várias pessoas e gerações é uma responsabilidade que exige perícia e acuidade por parte do pesquisador.

Esse trabalho procura interpretar *O pequeno príncipe* à luz da estética da recepção jaussiana, estudar e entender o horizonte de expectativas do público americano que a obra supera, público que abrigou o autoexilado Saint-Éxupéry; e do povo francês, subjugado pela dominação nazista efetivada como o armistício. Fizemos uma tomada da teoria de Jauss, a estética da recepção, com a qual nos propusemos a trabalhar, que serviu como guia para estudar o horizonte de expectativas do momento de surgimento do livro. Foram pesquisadas e apresentadas as doze teses e o contexto sócio-histórico do surgimento dessa teoria e os pontos que ela pretende discutir e analisar.

Após uma apresentação sistemática da teoria que conduziu o trabalho, apresentamos um apanhado histórico do período entre Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Buscou-se apresentar o ambiente literário e as várias influências políticas e culturais atuantes que impactavam diretamente o horizonte de expectativas dos públicos francês e americano.

Ainda na esteira histórica e social, fatos da produção literária de Saint-Éxupéry foram levantados, tendo como ponto de vista seu olhar como aviador-escritor afastado da batalha de seu país. Todos seus escritos e posicionamentos levaram-no a escrever aquela que seria sua obra-prima, que alteraria o horizonte de expectativas dos seus leitores marcados por seu tempo e por suas ânsias e conhecimentos prévios.

Ao analisar a obra *O pequeno príncipe* constatou-se sua condição de “filho” da Segunda Guerra Mundial, produto das observações de Saint-Éxupéry sobre a situação da França ocupada, dos cidadãos franceses tornados reféns e do seu desejo de voltar a atuar na batalha. Essa obra surge em diferentes momentos e com diferentes expectativas para cada um dos públicos: o americano, vencedor da guerra, e o francês, que saía de uma humilhação nacional para conhecer a narrativa de um herói de guerra, morto no deserto como o menino do qual contara a história.

REFERÊNCIAS

AMOUROUX, Henri. **Quarante millions de pétainistes: la grande histoire des Français sous l'occupation**. Paris: Robert Laffont, 1977.

ARAGON, Louis. **Les yeux d'Elsa**. Coleção Poésie d'abord. Paris: Seghers, 2012

BERGEZ, Daniel ; GÉRAUD, Violaine; ROBRIEUX, Jean-Jacques. **Vocabulaire de l'analyse littéraire**. Paris: Armand Colin, 3.ed, 2014.

CAMUS, Albert. **Lettres à un ami allemand**. Paris: Gallimard, 1948.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CÉRISIER, Alban; LACROIX, Delphine. **A bela história do pequeno príncipe**. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

CÉRISIER, Alban. **Il était une fois... Le petit prince**. Paris: Gallimard, 2006.

CHAINED, Sonia. **Pourquoi l'art ? 50 questions pour comprendre l'art**. Paris: Éditions Flammarion, 2013.

COBB, Matthew. **The Resistance: the French fight against the Nazis**. London: Simon & Schuster, 2009.

COELHO, Ricardo Corrêa. **De Gaulle: O homem que resgatou a honra da França**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

COMPAGNON, Antoine de. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CONAN, Éric; ROUSSO, Henry. **Vichy, un passé qui ne passe pas**. 3.ed. Paris: Éditions Gallimard, 2013.

COSTA, Márcia H. Mocchi da Silva. **Estética da recepção e teoria do efeito**. Disponível em < https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teorias_efeito.pdf>. Acesso em 06 jan. 2016.

COUPRIE, Alain; FAERBER, Johan; ODDO, Nancy; RAULINE, Laurence. **Chronologie de la littérature française**. Paris: Hatier, 2014.

ÉLUARD, Paul. **Au rendez-vous allemand : suivi de Poésie et Vérité**. Paris: Les éditions du Minuit, 2012.

FINCH, Alison. **French Literature: A cultural history**. Cambridge: Polity Press, 2010.

JAUSS, Hans Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Trad. de Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LABRUNE, Gérard; TOUTAIN, Philippe; ZWANG, Annie; **L'Histoire de France. Repères pratiques**. Paris: Clerc, 2014.

LACKERSTEIN, Debbie. **National regeneration in Vichy France: ideas and policies, 1930-1944**. Surrey: Ashgate, 2012.

LAWRENCE, D. H.. **O amante de Lady Chatterley**. Trad. de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.

LEJEUNE, Dominique. **La France de la Belle Époque (1896-1914)**. 6.ed. Armand Colin Éditeur: Paris, 2011.

LORMIER, Dominique. **Histoires extraordinaires de la résistance française (1940-1945)**. Paris: La recherche midi, 2013.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Tuons le clair de lune !!** Paris: A verba futurorum, 2015

MARTIN, Klimke. **Europe in Technicolour**. In: STONE, Dan (Org.). Londres: Oxford, 2012. p. 243-265.

MAZA, Óscar Sainz de la. **Breve historia de... Entreguerras: Crónicas de los 20 años que cambiaron el mundo**. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2015.

OWEN, Wilfred. **POEMS**. Trad. Renato Amado Peixoto. Domínio Público: 1918.

PARIS, os anos dourados. Direção: Fabien Béziat. Paris: 2013. Disponível em: <<<http://philos.tv/video/paris-os-anos-dourados/29638/>>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

PAXTON, Robert O. **Vichy France: Old Guard and New Order**. New York: Alfred A. Knopf, 1972.

PECOUT, Christophe. **Les chantiers de la jeunesse et la revitalisation physique et morale de la jeunesse française (1940-1944)**. Paris: L'Harmattan, 2007

POLLARD, Miranda. **Reign of virtue: mobilizing gender in Vichy France**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Portal Le Franc Français. Disponível em <<http://franc.francais.free.fr/modules.php?name=franc&page=billets&billet=50f>>>. Acesso em 11 de dezembro de 2016.

Portal de notícias G1. Disponível em << <http://g1.globo.com/sao-paulo/carnaval/2016/noticia/2016/02/vai-vai-leva-ao-anhemi-cancao-sobre-franca.html>>>. Acesso em 11 de dezembro de 2016.

RADIGUET, Raymond. **Le diable au corps**. Paris: J'ai lu, 2004.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no fronte**. Tradução: Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2004.

RIDING, Alan. **Paris, a festa continuou: a vida cultural durante a ocupação nazista, 1940-4**. Trad: Celso Nogueira e Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

ROSSIGNOL, Dominique. **Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944**. L'utopie Pétain. Paris: PUF Presses Universitaires de France, 2015.

ROUSSO, Henry. **Le régime de Vichy : Que sais-je ?** Paris: PUB, 2.ed., 2007

SADLER, Nadine. **Albert Camus et son engagement dans la Résistance. Étude des valeurs éthiques défendues dans Combat, Lettres à un ami allemand et La Peste**. 2012. 108 folhas. Dissertação – L'université Laval.

SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine de. **Le Petit Prince**. Paris: Gallimard, 2013.

_____. **Lettre à un otage**. Paris: Folio, 2004.

_____. **Pilote de guerre**. Madrid: Dyalpha, 1979.

_____. E-Book. **Wind, sand and stars**. Macho Pubhouse. 2014.

SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine de. Prefácio. In: WERTH, Léon. **33 Days**. Trad. para o inglês por: Austin Denis Johnston. London: Balckstok Mews, 2015.

SCHIFF, Stacy. **Saint-Éxupéry: a biography**. New York: Random House Books, 2011.

SHIELDS, J. G., **The extreme right in France: fom Pétain to Le Pen**. New York: Routledge, 2007.

SHIRER, William L. **A França de Vichy – o colapso da terceira República**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1969.

SIEGA, Paula Regina. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo. 2010. 534 folhas. Tese – Università Ca'Foscari. Veneza. 2010.

THOMSON, David. **Pequena história do mundo contemporâneo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

WERTH, Léon. **Saint-Éxupey, tel que je l'ai connu**. Paris: Viviane Hamy, 1994.

ZELLER, Renée. **A vida secreta de Antoine de Saint-Éxupery: A parábola do pequeno príncipe**. Trad: Silvio Antunha. São Paulo: Madras, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.