

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Alex Rezende Heleno

A correspondência de Marguerite Yourcenar: presenças e ausências

Juiz de Fora

2017

Alex Rezende Heleno

A correspondência de Marguerite Yourcenar: presenças e ausências

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora

2017

Alex Rezende Heleno

A correspondência de Marguerite Yourcenar: presenças e ausências

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 05/12/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Nícea Helena de Almeida Nogueira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Márcia de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Nilson Aduino Guimarães da Silva
Universidade Federal de Viçosa

Prof^ª. Dr^ª. Laura Barbosa Campos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves pela orientação durante o doutorado e pela confiança na realização desse trabalho.

Agradeço à professora Françoise Simonet-Tenant, da Universidade de Rouen, pela orientação durante o período de doutorado sanduíche.

Agradeço ao professor Nilson Aduino Guimarães da Silva que me orientou durante a graduação e o mestrado e que teve reconhecida participação na elaboração dessa tese.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras, aos professores com os quais tive oportunidade de ter aulas no doutorado compartilhando, assim, saberes e experiências e à CAPES pela oportunidade de desenvolver parte da minha pesquisa na França.

Agradeço a meus amigos, em especial ao Alessandro Ramos, e a familiares pelo apoio, incentivo e por estarem sempre ao meu lado.

RESUMO

Marguerite Yourcenar sempre se mostrou atenta a sua obra. Nas entrevistas, nos prefácios e nos cadernos de notas dos textos publicados são marcantes seus posicionamentos em defesa de seus textos. A autora, leitora e crítica de si mesma, oferece, com frequência, ao leitor, uma “espécie de roteiro” para que a leitura e a interpretação se aproximem daquelas desejadas por ela. A correspondência de Yourcenar nos dá informações valiosas acerca desse posicionamento autoral com relação a sua escrita e a sua vida. As cartas nos mostram, sobretudo, a autora - Marguerite Yourcenar - pseudônimo criado a partir de um anagrama de Crayencour e adotado oficialmente a partir da aquisição da nacionalidade estadunidense. De acordo com Bruno Blanckeman, trata-se de “uma ficção que ganhou corpo”. Esse estudo busca, portanto, analisar as cartas a partir desse “apagamento” de Marguerite de Crayencour e da visibilidade de Yourcenar enquanto autoridade sobre o texto. Pretende-se analisar, desse modo, a expressividade da construção de uma cenografia autoral (José-Luis Diaz), ou seja, a criação de meios e de cenários utilizados pela escritora para fixar sua identidade autoral e agir a partir desse eu-autor/autoridade.

Palavras-chave: Yourcenar-Crayencour. Autorretrato intelectual. Cenografia autoral.

RÉSUMÉ

Marguerite Yourcenar s'est toujours montrée attentive à son oeuvre. Dans les interviews, dans les préfaces et dans les cahiers de notes des textes publiés ses points de vue sont explicites dans la défense de ses textes. L'auteur, lectrice et critique de soi-même, offre, souvent, au lecteur, une « espèce de chemin » pour que la lecture et l'interprétation s'approchent des celles qu'elle souhaite. La correspondance de Yourcenar nous donne des informations importantes sur son image d'auteur face à son écriture et à sa vie. Les lettres nous montrent surtout l'auteur - Marguerite Yourcenar – pseudonyme créé de l'anagramme de Crayencour et adopté officiellement après sa naturalisation aux États-Unis. D'après Bruno Blanckeman, il s'agit d' « une fiction qui a pris corps ». Cette étude analyse donc l'effacement de Marguerite de Crayencour et la visibilité donnée à Yourcenar en tant qu'autorité sur son texte. On analyse, ainsi, l'expressivité de la construction d'une scénographie auctoriale (José-Luis Diaz), c'est-à-dire, la création des moyens et des scénarios utilisés par l'écrivain pour fixer son identité et agir en fonction de ce je-auteur/autorité.

Mots-clés : Yourcenar-Crayencour. Autoportrait intellectuel. Scénographie auctoriale.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Acerca do estudo das correspondências.....	20
1.1. A carta: usos, conteúdos, finalidades.....	21
1.2. A correspondência e a literatura.....	27
1.3. Carta a si mesmo ou ao outro?.....	36
1.4. Edição e publicação das correspondências.....	43
2. Marguerite Yourcenar, personagem.....	52
2.1. As concepções de território.....	54
2.2. A viagem para os Estados Unidos: exílio voluntário?.....	60
2.3. Marguerite de Crayencour.....	80
2.4. O gosto pela viagem “no espaço e no tempo”.....	108
2.5. Grace Frick: personagem secundário.....	116
2.6. Em defesa dos animais e do meio ambiente.....	127
2.7. Os problemas do mundo e a política.....	136

3. O jogo de presença e ausência: a escritora e a obra.....	150
3.1. Uma obra fechada?.....	151
3.2. O controle sobre a interpretação e a luta contra as editoras: a carta como documento.....	162
3.3. O rigor e sua função na escrita de Yourcenar.....	196
3.4. A cenografia autoral.....	205
3.5. O desejo de universalidade e de eternidade.....	222
Considerações finais.....	231
Referências bibliográficas.....	235

Introdução

Marguerite Yourcenar, pseudônimo de Marguerite Cleenewerck de Crayencour, nasceu em Bruxelas, Bélgica, em 1903. Filha de pai francês, Michel-René Cleenewerck de Crayencour (1853-1929), e mãe belga, Fernande de Cartier de Marchienne (1872-1903), Yourcenar cresceu na França, mas é, sobretudo, no exterior onde ela viverá: Inglaterra, Itália, Suíça, Grécia e, por fim, nos Estados Unidos, país em que residirá de 1939 até o ano de sua morte, em 1987.

Marguerite Yourcenar, uma das principais representantes da literatura francesa do século XX, primeira mulher eleita para a Academia Francesa, tornou-se mundialmente conhecida, com obras traduzidas em português e em inúmeras línguas. Romancista, poeta, tradutora, ensaísta e crítica é vista geralmente como autora de narrativas biográficas e de romances considerados históricos e “humanistas”. No Brasil, as obras mais conhecidas de Yourcenar são os romances *Alexis ou o tratado do vão combate* (1929), *Memórias de Adriano* (1953), que a consagrou no mundo inteiro e *Obra em Negro* (1969).

Em sua mudança para os Estados Unidos em 1939, a autora encontra dificuldades para continuar seus trabalhos literários e suas publicações por diferentes motivos. Os anos iniciais no novo endereço, bem como sua vida pessoal, suas dificuldades e seus sofrimentos com a Segunda Guerra é um período obscuro na vida da autora e pouca informação se tem acerca desse tempo. Ela dizia estar numa espécie de arca, à deriva, perdida na imensidão do oceano e perdida de si própria. As menções feitas pela própria autora em suas cartas são bastante restritas: ela relata com frequência, mas sempre de forma breve, que foram anos de grande dificuldade financeira e que durante esse período trabalhou como professora em algumas universidades dos Estados Unidos.

Marguerite Yourcenar sempre se mostrou atenta a sua obra. Nas entrevistas, nos prefácios e nos cadernos de notas dos textos publicados são marcantes seus posicionamentos em defesa de seus textos. A autora, leitora e crítica de si mesma, oferece, com frequência, ao leitor, uma “espécie de roteiro” para que a leitura e a interpretação de suas obras se aproximem daquelas desejadas por ela.

Além dos prefácios e entrevistas, a correspondência de Yourcenar nos oferece informações valiosas acerca desse posicionamento diante da elaboração de sua obra.

Mais uma vez notamos a preocupação da autora com relação ao futuro de seus escritos, incluindo aqui, as próprias cartas.

Pensado na imagem que seria legada à posteridade, Yourcenar realizou uma espécie de triagem de sua correspondência. Algumas cartas foram queimadas, outras se perderam, outras ainda foram depositadas na biblioteca de Harvard e impedidas de serem abertas por um período de 50 anos após sua morte, ou seja, só se tornarão conhecidas em 2037. São pertinentes, dessa forma, os questionamentos propostos pelos organizadores do primeiro volume de suas cartas que foram publicadas sob o título de *Lettres à ses amis et quelques autres*:

Em que pensava Marguerite Yourcenar entre 1980 e 1987, ano de sua morte, enquanto ela fazia a triagem e selecionava jogando ao fogo, na lareira de Petite Plaisance, as cópias de suas cartas destinadas a serem deixadas para a posteridade? Em que pensava Grace Frick, sua tradutora e companheira americana, durante os quarenta anos em que ela copia, resume, comenta e guarda as missivas da escritora, assinalando, assim, cada documento com um visto? ¹ (2007a, p. 13. Essa e todas as demais traduções realizadas nesse trabalho são de minha autoria.)

As respostas a essas perguntas serão, também, objeto de estudo nesse trabalho. Pode-se adiantar que o desejo de acompanhar atentamente tudo aquilo que foi dito e tudo aquilo que se quis deixar aos leitores e aos críticos seja uma das razões mais evidentes desse jogo de presença e ausência.

As cartas de Yourcenar, assim como suas obras, têm uma variedade de temas bastante grande. Vários são, também, os interlocutores: estudantes, críticos, autores iniciantes, autores consagrados e leitores. Contudo, alguns assuntos se tornam bastante recorrentes: as obras – nota-se haver sempre uma tentativa de se explicar e de explicar ao leitor o seu texto –; as correções atentas junto aos editores e a constante reescrita das próprias obras para uma republicação; as viagens e junto a elas a proposição de conferências nos países de destino; um certo controle acerca da interpretação de sua obra, tanto com relação aos leitores, quanto com relação àqueles que desejavam adaptá-las para o teatro, para o cinema ou para a ópera.

¹ À quoi pensait Marguerite Yourcenar entre 1980 et 1987, année de sa mort, tandis qu'elle triait et sélectionnait en les jetant au feu dans la cheminée de Petite Plaisance les copies de ses lettres destinées à être laissées derrière elle ? À quoi pensait Grace Frick, sa traductrice et compagne de vie américaine, pendant les quarante années où elle recopia, résuma, commenta, et assura les missives de l'écrivain, estampillant ainsi chaque document de son visa de passage ? (2007a, p. 13). Essa e todas as demais traduções realizadas nesse trabalho são de minha autoria.

Embora haja uma abordagem de muitos temas, há sempre uma fuga em se falar de si, da sua intimidade. Quando muito, a autora informa a seu destinatário uma breve biografia contendo o lugar de nascimento, a filiação, informações breves sobre a residência nos Estados Unidos a partir de 1939 e finaliza citando algumas de suas obras e prêmios conquistados. A correspondência da autora funciona, portanto, como uma extensão de suas obras, seja para explicá-las, seja para defendê-las.

Todo esse trabalho de seleção pode ser visto como um processo para preservar a intimidade e como de meio assumir a “máscara” do escritor. As entrevistas, as obras biográficas ou de memórias (como ela preferiu classificar, posteriormente, tais textos) e as cartas tendem a se distanciar da intimidade de Marguerite de Crayencour, sobrenome da família, herdado do pai. Mostram-nos, sobretudo, a autora, Marguerite Yourcenar, pseudônimo criado a partir de um anagrama de Crayencour e adotado oficialmente a partir da aquisição da nacionalidade estadunidense. De acordo com Bruno Blanckeman, trata-se de “uma ficção que ganhou corpo”.² (BLANCKEMAN, 2005)

Diante disso, uma questão deve ser colocada e analisada ao longo desse trabalho: frente a todos esses fatos não haveria alguma informação que tenha escapado ao rígido trabalho de seleção e controle por parte da autora, em sua tentativa de se preservar e de se distanciar da intimidade? A leitura e a análise dos seis volumes de cartas publicados poderão nos ajudar a chegar a uma resposta.

A primeira reunião de cartas publicadas sob o título de *Lettres à ses amis et quelques autres* ocorreu em 1995. Trata-se também de uma seleção realizada pelos organizadores da edição, fato que poderia prejudicar uma análise mais consistente e efetiva acerca dos objetivos desse trabalho. Contudo, por se tratar de uma recolha que vai desde a primeira carta da autora ainda criança, até o mês que precede o acidente cerebral e a agonia de Yourcenar, que por fim a sua existência, será possível perceber e analisar “as imagens” criadas e utilizadas por ela diante da diversidade de destinatários, bem como os objetivos da autora de selecionar as próprias cartas. Eis a justificativa dos organizadores:

Conscientes da arbitrariedade de toda seleção, nós procuramos, para essa primeira edição, um equilíbrio entre as diferentes facetas de sua personalidade. Nós quisemos que aparecesse a escritora ao lado da mulher,

² « [...] une fiction qui a pris corps. » (BLANCKEMAN, 2005)

sem que esta seja sacrificada em relação àquela, uma escritora escrupulosamente preocupada em acompanhar e em esclarecer sua obra, uma escritora que surpreendemos na realização de sua obra a partir da atividade epistolar.³ (2007a, p. 14)

Os objetivos apontados pelos organizadores do primeiro volume de cartas publicado nos revelam haver diferentes faces da personalidade da autora. Haveria, portanto, alguma dessas faces que prevalecesse sobre as outras? Qual seria e por quê?

Assim como nas entrevistas, as cartas de Yourcenar tendem a guiar o leitor/ouvinte por caminhos preparados por ela. No prefácio dessa primeira publicação, Michèle Sarde e Joseph Brami nos trazem uma importante consideração acerca desse cuidado da autora com relação a sua vida e a sua obra: “Assim, Yourcenar, que nos preveniu de tudo, nos faz saber por diferentes meios que o caminho que leva a ela, a sua obra, a sua vida, é pavimentado somente com pedras que ela teve a boa intenção de colocar para nós, que ela, a seu modo, nos preparou a via.”⁴ (2007a, p.15). Portanto, será preciso um trabalho atento para se conseguir ir além do que nos foi deixado pela "boa intenção" da autora. Será preciso trilhar um outro caminho para analisar os objetivos de todo esse cuidado de seleção e organização por parte de Yourcenar.

Esse caminho preparado pela autora foi construído para que chegássemos a ela, a sua obra e a sua vida sem dificuldades, sem desvios e, principalmente, sem outras possibilidades de interpretação que se distanciassem muito das desejadas por ela. Eis, portanto, os indícios de que Yourcenar pretendeu criar uma imagem de si. Ainda de acordo com os organizadores das cartas publicadas “Pode-se aplicar a Yourcenar esta observação que Jorge Luis Borges lhe fez um dia: ‘Um escritor acredita falar de muitas coisas, mas o que ele deixa, se ele tem a oportunidade, é uma imagem de si.’”⁵ (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 16). Mas que imagem é essa? A imagem cunhada pela autora, “pavimentada com pedras que ela teve a boa intenção de colocar para nós”?

³ Conscients de l'arbitraire de toute sélection, nous avons rechercher pour cette première édition un équilibre entre les différentes facettes de sa personnalité. Nous avons voulu qu'apparaisse l'écrivain à côté de la femme, sans que celle-ci soit sacrifiée à celui-là, un écrivain soucieux jusqu'au scrupule d'accompagner et d'éclairer son oeuvre, un écrivain que nous surprenons à l'oeuvre dans son activité d'épistolière. (2007a, p. 14)

⁴ Ainsi Yourcenar qui nous avertit de tout, nous fait-elle savoir par différents moyens que le chemin qui mène à elle, à son oeuvre, à sa vie, n'est pavé que des pierres qu'elle a eu la bonne intention de poser pour nous, qu'elle nous a, à sa guise, préparé la voie. (BRAMI, SARDE, 2007a, p.15)

⁵ À Yourcenar elle-même, on pourrait appliquer cette observation que Jorge Luis Borges lui fit un jour : ‘Un écrivain croit parler de beaucoup de choses, mais ce qu'il laisse, s'il a de la chance, c'est une image de lui’. (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 16)

Haveria outras imagens não-desejadas pela autora, mas que poderiam ser encontradas a partir da leitura de suas cartas? Qual a função de todo esse desejo de controle sobre o dito na correspondência?

Contudo, em grande parte, a um rigor na tentativa de se distanciar da intimidade. Mesmo quando há evidências do 'eu', essas tocam sempre superficialmente no tema:

[...] Pois, a despeito dos clarões de confidências sobre seu desejo – efêmero – de adotar uma criança, sobre as paixões que não têm idade, sobre os problemas de dinheiro e de saúde, a despeito das revelações sobre sua curiosidade pela astrologia, a correspondência de Marguerite Yourcenar manifesta sempre o mesmo pudor, a mesma recusa em mostrar sua intimidade. Quando, após a guerra, ela entra novamente em contato com aqueles que lhe pedem informações, ela se torna vaga, resume cerca de dez anos em duas frases: ‘uma dúzia de anos bastante plenos, frequentemente difíceis, uma vida pessoal ‘bastante feliz em alguns pontos (o que já é muito), mas frequentemente difícil em outros’.⁶ (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 19)

Portanto, mesmo diante da diversidade de destinatários e de temas abordados nas cartas é possível perceber a prevalência de uma imagem autoral: a imagem da escritora sempre atenta aos rumos de sua obra, a imagem do intelectual no seu trabalho contante de leitura, pesquisa e escrita.

As cartas revelam, além disso, sua aflição diante dos problemas do mundo. O que vai de encontro ao pensamento de alguns críticos que a viam apenas como escritora de textos históricos, sem preocupação com as mazelas da atualidade. E aqui temos outra imagem da autora: aquela que mostra a constante preocupação com os caminhos da humanidade, fato que se reflete em suas obras, que buscam na história modos de observar os erros do passado na tentativa de evitar que os mesmos erros sejam cometidos ou que se tornem ainda mais graves no presente. De acordo com Michèle Sarde e Joseph Brami:

Suas cartas permitem medir a força de seu engajamento no mundo apesar da escolha pelo isolamento, apesar da resistência às modas, apesar do esforço para manter a serenidade da distância. [...] as cartas de Marguerite morta respondem com mais exatidão do que Marguerite em vida, pois elas dizem

⁶ Car malgré les éclairs de confidences sur son désir – éphémère – d’adopter un enfant, sur les passions qui n’ont pas d’âge, sur les soucis d’argent ou de santé, malgré les révélations sur sa curiosité pour l’astrologie, la correspondance de Marguerite Yourcenar manifeste toujours la même pudeur, le même refus de repliement sur soi. Quand, après la guerre, elle renoue avec les proches qui lui demandent des nouvelles, elle reste vague, résume une décennie en deux phrases : ‘une douzaine d’années fort remplies, souvent difficiles’, une vie personnelle ‘fort heureuse sur certains points (ce qui est déjà beaucoup), mais souvent difficile sur d’autres’. (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 19)

suavemente aquilo que não poderia ser dito no calor do momento [...].⁷
(2007a, p. 22/23)

As cartas possibilitam, a partir desses posicionamentos, uma análise sobre o contexto em que foram escritas, sobretudo, com relação aos tempos mais conturbados, tanto para a autora quanto para o mundo: trata-se do período da Segunda Guerra Mundial e da estadia de Yourcenar nos Estados Unidos, que se pretendia curta, mas que se alongou por décadas, tornando-se sua residência definitiva.

As cartas revelam, nesse sentido, os sentimentos e frustrações da autora diante da violência e da crueldade: crueldade do homem para com o homem, do homem para com os animais e do homem para com a natureza. Revelam, desse modo, o aprofundamento do pessimismo da autora.

Essa questão do Mal na humanidade se acentua pelo fato de Yourcenar estar distante da Europa. A viagem para os Estados Unidos deu-se às vésperas da Segunda Guerra. Convidada por Grace Frick, a estadia no país culminaria com a obtenção da cidadania e sua definitiva estadia no país. Trata-se de um período marcante na vida de Yourcenar, embora pouco relatado:

Quanto à América, país em que adquire a cidadania em 1947, antes de reintegrar, por exigência da Academia, sua nacionalidade francesa, há pouca referência em sua obra publicada. A correspondência, em grande parte escrita do Estado do Maine, dá conta de sua ambivalência frente a um país que a acolheu e protegeu, mas onde ela se sentirá, em certa medida, uma estrangeira.⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 24)

A saudade da Europa e a solidão da autora incitam-na a escrever as cartas. De sua ilha, no estado do Maine, ela escreve para familiares, editores, leitores, estudantes e críticos. A autora, mesmo depois de obtida a cidadania americana, manteve seus hábitos e sua cultura franceses. Cuidou, sempre, com muito zelo da língua francesa. Sentir-se

⁷ Ses lettres permettent de mesurer la force de son engagement au monde malgré le choix de l'isolement, malgré la résistance aux modes, malgré l'effort pour maintenir la sérénité de la distance. [...] les lettres de Marguerite morte répondent plus exactement que Marguerite vivante parce qu'elles disent par petites touches ce qui n'aurait pas pu être dit dans la fièvre de l'actualité [...]. (2007a, p. 22/23)

⁸ Quant à l'Amérique, dont elle est devenue en 1947 la citoyenne avant de réintégrer, Académie oblige, sa nationalité française, elle s'était peu exprimée sur son compte dans son oeuvre publiée. La correspondance, en grande partie écrite de l'État du Maine, rend compte de son ambivalence à l'égard d'un pays qui l'a accueillie et gardée mais où elle se sentira toujours peu ou prou une étrangère. (YOURCENAR, 2007a, p. 24)

constantemente estrangeira deve-se ao fato, portanto, do choque entre as diferentes culturas.

A análise da correspondência nos permite discutir a relação das cartas com as obras da autora e discutir a importância do gênero epistolar dentro dos estudos literários. Elas mostram o esforço da autora em guiar o leitor por vias delimitadas por ela própria. São também uma forma de se substituir ao crítico. Independentemente do destinatário da carta ou de seu conteúdo, Yourcenar faz sempre referências as suas obras em meio a assuntos os mais triviais ou mesmo os mais particulares.

Desse modo, por suas particularidades, os estudos sobre a epistolografia tornam-se intrigantes e desafiadores. A carta é um gênero de contornos difíceis de serem definidos, seja por sua multiplicidade ou pela sua enorme variação de acordo com o autor ou com o tempo em que foram escritas. De escrita livre ou escritas segundo as regras da arte, públicas ou privadas, escolhidas e selecionadas pelo autor ou pelos editores para um determinado fim, as cartas trazem sempre valiosas informações acerca da imagem do escritor.

A segunda publicação das cartas de Yourcenar é parte de um projeto que pretende resultar no lançamento de quatro volumes, cujo conteúdo abarcará a correspondência completa que vai de 1951 a 1968. Até o momento três volumes já foram publicados. O primeiro volume desse projeto foi lançado em 2004 sob o significativo título de *D'HADRIEN À ZÉNON: correspondance 1951-1956*. O título desse primeiro volume nos indica a intenção de seus organizadores: reunir a correspondência que vai da publicação de *Memórias de Adriano* (1951) até o ano da publicação de *A obra em Negro* (1968), as duas obras mais conhecidas da autora e vencedoras de importantes prêmios literários.

A escolha desse período, se atentarmos para a vida de Yourcenar, se evidencia por se tratar de um momento chave na história da autora. Com a publicação de *Memórias de Adriano* Yourcenar ganha uma grande visibilidade no mundo literário. É também o período em que Yourcenar volta à Europa, após um longo período de permanência nos Estados Unidos, restabelecendo e reforçando, com o velho continente, uma intensa comunicação através das cartas.

A justificativa que nos traz Josyane Savigneau, responsável pelo prefácio contido nessa primeira publicação, é a que se segue:

Qual é o interesse por uma ‘correspondência completa’ quando muitos documentos são de alguma forma ‘técnicos’, evocando, mais do que considerações intelectuais e estéticas, detalhes práticos que fariam, hoje, objeto de conversações telefônicas e correios eletrônicos rapidamente destruídos – mesmo que pudéssemos imaginar Marguerite Yourcenar, se não registrando suas ligações telefônicas, ao menos arquivando cuidadosamente seus correios eletrônicos? / A resposta que traz esse volume, compreendendo a totalidade das cartas de 1951 a 1956, depositadas na Biblioteca Houghton em Harvard, é bastante convincente, restituindo uma ideia de correspondência quase perdida – o tratamento, através da escrita, de detalhes e de perigos do cotidiano – e revelando – às vezes à custa de enunciados reiterativos de precisão minuciosa – um traço característico de Marguerite Yourcenar, sua fúria em se fazer justiça e que ela resume assim em conclusão a uma carta de 1956 à Natalie Barney: ‘É necessário lutar sempre’...⁹ (2004, p. 10-11)

Embora muitas das cartas sejam "técnicas", uma das características mais marcantes da autora pode ser observada: os detalhes e as precisões minuciosas acerca de sua obra e o desejo de se fazer justiça frente àqueles que "prejudicam" seus textos de algum modo, seja por contratos mal esclarecidos, seja por desacordos quanto às adaptações de seus textos.

Um segundo volume data de 2007 e aparece sob o título de *UNE VOLONTÉ SANS FLÉCHISSEMENT: correspondance 1957-1960*. De acordo com o prefácio escrito por Joseph Brami e Maurice Delcroix:

Enfim, que ela escreva a um amigo ou a uma amiga, ou que ela responda a um chamado para publicação, que ela peça conselho a seu advogado ou lhe forneça dez detalhes de procedimentos a seguir, que ela interpele seu editor, responda a um diretor de jornal ou de revista, entre em contato com um diretor de instituto francês ou de departamento universitário a fim de realizar uma conferência, que ela aconselhe algum escritor iniciante ou troque ideias com o diretor que deseja adaptar um de seus textos para o teatro, um artigo ou livro que ela escreveu, escreve ou pensa escrever, são os temas de suas cartas, ou que se inscrevem em filigrana na mensagem. A correspondência de Marguerite Yourcenar se vincula ao diário do escritor.¹⁰ (2007b, p. 13-14)

⁹ Quel est l'intérêt d'une 'correspondance complète' quand beaucoup de documents sont en quelque sorte 'techniques', évoquant, plutôt que des considérations intellectuelles ou esthétiques, des détails pratiques qui feraient, de nos jours, l'objet de conversations téléphoniques ou de courriers électroniques vite détruits – encore qu'on puisse imaginer Marguerite Yourcenar, sinon enregistrant ses appels téléphoniques, du moins archivant soigneusement ses courriers électroniques ? / La réponse qu'apporte ce volume, comprenant la totalité des lettres de 1951 à 1956 déposées à la Bibliothèque Houghton à Harvard, est très convaincante, restituant une idée de la correspondance presque perdue – le traitement, par écrit, des détails et des aléas du quotidien – et révélant – parfois au prix de l'énoncé réitératif de précisions minuscules – un trait du caractère de Marguerite Yourcenar, son acharnement à se faire rendre justice, qu'elle résume ainsi en conclusion d'une lettre de 1956 à Natalie Barney : 'Il faut toujours lutter...'. (2004, p. 10-11)

¹⁰ Au total, qu'elle écrive à un ami ou une amie, ou qu'elle réponde à un appel à publier, qu'elle demande conseil à son avocat ou lui fournisse dix détails de procédure à suivre, qu'elle interpelle son éditeur, réponde à un directeur de journal ou de revue, sollicite un directeur d'institut français ou de département

As cartas desse período, espécie de diário de bordo, nos possibilitam acompanhar Yourcenar em suas viagens, notar sua disposição em propor conferências nos países a serem visitados, como forma de aproveitar ao máximo o tempo de tais viagens. Todos os detalhes das conferências, das viagens e dos valores a serem pagos a Yourcenar eram minuciosamente preparados com bastante antecedência por ela mesma ou por Grace Frick.

As cartas trazem também, assim como aparece nos demais volumes, considerações feitas àqueles escritores que lhe enviavam seus manuscritos. Essas cartas iam do elogio à pena de execução, uma sinceridade que às vezes feria, mas que nos mostram o pensamento da autora com relação à escrita, à postura e às técnicas de um autor, à observação atenta do mundo, à dedicação e ao rigor da pesquisa.

O volume nos apresenta ainda a preocupação da autora com o futuro da humanidade e com as questões políticas mundiais, havendo por momento referências precisas sobre esse último tema. Portanto,

[...] elas atestam que Marguerite Yourcenar se preocupa com sua época, apoiando-se, para compreendê-la e julgá-la, sobre as lições de tempos remotos. Se ela continua, entre 1957 e 1960, a aprofundar seus conhecimentos sobre a Antiguidade, a Renascença, o século XVIII, a Índia do mito e da lenda, não é nunca à custa de um sentido restrito da atualidade, considerando-os, ao contrário, como caixas de ressonância que amplificam sua observação do presente, para denunciar uma ameaça ou alertar no sentido de uma maior vigilância.¹¹ (YOURCENAR, 2007b, p. 21)

O terceiro volume lançado em 2011, *PERSÉVÉRER DANS L'ÊTRE: correspondance 1961-1963*, é o último a ser publicado até o momento. Essa publicação nos mostra a "dinâmica da invenção yourcenariana":

É perseverando em seu ser que Yourcenar, ao longo dos anos, consegue refazer entre eles os fios de reflexões emanando de seus diferentes universos. Nesse sentido, os anos que vão de 1961 a 1963 ilustram a dinâmica da

universitaire pour proposer une conférence, qu'elle fasse la leçon à quelque écrivain en herbe ou échange des idées avec un metteur en scène qui souhaite adapter un de ses textes au théâtre, c'est un article ou un livre qu'elle a écrit, écrit ou pense écrire, qui est le sujet de ses lettres, ou qui s'inscrit en filigrane dans le message. La correspondance de Marguerite Yourcenar ressortit au journal d'écrivain. (2007b, p. 13-14)

¹¹ [...] elles attestent que Marguerite Yourcenar se préoccupe de son époque, en s'appuyant pour la comprendre et la juger sur les leçons des temps révolus. Si elle continue, entre 1957 et 1960, d'approfondir ses connaissances sur l'Antiquité, la Renaissance, le XVIIIe siècle, l'Inde du mythe et de la légende, ce n'est jamais aux dépens d'un sens aigu de l'actualité, les considérant au contraire comme autant de caisses de résonance où s'amplifie son observation du présent, pour dénoncer une menace ou appeler à plus de vigilance. (YOURCENAR, 2007b, p. 21)

invenção yourcenariana, de sua aptidão de captar culturas distantes umas das outras, séculos distantes uns dos outros, a fim de se interrogar sobre os sentidos da experiência humana.¹² (BRAMI, SARDE, 2011, p. 7-8)

Acompanhamos a autora em seu laboratório de escrita e de reescrita. Na sua observação constante e atenta do mundo que se apresenta a seus olhos durante as viagens realizadas e a partir de suas leituras. Todas essas informações contribuirão de alguma forma na sua busca para compreender a experiência humana.

A correspondência de Marguerite Yourcenar é, também, um meio para se fazer entender haja vista que a temática de suas obras se distanciava das tendências dominantes na escrita de seus contemporâneos. Os temas históricos, os mitos gregos, as culturas orientais foram constantes em sua escrita: “Deve ter sido realmente difícil para ela se fazer entender! E que esforços aqueles que a ouviam deviam fazer, em contrapartida, para acompanhá-la na contramão do discurso dominante de seu tempo!”¹³ (BRAMI, SARDE, 2011, p. 24)

Outra publicação de correspondência, mais delimitada, traz cartas trocadas entre Marguerite Yourcenar e Silvia Baron Supervielle entre os anos de 1980 e 1987. Intitulada *Une reconstitution passionnelle. Correspondance 1980-1987*, a recolha de cartas foi publicada em 2009 e nos traz a perspectiva de uma amizade epistolar que se desenvolve na linha da poesia e da tradução, proporcionando encontros marcantes, além de uma discussão acerca de problemas da atualidade. As viagens, os livros a serem terminados, as revisões e as correções, o amor pela natureza são também temas recorrentes em tais cartas, bem como os detalhes da vida cotidiana.

A última publicação da correspondência de Yourcenar tem como título *EN 1939, L'AMÉRIQUE COMMENCE À BORDEAUX. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)*. Tratam-se de cartas enviada ao editor e amigo Emmanuel Boudot-Lamotte nos períodos pré-guerra e pós-guerra. As cópias de tais cartas não foram depositadas, como as várias outras destinadas à posteridade, na biblioteca Houghton. Nota-se a

¹² C'est en persévérant dans son être que Yourcenar, au fil des ans, réussit à renouer entre eux les fils de réflexions émanant de ses différents univers. En ce sens, les années 1961-1963 illustrent la dynamique de l'invention yourcenarienne, de son aptitude à capter des cultures éloignées les unes des autres, des siècles distants les uns des autres, afin de s'interroger sur les sens de l'expérience humaine. (BRAMI, SARDE, 2011, p. 7-8)

¹³ Qu'il a dû être vraiment difficile pour elle de se faire entendre ! Et que d'efforts ceux qui l'écoutaient devaient-ils faire de leur côté, pour la suivre, à rebours du discours dominant de leur temps !" (BRAMI, SARDE, 2011, p. 24)

tentativa de Yourcenar, ao desconsiderá-las ou mesmo descartá-las, de controlar e blindar sua correspondência bem como toda sua obra. (Cf. DEZON-JONES, SARDE, 2016, p. 18).

Apesar de não revelar grandes segredos, as cartas nos informam pequenos detalhes importantes sobre a autora, tais como o modo de ver e viver no país que a acolheu, as leituras realizadas, os diversos livros lidos e criticados, os trabalhos literários em curso e, por fim, mas que já estava muito presente nas demais cartas, a defesa de sua obra, as correções minuciosas e detalhadas de seus textos.

Emmanuel Wiemer, sobrinho de Emmanuel Boudot-Lamotte, é o responsável pela descoberta e pela disponibilização de tais cartas para a publicação e para o conhecimento dos leitores. (Cf. DEZON-JONES, SARDE, 2016, p. 9). A correspondência foi interrompida em 1939 e retomada em 1945 por causa da Guerra.

A vantagem da análise de todos os volumes da correspondência já publicados é a possibilidade de acompanhar a autora no seu trabalho constante e incessante de reescrita, de correção, de explicações a leitores, a críticos e a amigos. É a oportunidade de visualizarmos a imagem que Yourcenar nos quis deixar, mas também, as imagens das quais ela tende a se distanciar.

Será possível, após a leitura de todo esse material, investigar a constituição de um *Sujet de Lettres*¹⁴ (BLANCKEMAN, 2005), ou seja, perceber o modo como a escritora assume seu pseudônimo, Marguerite Yourcenar, e fala a partir dele, de modo a destacar e enfatizar sua obra e conduzir o leitor à interpretação “adequada”, evitando-se, assim, falar de sua intimidade; há, nesse sentido, um apagamento da Marguerite de Crayencour.

Será oportuno, também, discutir a questão da presença e da ausência de Yourcenar nas cartas e em suas obras. A tentativa constante de se distanciar do "eu", da intimidade, se faz a partir da sua presença marcante quando se trata de explicar a obra, de "defendê-la" de críticos e de editores "oportunistas", ou seja, Yourcenar assume a autoridade sobre o texto.

O primeiro capítulo desse trabalho se dedicará, portanto, a uma análise dos estudos da correspondência ao longo dos últimos séculos, os modos e modelos de

¹⁴ Em francês *sujet* significa tanto o sujeito quanto o assunto e *Lettres* significa cartas ou Letras, portanto, Sujeito das cartas / Letras e assunto das próprias cartas. Preferiu-se, desse modo, manter a expressão em francês, no texto.

escrita das cartas, suas funções e suas relações com a literatura e a tentativa de enquadramento do gênero epistolar dentro dos estudos literários, relacionando-o à obra literária.

No segundo capítulo, serão analisadas as cartas ou trechos de cartas nas quais poderemos perceber, não somente o autorretrato da intelectual, mas um pouco do dia a dia de Yourcenar, seja seus afazeres domésticos necessários em *Petite Plaisance* (nome dado à residência onde morava), seja nas referências corriqueiras da vida, dos períodos de doença ou ainda na realização das viagens. Temos ainda a Yourcenar que lutava pela proteção da vida animal e da natureza.

No terceiro capítulo, será discutida a questão da seleção das cartas feita pela autora e os reflexos dessa ação em sua imagem, tendo em vista que há sempre uma tentativa de distanciamento do íntimo. Será possível identificarmos a prevalência, de acordo com Bruno Blanckeman (2005), “de um autorretrato intelectual e de uma autorrepresentação do intelectual”. Será identificada e destacada, além disso, a construção de uma cenografia autoral (José-Luis Diaz), ou seja, os meios e os cenários utilizados pela autora para fixar sua identidade autoral.

É preciso reconhecer que todo esse trabalho de construir e deixar uma imagem para a posteridade se trata, também, de um trabalho discursivo e literário e mostra o constante anseio da autora em ser conhecida e reconhecida por suas obras, além do desejo de ser uma escritora universal, a partir de uma escrita bastante variada, seja com relação aos gêneros literários, seja com relação aos assuntos e temas abordados por ela, tanto nas obras quanto nas cartas. A correspondência responde, por fim, ao desejo de eternidade de Marguerite Yourcenar.

1. Acerca do estudo das correspondências

Este capítulo objetiva fazer uma síntese histórica relacionada aos usos e modificações na escrita das cartas, sobretudo, na França, bem como um estudo sobre a correspondência de escritores franceses. Percorreremos os diferentes modos de utilização da carta durante os últimos séculos com a finalidade de perceber as mudanças ocorridas quanto aos objetivos do envio da mesma, quanto a sua composição e quanto ao seu conteúdo.

Verificaremos, ainda, os diferentes posicionamentos do remetente com relação ao destinatário: o jogo de imagens de si que se constrói ao longo da comunicação e se modifica de um destinatário a outro, de um assunto a outro, o que ajuda a pensar as diferentes perspectivas daquele que envia uma carta. Além disso, analisaremos os variados caminhos de pesquisadores e teóricos que tomam a correspondência como objeto de análise e pesquisa, pontuando a relação desta com a literatura.

A constatação das décadas finais do século XX e do início do século XXI é que as cartas não são mais usuais. Com o surgimento do telefone e, posteriormente, com a presença cada vez mais constante da internet, os meios de comunicação se modificaram drasticamente. A comunicação instantânea através do telefone e, principalmente, através do e-mail e dos novos programas de comunicação difere, em muito, da comunicação realizada através do envio de uma carta. Essa conta(va) com as incertezas do percurso, com a expectativa do recebimento por parte do destinatário, com a espera pela compreensão e pela resposta vinda desse interlocutor. Além disso, a carta pode (podia) ter um tema único ou possibilitar a inclusão de mais de um assunto em seu conteúdo, tornando-se, às vezes, breve, às vezes longa, dependendo da situação comunicada, da distância e da frequência da troca epistolar.

O estudo da correspondência de um autor torna-se importante justamente por ser um meio de comunicação que, muito além do simples objetivo de comunicar, revela, ainda, outros aspectos ligados à dinâmica da escrita, aos papéis desempenhados pelo remetente e pelo destinatário, ao tempo gasto entre o envio e o recebimento, aos assuntos e intenções da carta, ao grau de intimidade estabelecido, à compreensão estabelecida entre as partes, além dos ajustes e desajustes da imagem a ser remetida ao outro.

Em *A volta da prisão*, no capítulo II, “De um oceano ao outro”, obra escrita por Marguerite Yourcenar, nos deparamos com o lamento da autora acerca do possível desaparecimento do serviço de passageiros dos trens que cortam o Canadá e que vão do Atlântico ao Pacífico:

Da ilha dos Montes Desertos até Montreal, pela estrada, cruzando a floresta do Maine e a planície canadense, depois de Montreal a Vancouver num trem que atravessa em quatro dias o continente, troca-se o Atlântico pelo Pacífico. Corre o rumor de que esse serviço para passageiros logo será suprimido, para deixar circular apenas carga sobre os trilhos. O transporte de passageiros, parece, deixou de ser rentável, para empregar essa palavra do jargão do nosso tempo. Será uma pena. Com o transiberiano, esse trem é o único que liga dois mundos. (YOURCENAR, 1992, p. 11)

A viagem que, segundo a autora, liga dois mundos através dos trilhos deu lugar às viagens mais rápidas através da utilização dos aviões. Mas é preciso se questionar se nessa mudança de hábitos, na busca pela velocidade e pela instantaneidade, não estamos deixando para trás o gosto pelas experiências duradouras, capaz de nos oferecer os detalhes de uma viagem, de uma vida.

Esse mesmo questionamento também pode ser feito em relação ao abandono do uso das cartas pelo telefone ou pelo e-mail como forma de acelerar a comunicação. Será que dessa forma não estamos perdendo também as experiências duradouras proporcionadas pela escrita de uma carta, deixando de lado, desse modo, os detalhes da escrita, dos pensamentos, dos lamentos, da filosofia, da literatura, da política, do eu e de todas as dimensões que ela implica?

1.1. A carta: usos, conteúdos, finalidades

A relação do homem com a leitura e com a escrita se desenvolve ao longo de vários séculos de forma desigual. Entre os séculos XVI e XVIII é notável a diferença entre um maior número de homens que leem e escrevem em comparação a um número menor de mulheres que realizam essas mesmas atividades. Outro fator que acentua a diferença entre aqueles que sabem ler e escrever está ligado às diferenças sociais que eram bastante acentuadas nesse período.

É ainda no século XV que a leitura silenciosa se torna usual, pelo menos para aqueles que já estão familiarizados com a escrita e habituados à leitura. Dois séculos depois, será na Inglaterra do século XVII, que a presença do livro, o hábito de leitura e a intimidade estabelecem uma forte ligação entre si. Todas essas mudanças ocorrem de forma gradual e não englobam a totalidade das populações ao mesmo tempo.

Essa relação com o livro não anula, contudo, a leitura em voz alta feita em grupo como forma de sociabilidade. A presença dos livros nas casas das pessoas não era algo comum. Poucos tinham contato com as obras impressas. Assim como foi lento o processo de aquisição da leitura e da escrita por grande parte da população, o contato com os livros foi incomum e se deu de forma lenta. De acordo com Roger Chartier, em *História da vida privada* (v. 3), até o século XIX os leitores inábeis podiam ser distinguidos dos outros por sua incapacidade de ler em silêncio. (Cf. CHARTIER, 2009, p. 113-162)

Chartier, citando Philippe Ariès, nos apresenta também um resumo da transformação da sociedade com relação aos progressos da alfabetização e com a propagação da leitura silenciosa. Como consequência dessas mudanças nos hábitos de leitura, vemos se transformar e se delinear novas perspectivas de sociabilidade; começa a surgir uma cultura da vida íntima e uma cultura da vida coletiva:

Philippe Ariès considerava o ingresso das sociedades ocidentais na cultura da escrita uma das principais evoluções da era moderna. Os progressos da alfabetização – entendida como a aquisição do saber ler e escrever por parte do maior número de pessoas –, a circulação mais densa da palavra escrita – à mão ou impressa –, a difusão da leitura silenciosa, que estabelece uma relação solitária e íntima entre o leitor e o livro, constituíam para ele transformações decisivas que de maneira inédita traçavam a fronteira entre os gestos culturais do foro íntimo e os da vida coletiva. (CHARTIER, 2009, p. 113)

Apesar da disseminação da leitura e da escrita, ainda existia um controle social marcante em relação aos hábitos e atitudes entre público e privado deixando clara, desse modo, a posição social ocupada pelo indivíduo na sociedade. De acordo com Tiago Miranda (em um estudo inserido na obra *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*, cuja organização se deve a Walnice Nogueira Galvão e a Nádia Battella Gotlib) observa-se que:

Ao longo do século XVII, a afirmação da sociedade de corte exacerbou o controle sobre gestos e atitudes. No seu interior, todos os elementos deveriam contribuir para recordar os lugares ocupados pelos indivíduos, tanto junto a seus pares, como em relação ao monarca. Manter o nível social – ou conseguir um outro, superior – exigia conhecer as mais pequenas normas do *representar*. (2000, p. 44)

Até mesmo a relação com a escrita pode ser entendida como uma “norma do representar”, haja vista que se desenvolveu uma cultura voltada para as formas de se escrever uma carta, surgindo assim, os manuais que traziam orientações acerca da adequação da escrita: “Começara, o gênero, a expandir-se logo no início da Idade Moderna, como veículo de um projeto humanista. A ideia era assegurar o convívio social através de comportamentos que todos pudessem aceitar e decodificar.” Essas atitudes e comportamentos se espalharam de forma rápida a diversas práticas do cotidiano, tendo a escrita se modificado de modo mais intenso: “Em vários países, a própria maneira de segurar a pluma, de forma a, com determinados gestos, obter os efeitos mais interessantes, era ensinada nas escolas através de tratados, e cultivada com absoluta propriedade pelos chamados ‘mestres escrivães’.” (MIRANDA, 2000, p. 44)

Françoise Simonet-Tenant – pesquisadora, sobretudo, de textos que se ligam ao tema das escritas de si – em *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives* afirma que a carta foi, durante a Renascença, um meio de sociabilidade acadêmico e do saber. Além de seguir aspectos estruturais comuns, a carta tinha também uma função bastante específica:

A carta na Renascença foi antes de tudo o vetor de uma sociabilidade sábia e acadêmica: o exemplo mais espetacular é a rede epistolar constituída no entorno de Erasmo com os grandes desse mundo, detentores do poder político e religioso e com os humanistas disseminados por toda a Europa, onde a correspondência faz ofício ‘de encruzilhada de informações, de reflexões, de argumentações em escala europeia’. A carta, no século XVII, torna-se o instrumento de uma sociabilidade cosmopolita, e ela será, por muito tempo, estranha a toda ideia de sentimentalismo e de intimidade. ¹⁵ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 28-29)

¹⁵ La lettre à la Renaissance fut avant tout le vecteur d’une sociabilité savante et académique : l’exemple le plus spectaculaire en est le réseau épistolaire constitué autour d’Erasmus avec les grands de ce monde, détenteurs du pouvoir politique et religieux, et avec les humanistes disséminés à travers l’Europe, où la correspondance fait office « de carrefour d’informations, de réflexions, d’argumentations à l’échelle européenne ». La lettre devient au XVIIe siècle l’instrument d’une sociabilité mondaine, et elle reste longtemps étrangère à toute idée d’épanchement et d’intimité. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 28-29)

O surgimento de manuais para estruturar e regulamentar a escrita das cartas a partir do século XVI se difundirá e estes serão utilizados durante os séculos seguintes, contendo exemplos que servissem de amparo a certa clientela: “Pelo meio, tentava-se estruturar mais claramente pequenos conjuntos de regras, que podiam referir-se, por exemplo, à forma dos cabeçalhos e das frases de despedida.” (MIRANDA, 2000, p. 44)

No século XVII as mulheres começam a participar da sociabilidade epistolar, fato que, segundo Brigitte Diaz (também pesquisadora de textos ligados às escritas de si) em *L'épistolaire, ou la pensée nomade*, causa uma transformação na comunicação através das cartas:

A chegada das mulheres, no século XVII, no cenário das cartas é a causa, ou a consequência – talvez as duas ao mesmo tempo – de uma mutação nas sociabilidades epistolares. No passado, parte do microcosmo humanista, a carta torna-se nesse momento, mais modestamente, o agente de ligação de um grupo, de um clã, de um salão, cimentando todos os argumentos de uma convivência do artifício. Dessas novas relações epistolares, as mulheres aparecem rapidamente como os intermediários e os vetores privilegiados.¹⁶ (DIAZ, 2002, p. 21)

São as mulheres que, nesse momento, fixam os modelos e as boas maneiras para o uso da correspondência. O manual de Louis Philipon-de-la-Madeleine, muito utilizado e reeditado, também, ao longo do século XIX, traz algumas “explicações” acerca do dom feminino com relação à arte de escrever cartas, perspectivas essas que levam a restringir, muitas vezes, as cartas de mulheres a uma escrita ligada, sobretudo, ao domínio do sensível: “Louis Philipon-de-la-Madeleine, autor de um *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse* [...] explica o mistério desse dom feminino para a arte da carta ‘como resultado da docilidade na qual elas foram educadas, o que as torna mais propícias a sentir do que pensar’.”¹⁷ (DIAZ, 2002, p. 22)

Houve, portanto, estudos (por vezes sexistas e machistas) que associaram o gênero epistolar à feminilidade, tendo em vista que a escrita se tornava cada vez mais

¹⁶ L'arrivée des femmes, au XVIIe siècle, sur la scène de la lettre est la cause, ou la conséquence – peut-être les deux à la fois – d'une mutation des sociabilités épistolaires. Autrefois dans le microcosme humaniste, la lettre devient plus humblement l'agent de liaisons d'un groupe, d'un clan, d'un salon, cimentant tous ses actants dans une connivence d'artifice. De ces nouvelles liaisons épistolaires, les femmes apparaissent très vite comme les relais et les vecteurs privilégiés. (DIAZ, 2002, p. 21)

¹⁷ « Louis Philipon-de-la-Madeleine, auteur d'un *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse* [...] explique le mystère de ce don féminin pour l'art de la lettre par ‘cette mollesse où elles sont élevées, qui les rend plus propres à sentir qu'à penser’. » (DIAZ, 2002, p. 22)

ligada ao domínio do sensível, do íntimo, distanciando-se assim, numa visão pré-concebida, da escrita reflexiva e sábia, cultivada pelo sexo masculino. (Cf. DIAZ, 2002, p. 23).

Desse modo, as regras estabelecidas pelos manuais epistolares vão sendo, com o tempo, abandonadas. A liberdade quanto à estruturação da carta bem como a liberdade na composição da mesma vai se transformando na medida em que a escrita da carta se aproxima de aspectos da intimidade do remetente e na medida em que esse encontra no destinatário o confidente ideal:

Ao final do século [XVII], não se esperava mais das cartas a perfeição bem calibrada de uma composição retórica impecável, mas, ao contrário, apreciavam-se as falhas, os suspiros e os suspenses de uma palavra simplesmente humana. É, nesse momento, que a carta se reivindica claramente como um ‘espelho da alma’, segundo uma metáfora tanto emblemática quanto convencional [...].¹⁸ (DIAZ, 2002, p. 10)

‘Espelho da alma’, uma definição bastante condizente com essa nova perspectiva quanto ao uso da carta. Isso justifica o fato de os estudos teóricos terem abordado a carta, acima de tudo, e por longo tempo, a partir do viés da escrita autobiográfica e intimista.

É também no século XVII que as mudanças vão ocorrendo quanto à utilização e composição da carta. Ela se aproxima, nesse momento, da conversação oral, com a diferença de que os interlocutores não se encontram um diante do outro. A distância é um elemento essencial para a dinâmica das cartas, agindo tanto com relação ao tema quanto aos posicionamentos tomados entre os interlocutores:

Não se surpreenderá, assim sendo, que foi uma mulher, Madeleine de Scudéry, quem contribuiu – em segredo, é verdade, tanto que ela se defende de ocupar a postura da autoridade de autor – para fixar esse novo código epistolar e as práticas sociais que ele comanda. Resolutamente calcado sobre o modelo da troca oral, a carta, tal como a concebe a ilustre Sapho, modela seus enunciados bem como sua enunciação na conversação. Na carta como no salão, fala-se com um mesmo tom os assuntos: em um caso como no outro, pratica-se uma mesma ‘arte do dizer’.¹⁹ (DIAZ, 2002, p. 23)

¹⁸ À la fin du siècle [XVIIe], on n’attend plus des lettres la perfection bien calibrée d’une composition rhétorique impeccable, mais on y apprécie tout au contraire les failles, les souffles et les suspens d’une parole simplement humaine. C’est alors que la lettre se revendique clairement comme un ‘miroir de l’âme’, selon une métaphore aussi emblématique que convenu [...]. (DIAZ, 2002, p. 10)

¹⁹ On ne s’étonnera pas alors si c’est une femme, Madeleine de Scudéry, qui a contribué – en sous-main, il est vrai, tant elle se défend d’occuper la posture d’autorité de l’auteur – à fixer ce nouveau code

A regulamentação da escrita de uma carta pelos manuais vai se tornando cada vez menos comum. Diversos autores do século XVIII e XIX escreverão contra as normas estabelecidas para a elaboração de uma carta, revelando uma escrita própria e uma identidade singular ao escrever. Há, em alguns casos, uma nova repartição entre o que social e o que é individual, entre o que é coletivo e o que pertence ao íntimo:

É sem dúvida a razão pela qual os grandes epistológrafos do século XVIII e mais ainda aqueles do século XIX escreverão todos ‘contra’: contra as normas e os modelos enunciativos, contra a disciplina social e ideológica que esses modelos epistolares impõem insidiosamente. Em suas cartas, a única língua que eles pretendiam falar era a deles próprios, com sua gramática própria, seu vocabulário singular, seu alfabeto secreto.²⁰ (DIAZ, 2002, p. 29-30)

Portanto, o século XVIII, definido como “o século das correspondências”, soube, de acordo com Brigitte Diaz, se aproveitar da fluidez do gênero para explorar, com leveza ou profundidade, as diversas possibilidades da escrita epistolar. Seja adequando-se às convenções estabelecidas ou inventando novas perspectivas de escrita, os autores desse século reinventaram o modo de emprego desse meio de expressão tão antigo:

Os epistológrafos e não somente os pensadores profissionais das Luzes, mas também as diletantes esclarecidas que fizeram a alegria de Stendhal ou de Sainte-Beuve – Mme. du Deffand, Julie de Lespinasse, Mme. Roland, ou ainda Mme d’Épinay –, contornaram e transcenderam com uma liberdade marcável os interditos que o século precedente havia imposto à escrita epistolar para torná-la o terreno de atividade favorecida por um pensamento *em progresso*. Apesar de, bem antes deles, os pensadores da Antiguidade terem colocado a carta a serviço do exercício do pensar e terem posto, através do diálogo epistolar, as premissas do debate filosófico, os espíritos, os mais originais do século XVIII, reinventaram inteiramente ‘um novo modo de uso deste antiquíssimo meio de expressão que é a carta’, como escreveu Georges de May.²¹ (DIAZ, 2002, p. 42)

épistolaire et les pratiques sociales qu’il commande. Résolument calquée sur le modèle de l’échange oral, la lettre, telle que la conçoit l’illustre Sapho, modèle ses énoncés comme son énonciation sur la conversation. Dans la lettre comme dans le salon, on parle sur un même ton des sujets : dans un cas comme dans l’autre, on s’exerce à un même ‘art de dire’. (DIAZ, 2002, p. 23)

²⁰ C’est sans doute la raison pour laquelle les grands épistoliers du XVIIIe siècle et plus encore ceux du XIXe siècle écriront tous ‘contre’ : contre les normes et les modèles énonciatifs, contre la discipline sociale et idéologique que ce modèles épistolaires imposent insidieusement. Dans leurs lettres, la seule langue qu’ils prétendent parler, c’est la leur, avec sa grammaire propre, son vocabulaire singulier, son chiffre secret. (DIAZ, 2002, p. 29-30)

²¹ Les épistoliers, et pas seulement les penseurs professionnels des Lumières, mais aussi ces diletantes éclairées qui ont fait le bonheur de Stendhal ou de Sainte-Beuve – Mme du Deffand, Julie de Lespinasse, Mme Roland, ou encore Mme d’Épinay –, ont avec une aisance remarquable contourné et transcendé les interdits que le siècle précédent avait imposés à l’écriture épistolaire pour en faire le terrain d’exercice

Embora o século XVIII tenha renovado e reinventado a escrita epistolar, é no século XIX que haverá uma maior dispersão do gênero, fazendo com que os críticos e escritores desse século, ao perceberem a “vulgarização” no uso das cartas e a grande “banalização” dos usos da mesma, tenham elegido, por conseguinte, o século XVIII como a “idade de ouro da epistolografia”:

Em um século [XIX] no qual os manuais epistolares se reduzem progressivamente a modelos de cartas adaptáveis a todas as situações e a uma sequência de receitas práticas que visam responder às necessidades da burguesia e no qual a vulgarização das práticas de escrita favorece o desenvolvimento de uma estética funcional da carta, críticos e escritores tendem, em um movimento nostálgico, a erigir o século XVIII como uma idade de ouro epistolar.²² (SIMONET-TENANT, 2009, p. 90)

A perspectiva de uma “idade de ouro das cartas” está ligada a essa tendência em ver a carta como elaboração literária e sentimental, e, não apenas como um meio de comunicação adaptado a qualquer circunstância. Dessa perspectiva decorrerá o fato de a carta ter sido, portanto, lida e estudada por muitos estudiosos como obras literárias, perspectiva que variará ao longo dos séculos.

1.2. A correspondência e a literatura

Quanto à classificação genérica da escrita epistolar e quanto à relação desta com a literatura, Brigitte Diaz ressalta que as correspondências são “textos híbridos e indóceis a toda identificação genérica. Gênero literário incontornável, elas flutuam entre categorias fluidas: arquivos, documentos, testemunhos. Fazem-no tão bem, que não se

favori d’une pensée *en progrès*. Si, bien avant eux, les penseurs de l’Antiquité avaient eux aussi mis la lettre au service de l’exercice de la pensée et posé à travers le dialogue épistolaire les prémices du débat philosophique, les esprits les plus originaux du XVIIIe siècle ont bel et bien réinventé ‘un nouveau mode d’emploi de ce très ancien moyen d’expression qu’est la lettre’, comme l’écrit Georges de May. (DIAZ, 2002, p. 42)

²² Dans un siècle [XIXe] où les manuels épistolaires se réduisent progressivement à des modèles de lettre passe-partout et à une suite de recettes pratiques qui visent à répondre aux besoins de la bourgeoisie et où la vulgarisation des pratiques d’écriture favorise le développement d’une esthétique fonctionnelle de la lettre, critiques et écrivains ont tendance, dans un mouvement nostalgique, à ériger le XVIIIe siècle en un âge d’or épistolaire. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 90)

sabe em qual lugar assinalá-las dentro da geografia bem ordenada da literatura.²³ (2002, p. 5). As cartas possibilitam, desse modo, pontos de vistas variados quanto a sua análise e a sua classificação. A “desordem”, com relação à “geografia ordenada da literatura”, é, possivelmente, o aspecto mais intrigante da correspondência, o que lhe possibilita transitar entre os diversos domínios do saber, do pensar, do agir e do sentir.

Essa fluidez da carta enquanto gênero é destacada, também, por Françoise Simonet-Tenant (2009, p. 7). A autora cita o dicionário Larousse de 1873, que coloca as cartas entre os gêneros literários; cita, ainda, Gustave Vapereau (*Dictionnaire universel des littératures*) que declara ser a correspondência pertencente ao gênero das memórias; já para Gustave Lanson (*Choix de lettres du XVII e siècle*) ‘não há arte epistolar. Não há gênero epistolar: não dentro do sentido literário do termo gênero’; e, por fim, a pesquisadora cita Geneviève Haroche-Bouzinac, que considera a carta como um gênero dito ‘menor’, ou pior que isso, classifica-a como um gênero desfavorável que semeia a desordem quanto às classificações literárias.

Ao impossibilitar uma classificação específica, a carta foge ao controle típico do ser humano, que deseja aprisionar tudo sob um signo delimitado. Condená-la como ‘gênero menor’ é perder de vista a riqueza das discussões, da filosofia, das formas de escrita, além da sua relação com todos os demais gêneros literários.

Brigitte Diaz, similarmente a Simonet-Tenant, nos traz informações relacionadas aos estudos que se dedicaram à classificação das cartas enquanto gênero literário, mostrando a variação dessa classificação ao longo dos séculos:

O preconceito vago, mas insistente no encontro com o epistolar – decididamente, um ‘gênero ruim’ – não é novo; e ele parece renascer das cinzas, sob avatares diversos que o dão as teorias literárias do momento. Desde os debates humanistas em torno do gênero epistolar, tornado o grande rival laico da eloquência sagrada, até as teorias contemporâneas sobre esses ilusórios ‘espelhos da alma’ que são as cartas e os equívocos infinitos que elas suscitam sob a máscara do comunicar, passando pela anexação beuveana da carta no domínio biográfico e pela depreciação do gênero que prossegue no século seguinte, ou ainda pela suspeita lansoniana quanto à existência mesma de um gênero epistolar. Desde o século XVI, ela viu constantemente sua cotação subir e descer na bolsa de valores literários, segundo as

²³ [...] des textes hybrides et rétifs à toutes les identifications génériques. Genre littéraire introuvable, elles flottent entre des catégories floues : archives, documents, témoignages. Si bien qu’on ne sait trop quelle place leur assigner dans la géographie bien ordonnée de la littérature.” (2002, p. 5)

postulações estéticas que a atribuíam as teorias da literatura que se sucediam.²⁴ (DIAZ, 2002, p. 8-9)

As cartas foram objeto de estudos diversos culminando em teorias literárias que ora as condenavam ora as apreciavam, de acordo com as perspectivas em voga no momento em que se realizavam tais estudos.

Fugindo aos limites fixados pela classificação genérica, a carta se torna assim um meio essencial aos grandes debates que marcaram o século XVIII. Brigitte Diaz cita alguns dos usos possibilitados pela carta e que extrapolam os limites do literário e das formalidades, limites aos quais se tentaram restringir o gênero, que se diversifica em romance epistolar, diálogo filosófico, carta aberta, panfleto, autobiografia, debate crítico, entre outros:

A carta se afirma, então, como intermédio essencial de todos os grandes debates que marcaram o século [XVIII], e se impõe como utensílio formal indispensável a uma vasta reflexão epistemológica. Ultrapassando os limites do gênero literário e culto nos quais se desejou circunscrevê-lo, a carta se diversifica [...] tão bem nas práticas reais quanto no campo da ficção na qual proliferam os grandes romances epistolares, cuja polifonia faz ouvir a pluralidade borbulhante de consciências.²⁵ (DIAZ, 2002, p. 43)

Essa liquidez da carta, que ora se conforma ao recipiente ora transborda os limites concebidos a ela, passa a ser apreciada pelos escritores do século XIX justamente por causa da sua “despreocupação” e por se tratar de um texto livre das prescrições literárias. Ela aparece para os escritores, desse modo, como algo diferente

²⁴ La prévention vague mais insistante à l'encontre de l'épistolaire – décidément, un 'mauvais genre' – n'est pas nouvelle ; et elle semble devoir renaître de ses cendres, sous les avatars divers que lui donne la théorie littéraire du moment. Depuis les débats humanistes autour du genre épistolaire, devenu le grand rival laïc de l'éloquence sacrée, jusqu'aux théories contemporaines sur ces illusoirs 'miroirs d'encre' que sont les lettres et les équivoques infinies qu'elles suscitent sous couvert de communiquer, en passant par l'annexion beuvienne de la lettre au domaine biographique et par la dépréciation du genre qui s'ensuivit au siècle suivant, ou encore par le soupçon lansonien quant à l'existence même d'un genre épistolaire, la lettre est un éternel sujet de débats. Depuis le XVI^e siècle, elle a vu constamment sa cote monter et chuter à la bourse des valeurs littéraires, selon les postulations esthétiques que lui attribuèrent les théories de la littérature qui se sont succédé. (DIAZ, 2002, p. 8-9)

²⁵ La lettre s'affirme alors comme le médium essentiel de tous les grands débats qui ont marqué le siècle [XVIII], et s'impose comme l'indispensable outil formel d'une vaste réflexion épistémologique. Excédant les limites du genre littéraire et mondain où on avait voulu le cantonner, la lettre se diversifie [...] aussi bien dans les pratiques réelles que dans le champ de la fiction où prolifèrent ces grands romans épistolaires dont la polyphonie fait entendre la pluralité bouillonnante des consciences. (DIAZ, 2002, p. 43)

da escrita literária, por se colocar em formas enigmáticas entre ficção e dicção, onde a vida se mistura à própria escrita:

Visto que a literatura consiste sem dúvida em deixar se entrecostar a vida e a escrita sem sacrificar nenhum dos dois polos, alguns escritores se serviram do diário e da carta pelo que eles são, não somente um documento bruto, mas também o ponto de articulação fascinante no qual a vida se mistura à escrita. Explorando as múltiplas virtualidades dessa articulação, eles criaram formas indecidíveis entre ficção e dicção.²⁶ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 219)

Para outros escritores a carta representa um modo de se desvincular da rigidez e do controle que exige a escrita literária. Isso não significa que tais cartas sejam menos literárias, ao contrário, essa liberdade tomada pelos autores representa um novo modo de expressão de si e de seus pensamentos. Aquele que escrevia a carta se via livre das regras fixadas para os gêneros literários considerados, portanto, como “fixos e de geografia definida”:

A carta, no século XIX, é anfíbia e híbrida, também, porque ela confunde as fronteiras do literário. O epistolar se oferece aos escritores – amadores ou profissionais da escrita – como um espaço de invenção ou de escape às prescrições poéticas que regem os gêneros constituídos. Expressando certa polifonia, a carta não procura construir, para lá do mosaico de discursos convocados, uma unidade impossível, e, sim, interrogar suas dissonâncias. Ela se torna, desse modo, uma colocação à prova da literatura. Dentro da prática que tiveram inúmeros epistológrafos-escritores do século, o epistolar de fato se pôs frequentemente como a alternativa crítica à escrita literária – de alguma forma, o outro da literatura. O equívoco se impôs entre a literatura oficial, legítima, mas suspeita de todos os artifícios, e essa literatura menor, considerada mais autêntica.²⁷ (DIAZ, 2002, p. 47)

²⁶ Parce que la littérature consiste sans doute à laisser s’entrecroquer la vie et l’écriture sans sacrifier aucun des deux pôles, certains écrivains se sont saisis du journal et de la lettre pour ce qu’ils sont, non seulement un document brut mais aussi le point d’articulation fascinant où la vie bascule dans l’écriture. Exploitant les multiples virtualités de cette articulation, ils ont créé des formes indécidables entre fiction et diction. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 219)

²⁷ Amphibie, hybride, la lettre au XIXe siècle l’est aussi parce qu’elle brouille les frontières du littéraire. L’épistolaire s’offre aux scripteurs – amateurs ou professionnels de l’écriture – comme un espace d’invention où échapper aux prescriptions poétiques qui régissent les genres constitués. Rendue à une certaine polyphonie, la lettre ne cherche plus tant alors à construire, au-delà de la marqueterie des discours convoqués, une impossible unité, qu’à interroger leurs dissonances. Elle devient de ce fait une mise à l’épreuve de la littérature. Dans la pratique qu’en eurent de nombreux épistoliers-écrivains du siècle, l’épistolaire s’est de fait souvent posé comme l’alternative critique à l’écriture littéraire – en quelque sorte, l’autre de la littérature. Le faussé s’est alors creusé entre la littérature officielle, légitime, mais soupçonnée de tous les artifices, et cette littérature mineure, présumée plus authentique. (DIAZ, 2002, p. 47)

Dizer que a carta é ‘o outro da literatura’ define a relação estabelecida entre a escrita epistolar e a escrita literária. Entretanto, essa definição não deve servir para classificá-la como um gênero menor. Deve ser entendida como a possibilidade de pensar e criticar a própria escrita literária, que se mostra amarrada a convenções pré-estabelecidas e fixadas. Além disso, a perspectiva de se considerar a carta mais autêntica do que a escrita literária deve ser cuidadosamente analisada, tendo em vista a sua profunda relação com a própria ficção.

Para tentar contornar essa liquidez e esquematizar a pluralidade de usos da correspondência, os estudos críticos, de acordo com Brigitte Diaz, nos dão quatro direções principais para apreendê-las e estudá-las. A carta pode “ser tomada como um *documento*, como um *texto*, como um *discurso*, ou ainda como um *fazer*, mas que ela é sempre, na verdade, e por vezes, tudo isso.”²⁸ (2002, p. 49)

‘Documento’, ‘texto’, ‘discurso’ e ‘fazer’, ou todos eles ao mesmo tempo, como afirma a própria crítica. Essas definições (ou indefinições) são pertinentes e contribuem para pensar e estudar a escrita epistolar. Assim sendo, ao possibilitar o testemunho de uma realidade histórica, sociológica, política ou literária, as cartas são lidas e pesquisadas enquanto ‘documento’: “Documentos literários, as correspondências o são ainda, pois elas participam – frequentemente de muito perto –, e nos faz participar *a posteriori* não somente quanto à gênese, à maturação, mas também quanto à recepção da obra.”²⁹ (DIAZ, 2002, p. 49-50)

Enquanto ‘texto’, ela é constituída de intenções mais ou menos confessadas e apoiadas por uma representação do ato de escrever e pela ideia que o epistológrafo faz da literatura. Mais uma vez notamos a relação entre a escrita da carta e a escrita da literatura, aqui, de acordo com as concepções do próprio escritor, que ora as aproxima ora as distancia. (Cf. DIAZ, 2002, p. 52-53)

As análises pragmáticas atuais contribuiram para redefinir a relação entre a carta e a conversação, mostrando que a comunicação epistolar se diferencia da comunicação conversacional ao se utilizar de modalidades discursivas próprias. O discurso epistolar se constitui a partir da escrita a um destinatário que se encontra ausente (Cf. DIAZ,

²⁸ [...] comme un *document*, comme un *texte*, comme un *discours* ou encore comme un *faire*, mais qu’elle est toujours, en réalité, tout cela à la fois. (2002, p. 49)

²⁹ Documents littéraires, les correspondances le sont encore pour autant qu’elles participent – souvent de très près –, et nous font participer *a posteriori* non seulement à la genèse, à la maturation, mais aussi à la réception de l’oeuvre. (DIAZ, 2002, p. 49-50)

2002, p. 57). Esse distanciamento é que possibilita as representações do outro e de si mesmo que se constroem por meio do próprio discurso.

Por fim, a carta pode ser entendida também como um ‘fazer’: “[...] a carta sonha ser uma ação sobre o outro e sobre o mundo e se quer como o equivalente de um *fazer*. Escrever cartas, endereçá-las, enviá-las é tentar agir a distância, é crer na virtude performativa do discurso epistolar.”³⁰ (DIAZ, 2002, p. 61). Entram em jogo, mais uma vez, as imagens que se trocam, se constroem e se reconstroem entre remetente e destinatário.

Entretanto, essa tentativa de classificação das correspondências faz surgir vários questionamentos acerca das leituras que se fazem delas e dos estudos que se dedicam a sua análise. As questões levantadas por Brigitte Diaz apontam para a diversidade típica da epistolografia:

Como ler, portanto, [...] as correspondências? Dentro ou fora da literatura? Com ou sem ‘literariedade’? Pertencem, elas, ao campo literário de maneira ‘constitutiva’? Ou de maneira ‘condicional’? Essas são as eternas questões que trazem o gênero epistolar e cujas respostas variam de acordo com as representações que fazemos dele. Prova, por outro lado – totalmente empírica, é verdade – que entre ele e a literatura há uma relação de *correspondência*.³¹ (2002, p. 64)

Ao discutir a questão da feminilização do gênero epistolar, Anna Jaubert (em texto publicado a partir dos atos do Colóquio de Cerisy-La-Salle, realizado entre 1 e 5 de outubro de 2003, sob o título de *L'épistolaire au féminin - correspondance de femmes (XVIIIe-XXe siècle)*) reconhece que a correspondência ‘é uma via de acesso à literatura’. O escritor se utiliza da escrita epistolar, muitas vezes, para pensar a literatura e a própria obra:

O epistolar é uma ‘via de acesso’ à literatura, essa via se ramifica e se abre com alegrias diversas a toda sorte de realizações, femininas ou não. Se a situação de comunicação fornece marcas pré-genéricas, eu não vejo um

³⁰ [...] la lettre se rêve d'action sur l'autre et sur le monde, et se veuille l'équivalent d'un *faire*. Écrire des lettres, l'adresser, l'envoyer, c'est tenter d'agir à distance, croire en la vertu performative du discours épistolaire. (DIAZ, 2002, p. 61)

³¹ Comment donc [...] lire les correspondances ? Dans ou hors la littérature ? avec ou sans ‘littérarité’ ? Appartiennent-elles au champ littéraire de manière ‘constitutive’ ? ou bien de manière ‘conditionnelle’ ? Telles sont les éternelles questions que charrie le genre épistolaire, et dont les réponses varient au gré des représentations qu'on s'en fait. Preuve d'ailleurs – tout empirique, il est vrai – qu'entre lui et la littérature il y a bien une affaire de *correspondance*. (2002, p. 64)

gênero literário em si, e *a fortiori*, eu não vejo as constantes e as variáveis suficientemente específicas para circunscrever um ‘subgênero’ [para as cartas de autoria feminina].³² (2006, p. 147)

Toda essa indefinição quanto ao gênero faz surgir tentativas de circunscrevê-lo dentro de perspectivas binárias. Ainda, de acordo com Brigitte Diaz, as grandes correspondências são aquelas que ultrapassam todas essas definições redutoras, abrindo-se à discussão da própria literatura:

Incapazes de assinalar uma essência estável a esse gênero infiel a si mesmo, as teorias da carta tentaram circunscrevê-la em redes de oposições binárias: eloquência/naturalidade; sociabilidade/intimidade; masculino/feminino; superficial/profunda; leveza/profundidade; literária/comum; comunicação/interiorização de si mesmo... Ora, as grandes correspondências são aquelas que, precisamente, abalam os paradigmas redutores e mostram que a carta foi, já, há muito tempo, o utensílio privilegiado de uma escrita da dissidência; ela foi, de todos os tempos, o veículo de predileção do que se chamará, aqui, um pensamento nômade – pensamento de si, da cidade ou da literatura – que não saberá se satisfazer com o enclave genérico que se lhe reserva habitualmente: memórias, romance, poesia, panfleto... [...].³³ (2002, p. 64-65)

A instabilidade do texto epistolar, longe de ser um inconveniente, torna-se, portanto, o espaço apropriado às escritas mais variadas, o que contribui certamente para repensar a própria literatura: “Prospectivas e pragmáticas em seu início, laboratório clandestino de um eu em transformação, elas procuram rapidamente outros jogos e outros avatares: fórum intelectual, tribuna política, atelier de obras em curso... A carta é verdadeiramente uma forma para todo o fazer e todo o pensar.”³⁴ (DIAZ, 2002, p. 68)

³² L’*épistolaire* est une ‘voie d’accès’ à la littérature, cette voi se ramifie et s’ouvre avec des bonheurs divers à toutes sortes de réalisations, féminines ou non. Si la situation de communication fournit ici des marques pré-génériques, je ne vois pas un genre littéraire en soit et, *a fortiori*, je ne vois pas les constantes et les variables suffisamment spécifique pour circonscrire un ‘sous-genre’. (2006, p. 147)

³³ Incapables d’assigner une essence stable à ce genre infidèle à lui-même, les théories de la lettre ont essayé de le circonscrire dans des réseaux d’oppositions binaires : éloquence/naturel ; sociabilité/intimité ; masculin/féminin ; surface/profondeur ; légèreté/pensée ; littéraire/ordinaire ; communication/repli sur soi... Or, les grandes correspondances sont celles qui, précisément, ébranlent ces paradigmes réducteurs et montrent que la lettre a été, et depuis longtemps, l’outil privilégié d’une écriture de la dissidence ; qu’elle fut de tout temps le véhicule de prédilection de ce qu’on appellera ici une pensée nomade – pensée de soi, de la cité ou de la littérature – qui ne saurait se satisfaire des enclos génériques qu’on lui réserve habituellement : Mémoires, roman, poésie, panphlet... [...]. (2002, p. 64-65)

³⁴ Prospectives et programmatiques à leurs débuts, laboratoire clandestin d’un moi en devenir, elles poursuivent vite d’autres enjeux sous d’autres avatars : forum intellectuel, tribune politique, atelier des oeuvres en cours... La lettre est véritablement une forme à tout faire et à tout penser. (DIAZ, 2002, p. 68)

Alain Pagès, ao discutir a questão genérica da correspondência e sua relação com a literatura, aceita a definição proposta por Gérard Genette, que classifica o epistolar como um paratexto. Segundo Pagès,

[...] qualquer que seja sua riqueza potencial, intelectual ou estilística, uma correspondência não é um texto literário, mas somente um texto segundo, que acompanha a obra. Um paratexto, para retomar o termo moderno forjado por Genette. As classificações elaboradas por Genette em *Seuils* são, desse ponto de vista, de fato esclarecedoras, e não vejo porque não levar em conta: no seio do paratexto, a correspondência se situa mesmo (com as notas e o diário) dentro de um todo mais restrito do epitexto; ela revela um epitexto privado, em oposição ao epitexto público (entrevista, por exemplo).³⁵ (2007)

A definição e a classificação das cartas como paratexto é extremamente importante para que se conheça o autor, não apenas com relação aos aspectos biográficos, mas, sobretudo, com relação aos seus posicionamentos fora da obra literária. Além disso, o paratexto nos orienta também quanto aos métodos e formas da escrita da obra literária, numa espécie de gênese da criação artística. Porém, é preciso ter sempre em mente a variedade de usos, de formas e de funções do texto epistolar para não haver limitações quanto ao seu estudo. É preciso ainda estar atento à ação do próprio autor sobre suas cartas, tendo em vista o(s) personagem(ns) de si mesmo colocado(s) na cena epistolar.

É, por exemplo, o caso de Yourcenar, que, apesar da diversidade de papéis, tende a unificar sua imagem a um determinado personagem, tanto nas cartas, quanto nas entrevistas, ou seja, não há, para a autora, uma diferença entre os epitextos públicos e os privados; em todos eles a autora coloca em cena o personagem que deseja dar ao público e deixar após seu desaparecimento. Segundo Blanckeman “pensar assim a unidade da obra, projetando-se em um espaço imaginário simbólico, é se construir a si mesmo como um sujeito múltiplo, mas coerente”³⁶ (2005)

³⁵ [...] quelle que soit sa richesse potentielle, intellectuelle ou stylistique, une correspondance n'est pas un texte littéraire, mais seulement un texte second, qui accompagne l'œuvre. Un paratexte, pour reprendre le terme moderne forgé par Genette. Les classifications élaborées par Genette dans *Seuils* sont, à cet égard, tout à fait éclairantes, et je ne vois pas pourquoi on n'en tiendrait pas compte : au sein du paratexte, la correspondance se situe même (avec l'avant-texte et le journal intime) dans l'ensemble plus restreint de l'épitéxte ; elle relève de l'épitéxte privé, par opposition à l'épitéxte public (l'interview, par exemple). (2007)

³⁶ « [p]enser ainsi l'unité composite de l'oeuvre, c'est, en se projetant dans un espace imaginaire symbolique, se construire soi-même comme sujet multiple mais cohérent. » (2005)

Ainda, de acordo com Alain Pagès, vários autores do século XIX não se preocupavam com a posterioridade, dispensando assim a prática do rascunho de uma carta. Isso vai a encontro da perspectiva de escrita da carta enquanto *causerie* (Cf. DIAZ, 2002, p. 164), tornando a escrita livre e espontânea, diferentemente da escrita literária que deveria ser rigorosa e atenta às correções:

No mais, se se toma o caso dos grandes romancistas realistas do século XIX – antes de tudo atentos à construção de suas obras literárias e à imagem que devem deixar nelas para a posteridade –, a existência de rascunhos de cartas parece ser uma realidade marginal, intervindo somente em algumas raras situações. Balzac, Flaubert, George Sand ou Zola, por exemplo, consideram que em uma correspondência a espontaneidade deve prevalecer. Suas práticas de escrita epistolar excluem o rascunho ou – o que dá no mesmo – a ideia que se deve conservar o rascunho redacional de uma carta (no máximo guardarão uma cópia do original – uma minuta). Zola assimila sua correspondência a uma conversa livre, cuja expressão escrita se revela no primeiro jato, sem necessidade de retomada redacional.³⁷ (2007)

Essa espontaneidade na escrita aparece, ainda, na diversidade de temas veiculados através da carta. Essa possibilidade de discorrer sobre vários assuntos permite, de acordo com Diaz, que a carta se torne um meio ideal para a circulação de um saber vivo:

Ignorando arduamente os imperativos retóricos da disposição e da argumentação, a carta se ocupa de todos os assuntos. Da reflexão moral à crítica literária, passando pela introspecção autobiográfica, não há domínio que a sonda epistolar deixe de explorar. O status genérico fluido da carta a abre a todos os horizontes epistemológicos. Tendo em vista que ela explora os discursos constituídos, torna-se o instrumento ideal de um saber vivo.³⁸ (2002, p. 40-41)

³⁷ Au demeurant, si l'on prend le cas des grands romanciers réalistes du XIXe siècle – avant tout attentifs à la construction de leur œuvre littéraire et à l'image qu'ils doivent en laisser pour la postérité –, l'existence de brouillons de lettres paraît être une réalité marginale, n'intervenant que dans quelques rares situations. Balzac, Flaubert, George Sand ou Zola, par exemple, considèrent que dans une correspondance la spontanéité doit l'emporter. Leur pratique de l'écriture épistolaire exclut le brouillon ou – ce qui revient au même – l'idée qu'on doive conserver le brouillon rédactionnel d'une lettre (tout au plus garderont-ils une copie de l'original – une minute). Zola assimile sa correspondance à une libre causerie, dont l'expression écrite relève d'un premier jet, sans nécessité de reprise rédactionnelle. (2007)

³⁸ Ignorant crânement les impératifs rhétoriques de la disposition et de l'argumentation, la lettre se déploie sur tous les sujets. De la réflexion morale à la critique littéraire, en passant par l'introspection autobiographique, il n'est pas de domaine que la sonde épistolaire ne se donne à tâche d'explorer. Le statut générique flou de la lettre l'ouvre à tous les horizons épistémologiques. Parce qu'elle se joue des discours constitués, elle devient l'instrument idéal d'un savoir vivant. (2002, p. 40-41)

A carta é, portanto, essencial para melhor compreendermos os pensamentos e pontos de vista de um autor, bem como para nos orientarmos quanto ao estudo de suas obras literárias. Todavia, é preciso estar sempre atento, pois de acordo com as perspectivas apontadas acima, a variedade e a fluidez na escrita das cartas podem ser, também, uma modo de o autor construir uma imagem de si, a imagem que ele gostaria de deixar para a posteridade – como é o caso de Marguerite Yourcenar – e não, simplesmente, um discurso intimista, fatural ou autobiográfico.

1.3. Carta a si mesmo ou ao outro?

A escrita da carta no contexto da vida privada contribuirá para o aparecimento de um enfoque mais intimista do gênero: “a prática de escrita privada, que se desenvolve largamente desde o século XVIII, contribuiu certamente para o nascimento do *íntimo*.”³⁹ (DIAZ, 2002, p. 31). Pensar a si próprio a partir da escrita epistolar transformará a relação que se estabelece entre o remetente e o destinatário.

A definição de ‘íntimo’, de acordo com Brigitte Diaz, não aparece mais ligada à relação dupla entre amor e amizade e, sim, como uma via de acesso a si mesmo. Ainda de acordo com a autora:

Em 1835, a Academia define o íntimo como aquilo que é ‘interior e profundo’, ou seja, ‘aquilo que faz a essência de alguma coisa’. Desde então, a noção de intimidade não está mais forçosamente ligada a uma relação dual – que seja de amizade e de amor – mas, sobretudo, à densidade da relação que se pode manter consigo mesmo e ‘à profundidade confusa de um eu que não se pode definir’. Mede-se facilmente o quanto a relação epistolar pode utilizar-se dessa dupla intimidade, solicitando ora a que se compartilha com o *alter ego* ao qual se dirige, ora, e mais ainda a que se emprega consigo mesmo graças a esse desvio que passa pelo outro.⁴⁰ (2002, p. 32)

³⁹ « La pratique de l’écriture épistolaire privée, qui se développe largement dès le XVIIIe siècle, a certainement contribué à la naissance de l’*intime*. » (DIAZ, 2002, p. 31)

⁴⁰ En 1835, l’Académie définit l’intime comme ce qui est ‘intérieur et profond’, c’est-à-dire, ‘ce qui fait l’essence d’une chose’. Dès lors, la notion d’intimité n’est plus forcément liée à une relation duelle – qu’elle soit d’amitié et d’amour – mais plutôt à la densité de la relation que l’on peut entretenir avec soi-même et à ‘la profondeur confuse d’un moi que l’on ne peut définir’. On mesure aisément combien la relation épistolaire a pu jouer de cette double intimité, sollicitant tout à la fois celle que l’on partage avec l’*alter ego* auquel on s’adresse, et plus encore celle que l’on entretient avec soi-même grâce à ce détour par l’autre. (2002, p. 32)

A escrita de caráter mais íntimo possibilitará, a partir da comunicação com o outro, uma maior relação consigo mesmo. O destinatário torna-se, em muitos casos, uma motivação para um mergulho no íntimo. Ao contrário do século XVII, que não se dedicava à escrita intimista, o século XVIII apresenta, sobretudo, uma forma de ‘narcisismo escritural’. Segundo Diaz, citando Barbey d’Aurevilly “[...] o século XVII ‘tinha outra coisa a fazer do que olhar para dentro da alma’ e do que ‘se contar em primeira pessoa’.” Portanto, se os escritores se sentiram tentados a se colocarem em destaque nas cartas, a falarem de si mesmo “[...] guardaram constantemente na memória a reprovação que marcava toda forma de narcisismo escritural.”⁴¹ (2002, p. 33)

A intimidade sentimental e espiritual, anteriormente comum somente através da ficção, torna-se agora bastante habitual na escrita das cartas: “É no século XVIII que surge a vontade dos epistológrafos de exprimir seu ser singular e que começa a se expor nas cartas uma intimidade sentimental e espiritual que, até agora, se expressava somente por vias ficcionais.”⁴² (SIMONET-TENANT, 2009, p. 30)

Simonet-Tenant declara, ainda, ter havido uma “autobiografização” da carta, que faz com que o destinatário seja reduzido a um imaginário de paciência e aceitação de tudo o que lhe é dito, o que pode ser percebido pela não conservação e não edição, em muitos casos, das cartas-respostas escritas por esses destinatários. Há um apagamento do interlocutor, reforçando-se a ideia de que este é apenas um viés pelo qual o remetente se aproxima da intimidade, de si mesmo:

A autobiografização da carta tem por consequência possível a constituição de diálogos epistolares dissimétricos nos quais o destinatário, às vezes correspondente privilegiado, é reduzido ao papel de coadjuvante, figura sem dúvida parcialmente imaginária de um confidente infinitamente paciente e capaz de tudo ouvir. Sua imagem será tão fantasmática para a posteridade, que suas próprias cartas nem sempre foram conservadas e, menos ainda, editadas.⁴³ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 39)

⁴¹ « [...] le XVIIe siècle ‘avait autre chose à faire que de se regarder dans l’âme’ et de se ‘raconter à la première personne’. [...] ont gardé constamment en mémoire l’anathème frappant toute forme de narcissisme scriptural. » (2002, p. 33)

⁴² « C’est au XVIIIe siècle que se fait jour la volonté des épistoliers d’exprimer leur être singulier et que commence de s’exposer dans les lettres une intimité sentimentale et spirituelle qui, jusqu’alors, ne s’exprimait que par le biais de la fiction. » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 30)

⁴³ L’autobiographisation de la lettre a pour conséquence possible la constitution de dialogues épistolaires dissymétriques où le destinataire, parfois correspondant privilégié, est réduit au rôle de faire-valoir, figure sans doute partiellement imaginaire d’un confident infiniment patient et capable de tout entendre. Son image sera d’autant plus fantomatique pour la postérité que ses propres lettres n’auront pas toujours été conservées et encore moins éditées. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 39)

A exposição da intimidade depende, também, do destinatário, o que faz com que haja uma variedade em relação ao íntimo, podendo ser mais expansiva ou não, ou seja, “[...] uma mesma vida pode dar lugar, de acordo com os correspondentes, a uma narrativa de geometria variável na qual a confiança pode ser expansiva ou, ao contrário, ficar na ponta dos lábios”⁴⁴ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 41)

Simonet-Tenant, ao comparar a carta ao diário, salienta que no século XVIII ambos se tornaram, de certa forma, escritas voltadas para o íntimo. Esse fato reforça a ideia da “autobiografização”: “Desde as últimas décadas do século XVIII no que diz respeito às cartas, alguns anos mais tarde para o diário, essas duas formas se tornam o lugar essencial de uma pequena fábrica do íntimo [...]”⁴⁵ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 9)

Ao estender essa comparação da carta com o diário íntimo à autobiografia (composições que se aproximam pelo viés da escrita da intimidade), Diaz conclui que a carta torna-se o meio mais fácil de acesso a uma apreensão de si e que essa utilidade da carta remonta a uma exigência antiga:

Menos obrigatória que o diário, menos solene que a autobiografia, a escrita da carta se apresenta aos epistológrafos narcisistas como o utensílio acessível para o encontro de si. Assinalando a carta no território do íntimo, o século XIX parece responder a uma exigência bastante antiga, que se espalha esporadicamente em numerosas correspondências e que o pensamento humanista da carta já havia formulado. [...] Prova que na história da carta as mutações não são tão inovadoras quanto se imaginava.⁴⁶ (DIAZ, 2002, p. 35)

Dessa forma, ainda de acordo com Diaz, ao se analisar a questão da intimidade na correspondência percebe-se que “se abrir” (s’*épancher*) e “se mostrar” (s’*exhiber*) são, portanto, dois gestos pragmáticos que se destacam nas correspondências ligadas ao íntimo. Esses verbos “[...] sugerem acidentalmente que o vai e vem que se instaura pela

⁴⁴ « [...] une même vie peut donner lieu selon les correspondants à un récit à géométrie variable dans lequel la confiance peut être expansive ou, au contraire, rester au bord des lèvres. » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 41)

⁴⁵ « Dès le dernier tiers du XVIIIe siècle en ce qui concerne la lettre, quelques années plus tard pour le journal personnel, ces deux formes deviennent les lieux essentiels d’une petite fabrique de l’intime [...] ». (SIMONET-TENANT, 2009, p. 9)

⁴⁶ Moins contraignante que le journal, moins solennelle que l’autobiographie, l’écriture de la lettre se présente alors aux narcisses épistoliers comme l’outil accessible d’une saisie de soi. En assignant la lettre au territoire de l’intime, le XIXe siècle semble répondre à une exigence très ancienne, qui s’entend sporadiquement dans de nombreuses correspondances et que la pensée humaniste de la lettre avait déjà formulée. [...] Preuve que dans l’histoire de la lettre les mutations ne sont pas si novatrices qu’on pourrait le penser. (DIAZ, 2002, p. 35)

carta é aquele que vai de si para si, mesmo se ela cruza o outro em sua passagem; não há abertura de si nem mostra de si sem o ouvido e o olhar de um cúmplice”⁴⁷ (2002, p. 164).

A esses verbos pronominais reflexivos se juntam outras características que constituem modalidades de enunciação importantes, trata-se da conversa livre e do autorretrato que se constituem por meio da escrita:

Estas posturas epistolares, que se convertem em *ethos* variáveis, encontram suas modalidades de enunciação principais em protocolos complementares: a conversa livre e o autorretrato. Por *conversa livre [causerie]* – palavra favorita dos epistológrafos do século XIX – entendamos a discussão livre, digressiva e rapsódica, aberta a todos os assuntos, modulável em todos os tons. Contrariamente ao que o termo sugere de reciprocidade indiscreta e banal, a conversa livre epistolar não é nem um debate, nem um diálogo adiado ao ritmo da troca de cartas, mas alguma coisa como uma ‘conversa que se tem consigo mesmo’, não exigindo do interlocutor nenhuma resposta no sentido estrito do termo. Quanto ao retrato de si, ele está submetido à lógica da fragmentação e da pluralidade que a carta impõe.⁴⁸ (DIAZ, 2002, p. 164-165)

De acordo com a autora, ao contrário do que a palavra “*causerie*” poderia sugerir (conversa livre e aberta a todos os assuntos, pressupondo a relação com o interlocutor), percebe-se que a escrita epistolar, em determinadas situações e períodos, objetiva uma conversação consigo mesmo. Já o autorretrato se submete à fragmentação do ser, a algo que se transforma ao longo da escrita das cartas.

Portanto, os séculos XVIII e XIX contribuíram, conseqüentemente, para a afirmação de um eu epistolar: “Por muito tempo presa a uma obrigação de reserva, o eu epistolar se afirma mais claramente no século XVIII e, sobretudo, no XIX, no qual se

⁴⁷ « [...] suggèrent incidemment que le va-et-vient qui s’instaure par la lettre est bien celui qui va de soi à soi, même si c’est en croisant l’autre sur son passage ; on ne s’épanche ni ne s’exhibe sans l’oreille et le regard d’un partenaire complice. » (2002, p. 164).

⁴⁸ Ces postures épistolaires, qui se monnayent en des *ethos* variables, trouvent leurs modalités d’énonciation majeures dans des protocoles complémentaires : la causerie et l’autoportrait. Par *causerie* – mot favori des épistoliers du XIX siècle – entendons l’entretien libre, digressif et rhapsodique, ouvert à tous les sujets, modulable sur tous les tons. Contrairement à ce que le terme suggère de réciprocité bavarde et mondaine, la causerie épistolaire n’est ni un débat, ni un dialogue différé au rythmes des chassés-croisés de la lettre, mais quelque chose comme une ‘conversation qu’on aurait avec soi-même’, n’appelant de la part de l’interlocuteur nulle réponse au sens strict du terme. Quant au portrait de soi, il est soumis à la logique de la fragmentation et de la pluralité que la lettre impose. (DIAZ, 2002, p. 164-165)

desenvolve um uso autobiográfico da carta: o eu se confia, se explora e se constitui livremente.”⁴⁹ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 148)

Com o trabalho editorial, que visa à reunião das cartas em edições de correspondências gerais, pode-se perceber o quanto esse ‘eu’ tende a variar, criando autorretratos diferentes para perceber a si mesmo bem como para construir uma imagem de si diante de cada correspondente:

Se o regime enunciativo do diário e da carta é adaptado à verbalização de uma interioridade que se move, o eu diarista é, não obstante, menos metamórfico e mais desligado da vida social do que o eu epistolar. Esse último, em certa medida, ‘entra na sacrossanta regra de adaptação ao tema e à pessoa, que os Secretários comentaram largamente. Visa produzir um efeito sobre o outro (agradar ou desagradar) e para isso coloca à frente da cena a parte de si eficaz a esse jogo’. A leitura de uma correspondência geral mostra o quanto o eu epistolar pode se metamorfosear: ele dá, a cada espelho apresentado pelo correspondente, um reflexo sensivelmente diferente.⁵⁰ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 149)

Embora se deseje construir e fixar uma imagem de si mesmo para o outro, ao se observar as várias cartas de um autor percebe-se que há a produção de um autorretrato em movimento: “Por que se autorretratar se não para se dar a uma exploração curiosa, fascinada ou angustiante de si ou para se esforçar em estabelecer uma identidade face ao outro?”⁵¹ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 149)

Há vários ‘eus’, portanto, que se formam nesse jogo de construir autorretratos representativos diante dos vários destinatários tornando difícil, desse modo, a formação de um ‘eu’ absoluto e único:

A impossibilidade de anular a distância de si mesmo e o sentimento de perder um eu, que escapa para sempre entre os dedos, são um desesperador, mas eficaz motor da escrita. A escrita de si é assim uma história de clarões, entre

⁴⁹ Longtemps tenu à une obligation de réserve, le je épistolaire s’affirme plus nettement au XVIIIe et surtout au XIXe siècle où se développe un usage autobiographique de la lettre : le moi se confie, s’explora et se construit librement. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 148)

⁵⁰ Si le régime énonciatif du journal et de la lettre est adapté à la verbalisation d’une intériorité mouvante, le je diariste est néanmoins moins métamorphique et plus dégagé de la vie sociale que le je épistolaire. Ce dernier, peu ou prou, « entre dans la sacro-sainte règle d’adaptation au sujet et à la personne, que les Secrétaires ont largement commentée. Il vise à produire un effet sur l’autre (plaire ou déplaire) et pour cela place sur le devant de la scène la part de soi efficace à ce jeu ». La lecture d’une correspondance générale montre combien le je épistolaire peut se métamorphoser : il donne dans chacun des miroirs que lui tendent ses correspondants un reflet sensiblement différent. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 149)

⁵¹ « Pourquoi s’autoportraituret si ce n’est pour se livrer à une exploration curieuse, fascinée ou angoissée de soi ou pour s’efforcer de camper une identité face à autrui ? » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 149)

o eu que se escreve e o eu que se relê, entre o eu que escreve ao outro e o eu que é lido pelo outro.⁵² (SIMONET-TENANT, 2009, p. 153)

Indo contra o movimento de dispersão próprio do uso da correspondência e que dissemina assim os vários “eus” constituídos na escrita, alguns escritores pedem aos destinatários que reenviem suas cartas ou, então, fazem cópias de suas próprias cartas por motivos diversos: seja para a releitura e para uma análise própria, seja para organizá-las para uma possível publicação futura, de modo a atender a seus próprios objetivos:

O eu epistolar é disseminado pelo envio aos diferentes correspondentes. [...] Copiar as próprias cartas é ir contra o movimento natural de dispersão característico do gesto epistolar, é constituir arquivos de si que transgridem um retrato de epistológrafo análogo àquele que se percebe nas edições de correspondências gerais: encontram-se reunidas em um mesmo corpus as cartas destinadas a não aparecerem juntas – tendo em vista que cada destinatário, pressupõe-se, ignora as cartas endereçadas aos outros –, retrato caleidoscópico que não exclui as incoerências.⁵³ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 164)

Observa-se ainda, segundo Simonet-Tenant, que a prática de metadiscorso é bastante frequente na escrita epistolar: “Se o lugar do metadiscorso é quase institucional na autobiografia, sua prática é igualmente frequente nos diários e na correspondência. A escrita epistolar e a escrita do diário têm uma tendência semelhante em se comentar e em se colocar em cena.”⁵⁴ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 165). Comentar as próprias cartas se torna possível graças à prática de guardar os rascunhos, de fazer cópias dessas ou de pedi-las de volta ao destinatário.

⁵² L'impossibilité à annuler la distance à soi-même et le sentiment récurrent de manquer un soi qui file à jamais entre les doigts sont un désespérant mais efficace moteur d'écriture. L'écriture de soi est ainsi une histoire d'écarts, entre le « je » qui s'écrit et le « je » qui se relit, entre le « je » qui écrit à l'autre et le « je » qui est lu par l'autre. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 153)

⁵³ Le moi de l'épistolier est disséminé au gré de ses envois chez ses différents correspondants. [...] Copier ses propres lettres, c'est aller contre le mouvement naturel de dispersion caractéristique du geste épistolaire, c'est constituer des archives de soi qui brossent un portrait de l'épistolier analogue à celui que l'on trouve dans les éditions de correspondances générales : se trouvent réunies en un même corpus des lettres destinées à ne pas aller ensemble – puisque chaque destinataire est censé ignorer les lettres adressées à d'autres –, portrait kaléidoscopique qui n'exclut pas les incohérences. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 164)

⁵⁴ « Si la place du métadiscours est quasi institutionnelle dans l'autobiographie, sa pratique est également fréquente dans les journaux personnels et la correspondance. L'écriture épistolaire et l'écriture diaristique ont une égale tendance à se commenter et à se mettre en scène. » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 165)

A relação com o outro é, conseqüentemente, bastante enigmática. Anna Jaubert analisa a questão da distância no espaço (geográfico) e no tempo (a demora ou a rapidez na entrega e na resposta) no que tange à escrita e a circulação das cartas. A ausência física do interlocutor possibilita ao remetente maior liberdade quanto à escrita, quanto à exposição de determinado assunto, o que difere da conversação em que o jogo de locução e interlocução determina o ritmo da conversa, em que as expressões e gestos do interlocutor podem motivar ou desmotivar a abordagem de determinado tema:

Observa-se que essa distância, portanto, remodela sensivelmente as subjetividades no encontro. A ausência motiva a carta, a ausência condiciona sua modalidade: o epistológrafo está livre da presença física do outro, de suas reações, de suas mímicas, de seus murmúrios, aprovadores ou não, de suas interrupções, ou da simples necessidade de não prolongar abusivamente sua fala; ele pode, a seu gosto, forjar um destinatário ideal, leitor disponível para seu sentimentalismo introspectivo e para suas confidencialidades.⁵⁵ (2006, p. 138)

Com relação ao ritmo da correspondência, entre idas e vindas de cartas, entre ausência e presença do outro, a carta produz, então, uma imagem de si através do discurso. Ainda de acordo com Jaubert: “Uma correspondência é uma interação que tem ritmo próprio.”⁵⁶ (2006, p. 142)

Romper com a solidão, ir ao encontro do outro, mas também ir ao encontro de si mesmo são motivos para a escrita de uma carta. Se o outro está ausente ou se é idealizado ou, ainda, se é um pretexto para escrever a si mesmo, é fato a necessidade de haver um destinatário para que se cumpra a finalidade objetivada e é a partir daí que vai se formando o caleidoscópio de imagens do escritor, imagens sempre em movimento, sempre em construção:

Compreende-se que uma forma de marginalidade social, a insatisfação, e também o mal-estar decorrente daí, podem ter um papel de determinante na ação de escrever. Em um nível patente, trata-se de romper a solidão, de ir ao encontro do outro, mas em outro nível, latente, posteriormente reconhecido,

⁵⁵ On observe que cette distance, donc, remodèle sensiblement les subjectivités au rendez-vous. L'absence motive la lettre, l'absence en conditionne les modalités : l'épistolier est libéré de la présence physique de l'autre, de ses réactions, de ses mimiques, de ses grognements, approbateurs ou non, de ses interruptions, ou de la simple nécessité de ne pas prolonger abusivement son tour de parole ; il peut à loisir se forger un destinataire idéal, lecteur disponible de sa complaisance introspective, et de ses effusions. (2006, p. 138)

⁵⁶ « Une correspondance est une interaction qui a son rythme propre. » (2006, p. 142)

trata-se de encontrar a si mesmo, de encontrar uma satisfação consigo mesmo.⁵⁷ (JAUBERT, 2006, p. 146-147)

A carta assume, portanto, este duplo papel: o de ir ao encontro do outro, mas também o de buscar a si mesmo, numa tentativa de autocompreensão, de autocontrole, de autogênese.

1.4. Edição e publicação das correspondências

O paralelo entre literatura e correspondência, sempre presente, influenciou no surgimento de representações estereotipadas acerca de cada uma dessas escritas. A literatura era entendida, sobretudo, como ficção, enquanto a correspondência, por se tratar da escrita ligada a intimidade, segundo a visão que prevalecia, era entendida como um discurso verdadeiro. A crença de que ao ler a correspondência de um autor encontrar-se-ia ali a autenticidade e a vulnerabilidade do mesmo, despertou o interesse do leitor no século XIX (Cf. SIMONET-TENANT, 2009, p. 63)

Consequentemente, a publicação das correspondências torna-se propícia ao correr desse século. Contudo, as primeiras publicações dedicadas à reunião das cartas de escritores não se preocupavam com a fidelidade ao manuscrito original. Os cortes, as rasuras e, por vezes, os acréscimos ao texto eram frequentes:

Essa traição ao manuscrito original, se ela parece chocante ao leitor do século XXI, não apresenta, porém, nada de surpreendente. Os editores do século XIX têm nas mãos textos que não foram escritos dentro de uma perspectiva de publicação, que colocam, às vezes, arriscados problemas de decifração, nos quais o implícito ocupa um amplo espaço, que são repetitivos e que colocam à prova a ideia segura de início, meio e fim e que podem ser, por vezes, inconvenientes, indelicados e provocantes. Desses textos que resistem ao leitor, os editores quiseram fazer livros que não fossem ásperos, daí a necessidade de abreviar ou explicar, de purificar e de corrigir e, também, de reconstruir ou de reescrever.⁵⁸ (Simonet-Tenant, 2009, p. 54-55)

⁵⁷ On comprend qu'une forme de marginalité sociale, l'insatisfaction, voire mal-être qui en découle, puissent jouer un rôle de déclencheur dans l'entreprise d'écrire. Au niveau patent, il s'agit de rompre une solitude, d'aller à la rencontre de l'autre, mais à un autre niveau, latent, puis reconnu, il s'agit de retrouver soi-même, de retrouver une satisfaction avec soi-même. (JAUBERT, 2006, p. 146-147)

⁵⁸ Cette trahison du manuscrit original, si elle semble choquante à un lecteur du XXI^e siècle, n'a cependant rien d'étonnant. Les éditeurs du XIX^e siècle ont entre les mains des textes qui n'ont pas été

As publicações pretendiam atender, principalmente, a uma leitura plana, sem dificuldades, de forma que o leitor não percebesse as incompletudes e os truncamentos do texto. Era preciso, portanto, segundo os editores, fazer as modificações necessárias, mesmo que isso causasse danos ao texto original. Outros cortes eram comuns para atender a objetivos específicos tais como a construção de determinada imagem de um autor, por desejo deste ou da família.

Apesar das alterações feitas nessas primeiras publicações, as representações feitas pelo leitor, segundo as quais se tratavam de um texto em que se conheceria a verdade sobre o autor, reforçam-se a partir da dicotomia “pessoa social” versus “pessoa em sua intimidade”. Acreditava-se haver uma maior sinceridade na escrita das cartas que revelariam a intimidade, pelo fato de que grande parte não se destinava ao público, ao contrário dos livros literários escritos para serem publicados e que traziam uma imagem fabricada do autor para atender a uma determinada finalidade:

A habitual dicotomia homem social / ser íntimo (ou homem exterior / homem interior), reforçada pela dupla artifício/sinceridade-profundidade é tomada com sua consequência imediata: os livros escritos para o público dão somente uma imagem composta e artificial ao passo que os escritos íntimos redigidos sem perspectiva inicial de publicação apresentam o homem em sua verdade.
⁵⁹ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 64)

Pode-se observar que a atividade editorial torna-se cada vez mais dedicada a esse campo, fazendo surgir importantes publicações a partir dos anos 1880, a fim de atender a esse público interessado pela vida e pela intimidade dos grandes escritores. É comum notar, também, que as edições são controladas e editadas por pessoas próximas ao autor (os descendentes, principalmente), o que tornam frequentes os cortes e as modificações na edição de modo a preservar a imagem desse mesmo autor, de acordo com o desejo dos familiares:

écrits dans une perspective de publication, qui posent parfois de redoutables problèmes de déchiffrement, dans lesquels l’implicite occupe une large place, qui sont répétitifs et remettent en cause l’idée rassurante de début, de milieu et de fin, qui peuvent être parfois inconvenants, indéliçats voire provocants. De ces textes qui résistent au lecteur, les éditeurs veulent faire des livres sans aspérité, de là la nécessité d’abrèger ou d’expliciter, de toiler et de raboter, voire de reconstruire ou de réécrire. (Simonet-Tenant, 2009, p. 54-55)

⁵⁹ L’habitude dichotomie homme social / être intime (ou homme extérieur / homme intérieur), redoublée par le couple artifice / sincérité-profondeur, est invoquée avec son corollaire : les livres écrits pour le public ne livrent qu’une image composée et artificielle tandis que les textes intimes écrits sans perspective initiale de publication livrent l’homme dans sa vérité. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 64)

A correspondência geral de George Sand preparada por seus filhos, Solange e Maurício, aparece em 1882-1884, ao passo que Maupassant, em 1884 igualmente, fornece uma primeira edição da correspondência de Flaubert, 122 cartas do escritor a Georges Sand. A primeira edição da correspondência geral de Flaubert, controlada por sua sobrinha, Caroline Commanville, aparece em quatro volumes de 1887 a 1893. As cartas a Caroline são objeto de um volume a parte publicado pela Fasquelle em 1906 antes que a edição Conard de 1910 traga ao conhecimento do leitor 1366 cartas de Flaubert, somando, desse modo, 167 cartas à edição de 1887-1893. A edição da correspondência de Flaubert foi, sem contestação, um evento editorial em que se pode medir a importância dos numerosos ecos que ele deixou em seus escritos pessoais.⁶⁰ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 100-101)

Paralelamente a essas publicações, surgem textos que reúnem memórias, correspondências, documentos diversos que buscam satisfazer a curiosidade dos leitores. As frequências das escritas de si nas cartas, bem como o interesse pela escrita intimista por parte do público levam a leituras e a publicações diversas, sempre atentas a determinadas motivações:

Victor-Hugo íntimo: memórias, correspondências, documentos inéditos por Alfred Asseline (1885), *Charles Baudelaire. Obras póstumas e correspondências inéditas, precedidas de um estudo biográfico*, por Eugène Crépet (1887), *Lembranças e correspondências* de Madame Octave Feuillet (1896), *H. Taine, sua vida e sua correspondência (1904-1907)*, *Correspondência: cartas da juventude (1907) e Correspondência: as cartas e as artes (1908)* de Zola, *Baudelaire íntimo: o poeta virgem: testemunho, documentos, notas, anedotas, correspondências, autobiografias e desenhos* por Nadar (1911), *Correspondência e fragmentos inéditos* de Fromentin (1912)...⁶¹ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 100-102)

É interessante notar que os títulos dessas obras, propositalmente escolhidos pelos editores, ao incluir termos tais como ‘íntimo’ e/ou ‘inéditos’ eram uma forma de chamar

⁶⁰ La correspondance générale de George Sand préparée par ses enfants, Solange et Maurice, paraît en 1882-1884 tandis que Maupassant, en 1884 également, fournit une première édition de la correspondance de Flaubert, 122 lettres de l'écrivain à George Sand. La première édition de la correspondance générale de Flaubert, contrôlée par sa nièce, Caroline Commanville, paraît en quatre volumes de 1887 à 1893. Les lettres à Caroline font l'objet d'un volume à part publié chez Fasquelle en 1906 avant que l'édition Conard de 1910 ne porte à la connaissance des lecteurs 1366 lettres de Flaubert, ajoutant ainsi 167 lettres à l'édition de 1887-1893. L'édition de la correspondance de Flaubert fut sans conteste un événement éditorial dont on mesure l'importance aux nombreux échos qu'il a laissés dans les écrits personnels. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 100-101)

⁶¹ Victor-Hugo intime : mémoires, correspondances, documents inédits par Alfred Asseline (1885), Charles Baudelaire. Œuvres posthumes et correspondances inédites, précédées d'une étude biographique, par Eugène Crépet (1887), Souvenirs et correspondances de Madame Octave Feuillet (1896), H. Taine, sa vie et sa correspondance (1904-1907), Correspondance : lettres de jeunesse (1907) et Correspondance : les lettres et les arts (1908) de Zola, Baudelaire intime : le poète vierge : Déposition, documents, notes, anecdotes, correspondances, autographes et dessins par Nadar (1911), Correspondance et fragments inédits de Fromentin (1912)... (SIMONET-TENANT, 2009, p. 100-102)

a atenção do leitor, de despertar sua curiosidade e constituíam um argumento eficiente para a venda das edições de correspondências. A ânsia para se conhecer os detalhes da vida alheia (e, sabendo-se tratar da vida de uma grande personalidade) aguçava os interesses: “[...] os dois adjetivos ‘íntimo’ e ‘inédito’ tornados sedução para potenciais leitores. É evidente que a partir dos anos 1880-1890, a etiqueta ‘íntimo’ constitui um eficaz argumento para vendas.”⁶² (SIMONET-TENANT, 2009, p. 102)

As razões para a intensa produção editorial das correspondências eram variadas. De acordo com Simonet-Tenant as possíveis razões essenciais que suscitaram as publicações foram: “[...] fazer aparecer a figura do homem por trás do escritor (ou artista), revelar os bastidores da História, fazer obra de edificação moral e religiosa.”⁶³ (2009, p. 102). A autora diz ainda serem numerosas as correspondências espirituais do final do século XIX e do início do século XX, que acompanhavam o testemunho de fé de um proselitismo ardente, fato que reforça a ideia de que os cortes e modificações feitos pelos editores das cartas buscavam passar uma imagem uniforme e favorável do autor.

Conforme nos indica Simonet-Tenant, as edições do final do século XIX e início do século XX tendem a transformar as publicações em um discurso biográfico ou autobiográfico:

Nessas edições do final do século XIX ou do início do século XX, observa-se uma tendência em transformar o diário e/ou as correspondências em discurso biográfico ou autobiográfico. A consciência da dificuldade que pode experimentar o leitor em assimilar o íntimo bruto tanto em sua forma quanto em seu conteúdo conduz o editor a utilizar as cartas e os diários como materiais para uma narrativa biográfica, este se nutrindo daquele e aquele estando condicionado a uma apresentação biográfica e crítica.⁶⁴ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 104)

⁶² « [...] les deux adjectifs « intime » et « inédit » devenant les appâts de lecteurs potentiels. Il est manifeste qu’à partir des années 1880-1890, le label « intime » constitue un efficace argument de vente. » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 102)

⁶³ [...] faire apparaître la figure de l’homme derrière l’écrivain (ou l’artiste), révéler les coulisses de l’Histoire, faire œuvre d’édification morale et religieuse. (2009, p. 102)

⁶⁴ Dans ces éditions de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle, l’on observe une tendance à transformer le journal et/ou les correspondances en discours biographique ou autobiographique. La conscience de la difficulté que peut éprouver un lecteur à assimiler un intime brut tant dans sa forme que dans son contenu conduit souvent l’éditeur à utiliser les lettres et journaux comme matériaux d’un récit biographique, celui-ci se nourrissant de ceux-là et ceux-là étant livrés dans un enrobage biographique et critique. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 104)

O interesse desperto pela curiosidade do leitor e o interesse das editoras pela publicação das correspondências fazem com que alguns autores tomem consciência dessa tendência, assumindo assim um posicionamento diferenciado em relação à própria correspondência: “[...] sua publicação provável está presente em seus espíritos com as consequências possíveis que tal ideia pode ter sobre o próprio texto (correções, preparação, censuras). Também, alguns epistológrafos escreverão com a consciência de que fazem obra literária ao mesmo tempo.”⁶⁵ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 115)

São relativamente recentes os estudos que, para além de uma visão das cartas apenas como fonte histórica e biográfica, conduzem suas pesquisas e debates críticos para um viés em que se discutem as fronteiras desses textos com a ficção: “os diários e as correspondências se tornaram, ao longo dessas últimas décadas, verdadeiros objetos de estudo quando, então, emerge no debate crítico a questão das fronteiras da ficção.”⁶⁶ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 8)

A partir desses novos caminhos para os estudos da epistolografia, as edições tendem a se transformar e, conseqüentemente, a abandonar o fio único de pretensão biográfica. O leitor se vê, agora, diante de um emaranhado numeroso de correspondências mais fiéis aos manuscritos originais:

É evidente que o entre guerras constitui uma nova etapa no trabalho editorial dos textos factuais: impõe-se uma nova geração de editores que têm mais respeito pelo texto e o tomam enquanto valor científico. [...] A correspondência geral se inscreve em uma lógica radicalmente diferente das edições epistolares híbridas do período precedente que tinham pretensão biográfica: não se trata mais de contar uma história, mas acumular para restituir a integralidade de um itinerário de escrita com suas pepitas, suas repetições, suas aproximações e suas obscuridades, seus vazios e seus excessos.⁶⁷ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 121-122)

⁶⁵ « [...] leur publication probable est donc présente à leur esprit avec les conséquences possibles qu’une telle idée peut avoir sur le texte lui-même (corrections, apprêt, censures). Aussi certains épistoliers vont-ils écrire avec la conscience qu’ils font œuvre en même temps. » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 115)

⁶⁶ « [...] les journaux personnels et les correspondances sont, au fil de ces dernières décennies, devenus de véritables objets d’étude alors qu’émerge dans le débat critique la question des frontières de la fiction. » (SIMONET-TENANT, 2009, p. 8)

⁶⁷ Il est manifeste que l’entre-deux-guerres constitue une nouvelle étape dans le travail éditorial des textes factuels : s’impose une nouvelle génération d’éditeurs plus respectueux du texte et de sa mise en valeur scientifique. [...] La correspondance générale s’inscrit dans une logique radicalement différente des éditions épistolaires hybrides de la période précédente à prétention biographique : il ne s’agit plus de raconter une histoire mais d’accumuler pour restituer l’intégralité d’un itinéraire d’écriture avec ses pépites, ses répétitions, ses tâtonnements et ses obscurités, ses vides et ses trop pleins. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 121-122)

A pergunta posta e respondida por Simonet-Tenant, “De quais mecanismos dispomo-nos para dar sentido a esse texto que não foi feito, originalmente, para ser lido por nós?”⁶⁸ (2009, p. 141), é pertinente para esse trabalho e, define em linhas gerais, o posicionamento do leitor diante da leitura da correspondência de um autor. Esses mesmos posicionamentos devem ser tomados e pensados pelo pesquisador que se dedica ao estudo da epistolografia: “No extremo limite não se pode ler as correspondências ou os diários manuscritos: pode-se apenas imergir neles. Esses textos não autorizam uma leitura rápida que levaria a nada: tocar-se-ia, superficialmente, com os olhos, em um texto do qual não se compreenderia uma gota.” Para que se compreendam tais textos, Simonet-Tenant explica que: “A imersão supõe a apropriação progressiva de uma escrita, de suas idiossincrasias, de seu ritmo, do seu contexto de referências. [...] É necessário aprender a confiar em um texto que não visa à emoção do leitor, o que não significa que ela não exista.”⁶⁹ (SIMONET-TENANT, 2009, p. 141-142)

As edições atuais tentam reunir a “totalidade” das cartas de um autor, não mais com a única possibilidade de se ter um texto autobiográfico e historicamente situado, mas com o objetivo de mostrar as várias imagens que se formaram e se reformularam ao longo da escrita, ao longo dos anos, de acordo com os destinatários. A totalidade das cartas ajuda a perceber que não é possível uma única imagem do autor. Existem fragmentos em construção, representações e autorrepresentações desse autor, na sua tentativa de “autocriação”. Exige-se, portanto, do leitor e do pesquisador uma aceitação da lentidão da descoberta e a renúncia à progressão unidirecional dos fatos.

Portanto, essa análise da correspondência ao longo dos últimos séculos até o presente objetivou, principalmente, destacar a heterogeneidade do discurso epistolar, suas transformações e reformulações ao longo dos séculos. Observa-se que houve uma tendência, de acordo com a crítica literária em vigência, ora de se analisar a escrita epistolar como texto autobiográfico, biográfico e/ou intimista ora em se evidenciar os

⁶⁸ « Quels mécanismes mettons-nous en place pour donner un sens à ces textes non faits originairement pour être lus par nous ? » (2009, p. 141)

⁶⁹ A l’extrême limite on ne peut pas lire les correspondances et les journaux manuscrits : on ne peut que s’y immerger. Ces textes n’autorisent pas une lecture rapide qui ne déboucherait sur rien : on aurait simplement effleuré des yeux un texte auquel on ne comprendrait goutte. L’immersion suppose l’appropriation progressive d’une écriture, de ses idiosyncrasies, de son rythme, de son contexte de références. [...] Il faut apprendre à faire confiance à un texte qui ne programme pas l’émotion du lecteur, ce qui ne signifie pas, bien au contraire, qu’elle n’existe pas. (SIMONET-TENANT, 2009, p. 141-142)

aspectos ligados ao momento histórico e político das mesmas e, mais recentemente, voltou-se para uma discussão acerca do caráter ficcional presente na escrita da carta.

Todas essas tendências na análise da correspondência de um autor são devidamente importantes e, em conjunto, podem fornecer dados relevantes para a análise das cartas de Yourcenar, composição variada de temas e de perspectivas, e, sobretudo, composição supervisionada pela autora, em que se observa a formação de uma imagem que se quer dar ao outro, uma imagem que se ajuste à interpretação de suas obras (relação texto-autor) e, ao mesmo tempo, que se distancie da interpretação biográfico-intimista dessas mesmas obras.

Ao contrário do que se percebeu ao longo do século XVIII e, posteriormente, nos séculos XIX e XX em relação a uma perspectiva de escrita mais voltada para si, veremos, no capítulo seguinte, que a correspondência de Yourcenar se distancia de uma veiculação puramente subjetivista. Dentro da heterogeneidade de cartas enviadas por ela, poucas detalham aspectos ligados à intimidade. Há uma gestão constante por parte da escritora para cuidar da imagem que será deixada à posteridade em seus escritos e, sobretudo, em suas cartas. De acordo com Michèle Sarde e Joseph Brami, no prefácio da primeira edição de cartas reunidas de Marguerite Yourcenar: “Quaisquer que sejam os desvios, censuras causadas pelo pudor do coração ou pelo rigor do espírito, esta correspondência de autor não preenche nem ao menos suas três funções essenciais: acompanhar a mulher fora da obra, acompanhar a autora em sua obra, fazer obra.”⁷⁰ (2007a, p.15)

As cartas, portanto, contribuem imensamente para a compreensão de um autor, para uma melhor aproximação do significado de suas obras, para se ter acesso às suas perspectivas, às suas verdades e às suas ficções. De acordo com Ambrières (texto inserido em *Nouvelles approches de l'épistolaire*, colóquio realizado na Sorbonne em 1993): “Elas oferecem à investigação dos pesquisadores insubstituíveis e irrecusáveis testemunhos sobre a vida literária, artística, científica, social e política, sobre os

⁷⁰ « Quels qu'en soient les détours, censures ménagées par la pudeur du coeur ou par la rigueur de l'esprit, cette correspondance d'auteur n'en remplit pas moins ses trois fonctions essentielles : accompagner la femme hors l'oeuvre, accompagner l'auteur dans son oeuvre, faire oeuvre. » (2007a, p.15)

acontecimentos, as obras, os homens, seus grandes medos e seus entusiasmos, suas ilusões e seu mal-estar em relação à vida.”⁷¹ (1996, p. 11)

Para Anne Chevalier (em texto apresentado no colóquio de Caen, 9-10 de fevereiro de 1996, e publicado sob a direção de Brigitte Diaz e Jürgen Siess no *Elseneur* nº 13. *Correspondance et formation littéraire*) a crítica literária do século passado se dividia em duas vias: uma, que pesquisava nas cartas as fontes e as circunstâncias para conhecer melhor a obra; outra, mais próxima, em geral, do ponto de vista dos escritores contemporâneos, que recusa a essas escrituras privadas qualquer parentesco com a obra literária publicada. Atualmente, “[...] se produz uma aproximação entre dois novos estudos, a retomada da questão ligada à noção de autor e a análise das funções e das regras da correspondência.”⁷² (CHEVALIER, 1998, p. 125)

Todas essas perspectivas, passadas e presentes, contribuirão para o estudo das cartas de Yourcenar. Será possível conhecer melhor a escrita da autora, seus posicionamentos quanto às interpretações e a gênese de suas obras; além disso, será plausível analisar o conteúdo das próprias cartas no que diz respeito ao campo da política, do meio ambiente, das relações de amizade e de amor. Por fim, será questionada a noção de autor, do autorretrato intelectual que a própria Marguerite Yourcenar constrói para si.

Após essa breve exposição acerca do estudo das cartas, pode-se concluir que Yourcenar era uma grande conhecedora do “jogo” epistolar. Ao contrário do que se percebe em relação à intimidade e à exposição de si, muito comuns no passado, a autora tende a estar sempre atenta a sua escrita, de modo a construir um cenário que leve sempre à discussão de suas obras. Há um controle constante sobre o que é dito em suas cartas. E, mesmo posteriormente, com a utilização mais frequente do telefone, Yourcenar retoma a conversa telefônica e a menciona em algumas de suas cartas. A escrita ganha o caráter de prova documental, que será utilizada por ela para se defender de distorções e acusações feitas contra ela, contra sua obra ou contra acordos realizados oralmente por ela e seus diversos interlocutores (editores, cineastas, diretores etc).

⁷¹ « Elles offrent à l'investigation des chercheurs d'irremplaçables et irrécusables témoignages sur la vie littéraire, artistique, scientifique, sociale et politique, sur les événements, les œuvres, les hommes, leurs grandes peurs et leurs enthousiasmes, leurs illusions et leur mal de vivre. » (AMBRIÈRES, 1996, p. 11)

⁷² «[...] se produit une conjonction entre deux études nouvelles, la remise en question de la notion d'auteur et l'analyse des fonctions et du statut de la correspondance. » (CHEVALIER, 1998, p. 125)

As perspectivas da autora quanto à utilização das cartas é verdadeiramente intrigante. Revela que, longe da liberdade desejada por autores do passado (a carta era o ‘outro da literatura’, eles não se prendiam à “fixidez” e às regras dessa), Yourcenar se manteve rigorosamente vigilante quanto aos mínimos detalhes: desde a escrita, sempre preocupada com a ortografia e com o bom uso das palavras, até os comentários mais árdios endereçados a editores e críticos, houve sempre um cuidado com a disposição das informações na carta.

2. Marguerite Yourcenar, personagem

Este capítulo pretende investigar as circunstâncias da permanência de Marguerite Yourcenar nos Estados Unidos durante o período que vai do ano 1939 ao ano de 1951. Período que compreende o início da Segunda Guerra Mundial até a data do retorno da autora à Europa. Apresentará uma discussão acerca da voluntariedade com que se deu tal viagem, haja vista o início da Guerra e as concepções da autora acerca de nacionalidade e de fronteiras territoriais. Além disso, intenciona evidenciar os efeitos desse período na vida e nas obras de Yourcenar. Entrevistas, cartas, biografia e o romance *Memórias de Adriano*, finalizado nesse período, contribuirão para a elaboração dessa proposta. Será notável também a questão da tentativa de Yourcenar em amenizar os efeitos desse período dilacerante de sua vida. A imagem que a autora deseja deixar ao leitor tende a excluir de seus textos e de sua correspondência os períodos conturbados de sua vida e de seus sentimentos durante essa época.

Os problemas enfrentados pelo migrante vão muito além das representações que dele se faz. A ausência da pátria, da língua, dos familiares e a dura vida enfrentada no país de destino são alguns dos conflitos enfrentados por ele. As experiências de Marguerite Yourcenar durante os onze anos em que viveu nos Estados Unidos sem ter a possibilidade, por circunstâncias diversas, de retornar à Europa, terão uma influência marcante em sua vida e em suas escolhas. Muito do que se sabe sobre esse período está contido em algumas poucas cartas. Além disso, o que se diz nelas minimiza sempre as verdadeiras dificuldades enfrentadas pela autora, que tinha uma vida relativamente estável antes de sua partida para o continente americano.

O sentimento de estar longe de casa, de sua amada Europa, o contato com uma língua e com uma cultura diferentes, o contato com o outro, gerando certos conflitos – que não devem ser entendidos apenas negativamente –, o desejo de retornar para a França, constantemente frustrado por circunstâncias desfavoráveis, as dificuldades financeiras e a necessidade de exercer uma atividade profissional que não lhe agradava (Yourcenar foi professora de língua, cultura e arte francesas em algumas universidades estadunidenses) a impedia de se dedicar inteiramente à leitura, à escrita e à pesquisa para realização de suas obras. Esses são alguns dos relatos que se podem perceber a

partir da leitura da correspondência de Yourcenar acerca desse período; relatos breves e muitas vezes superficiais.

A correspondência direcionada a Emmanuel Boudot-Lamotte se aproxima desse período do pré-Guerra e do pós-Guerra, mas a impossibilidade de se corresponder com o editor e amigo entre os anos de 1939 e 1945 deixam em suspense os detalhes desse momento. De acordo com Dezon-Jones e Sarde, organizadoras do volume da correspondência trocada entre Yourcenar e Boudot-Lamotte, evidencia-se o silêncio nas cartas trocadas entre os interlocutores após a retomada do contato a partir de 1945: “Esta correspondência entre os anos 45-48 é, portanto, reveladora, menos pelo que ela diz do que pelo seu silêncio. Os não-ditos da Guerra, nunca mencionados, levam ao desenrolar de narrativas de projetos editoriais que começam, confirmam-se e desaparecem.”⁷³ (2016, p. 25)

O período que vai de 1939, ano em que a autora embarca com destino à América, até 1951, ano em que Yourcenar volta à França depois de longos anos tende a ser apagado de seu discurso e de suas cartas ou pelo menos reduzidos a uns poucos comentários como forma de distanciar de sua obra as possíveis interpretações biográficas. Atentemos, portanto, para o fato de que a viagem se deu no período em que se iniciava a Segunda Guerra Mundial, evento que trouxe incômodas perturbações à autora, impedindo-a de realizar suas viagens frequentes que tanto lhe agradavam e que tanto contribuíram para sua escrita.

Josyane Savigneau, autora de uma biografia de Yourcenar, traz consideráveis informações acerca desse período. O título do capítulo em que se narra a vida da autora no período da Guerra é intitulado: “Os anos obscuros” (*Les années noires*). Apresentam-se aí as impressões e as sensações de Yourcenar diante do conflito e diante do país em que ela se encontra naquele momento: o sofrimento da autora no momento da Queda da França é bastante expressivo.

A seleção de cartas escritas pela autora e organizadas por Michèle Sarde e Joseph Brami com a colaboração de Elyane Dezon-Jones – *Lettres à ses amis et quelques autres* –, também nos aporta os sentimentos e as perspectivas de Yourcenar durante os onze anos em questão. As inquietações com os rumos da humanidade e a

⁷³ [...] Cette correspondance des années 45-48 est donc révélatrice, moins pour ce qu'elle dit que par ce qu'elle tait. Le non-dit de la guerre en est l'arlésienne déroulant le récit de ces projets éditoriaux qui s'amorcent, qui se confirment puis qui s'évanouissent. (2016, p. 25)

impossibilidade de retomar suas viagens e de voltar à Europa são temas que podem ser destacados na correspondência desse período.

Nas entrevistas concedidas a Patrick de Rosbo e a Mathieu Galey, Yourcenar relata ainda algumas considerações acerca de suas concepções sobre as viagens, sobre a sua experiência nos Estados Unidos e sobre as suas obras. As experiências da autora contribuirão também para as discussões com relação aos limites que se impõem através das fronteiras e dos reflexos políticos e sociais desses limites na convivência com o outro, com o estrangeiro.

Quem foi Yourcenar? Talvez uma pergunta de difícil resposta, tendo em vista o cuidado sobre a veiculação da intimidade realizado pela autora. A pergunta mais adequada e que pode ajudar a esclarecer a questão anterior deve ser: que imagem(ns) Yourcenar nos quis deixar, e por quê? As várias máscaras de Yourcenar: um feminismo “não engajado”, a defesa declarada aos animais e à natureza, a sensibilidade humana, as preocupações com os rumos da humanidade e com a política vigente tendem, paradoxalmente, a se organizar de modo a fixar uma imagem múltipla, mas rigorosamente coerente: a da intelectual que aborda temas e perspectivas universais em seus escritos.

Notaremos ainda que, mesmo sendo um gênero eminentemente íntimo, a correspondência de Yourcenar tende a um controle sobre esse impulso em falar de si, algo que seria natural em outros autores e autoras. Essa preocupação com a escrita se justifica pelo desejo em se distanciar de rótulos limitadores. Há uma forma de autocensura para escapar de tais rótulos que acompanham a literatura de autoria feminina.

2.1. As concepções de território

A divisão do mundo em fronteiras procura, sobretudo, afirmar as questões ligadas à nação. Nação entendida em todas as suas extensões: do político/econômico ao social/cultural. Isso implica no fato de que todo aquele que não faz parte daquela nação é definido como estrangeiro.

Ligado também à nação, temos a construção de uma representação ou de uma ideologia do “indivíduo nacional”, que seria aquele que está “sob os cuidados” do Estado. Ele tem sua língua, sua cultura e sua identidade marcadas por “elementos nacionais”. Representação ou não, todas essas definições fazem parte de um cotidiano no qual se vê o acirramento das questões ligadas ao espaço e às fronteiras.

Das quatro concepções de território – a política, a cultural, a econômica e a natural – apresentadas por Rogério Haesbaert, pesquisador que estuda as questões territoriais (*O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*, 2007, p. 40), destacam-se para reflexões, duas delas, a política e a cultural:

- política (referida às relações espaço-poder em geral) ou jurídico-política (relativa também a todas as relações espaço-poder institucionalizadas): a mais difundida, onde o território é visto como um espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce um determinado poder na maioria das vezes – mas não exclusivamente – relacionado ao poder político do Estado.

- Cultural (muitas vezes culturalista) ou simbólico-cultural: prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido.

A primeira definição nos é propícia pelo fato de estarmos pensando a questão da Guerra e, portanto, a relação entre espaço e poder. Além disso, Marguerite Yourcenar vive experiências que evidenciam a fiscalização no fluxo de entrada e saída dos Estados Unidos, mostrando o controle e o poder do Estado sobre suas fronteiras. Veja-se um trecho da seguinte carta enviada a Emmanuel Boudot-Lamotte (19 julho 1939):

Caro amigo,

Sou eu novamente que venho lhe atormentar. Veja: eu fiz uma rápida visita, essa manhã, ao consulado dos Estados Unidos em Genebra (que me havia dado o precedente visto para a América) e descobri que dessa vez, não mais possuindo domicílio fixo, eu teria necessidade de uma ou mais atestações de que Paris é realmente um dos meus domicílios principais e para o qual serei forçada a retornar em virtude dos meus trabalhos literários. Enfim, essa linguagem afrontosa significa que os Estados Unidos desejam estar seguros de poder se livrar de mim ao final de um ano e que eles pedem do meu editor uma pequena atestação segundo a qual Marguerite Yourcenar se ocupa de traduções de autores americanos para a Editora Gallimard e será obrigada a retornar a Paris em 1940 para publicá-las.⁷⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 74)

⁷⁴ Cher Ami, / C'est encore moi qui viens vous tourmenter. Voici : Je n'ai fait qu'un bond ce matin jusqu'au consulat des États-Unis à Genève (qui m'avait délivré mon précédent visa temporaire pour l'Amérique) et j'apprends que cette fois, ne possédant plus de domicile fixe, j'aurai besoin d'une ou

Uma nota de rodapé, inserida nessa mesma página da correspondência de Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, nos lembra, no entanto, que ela só retornará à Europa em maio de 1951, extrapolando o tempo concedido, de início, pelo consulado estadunidense.

A situação explicitada por Yourcenar mostra a tentativa, por parte dos Estados Unidos, de limitar seu território à entrada de “imigrantes”. Isso faz com que se reforce a xenofobia, os preconceitos e uma visão deturpada do outro, do estrangeiro, além das imposições e leis que sustentam esses limites territoriais.

A concepção política exposta em Haesbaert é também pertinente ao possibilitar que a contrastemos com a concepção de Yourcenar relacionada à nacionalidade, à pátria. De acordo com Josyane Savigneau, na obra biográfica intitulada *Marguerite Yourcenar: l'invention d'une vie*,

A questão da nacionalidade não trouxe excessivos problemas de consciência para Marguerite Yourcenar. A noção de pátria era bem incomum para ela e o pertencimento a um grupo humano não parecia ligado ao passaporte que se mostra ao passar pelas alfândegas; para ela só importava a língua que se escolheu, não para se expressar constantemente – nem oralmente, nem por escrito – mas para escrever, para fazer ato de literatura. A perda da nacionalidade francesa não lhe preocupou. São os acadêmicos franceses que a obrigaram a se lembrar, cerca de trinta e dois anos mais tarde, de que ela havia abandonada essa cidadania – haja vista que somente os Franceses são elegíveis para a Academia francesa, que não acolhe nenhum membro estrangeiro.⁷⁵ (SAVIGNEAU, 1990, p. 183)

A passagem nos mostra que, para Yourcenar, o pertencimento a um grupo humano não parecia estar ligado ao passaporte, ou seja, para ela a definição de nacionalidade vai muito além de um documento de identificação do viajante; está ligada, sobretudo aos aspectos culturais.

plusieurs attestations comme quoi Paris est bien l'une de mes résidences principales, et celle où, à cause de mes travaux littéraires, je serai forcée de revenir. Enfin, ce langage affreux signifie que les États-Unis désirent être sûrs de pouvoir se débarrasser de moi au bout d'un an, et qu'ils réclament de mon éditeur une petite attestation comme quoi Mme Yourcenar s'occupe pour la Maison Gallimard de traductions d'auteurs américains, et sera obligée de rentrer à Paris en 1940 pour leur publication. (YOURCENAR, 2007a, p. 74)

⁷⁵ La question de la nationalité n'a pas posé d'excessifs problèmes de conscience à Marguerite Yourcenar. La notion de patrie lui était assez étrangère et l'appartenance à un groupe humain ne lui semblait pas liée au passeport que l'on montre en passant les douanes ; seule lui importait la langue dans laquelle on a choisi, non de s'exprimer constamment – ni oralement ni par écrit – mais d'écrire, de faire acte de littérature. Sa nationalité française perdue ne l'a pas préoccupée. Ce sont les académiciens français qui l'on obligée à se rappeler, quelque trente-deux ans plus tard, qu'elle avait abandonné cette citoyenneté – puisque seuls les Français sont éligibles à l'Académie française, qui ne peut accueillir aucun membre étranger. (SAVIGNEAU, 1990, p. 183)

Percebemos ainda a forte questão das fronteiras e da nacionalidade quando a autora é lembrada pela Academia francesa de que ela precisava recuperar sua nacionalidade francesa, já que a instituição não acolhe nenhum membro estrangeiro. Mais uma vez notamos a marca das imposições legais e territoriais sobre os indivíduos.

De acordo com Anne Berthelot, que aborda a perspectiva do exílio, Yourcenar viveu mais da metade de sua existência nos Estados Unidos, país cujos valores ela contestava e continuou contestando, mesmo depois de adquirir a nacionalidade estadunidense. A questão territorial aparece também quando se sabe que “a primeira mulher a entrar para a Academia francesa vive na América”, fato que deleita as mídias francesas. Após de um exílio físico, Yourcenar assumi um exílio interior, um refúgio que durou mais da metade de sua vida. (Cf. BERTHELOT, 2014, p. 63)

A segunda concepção trazida por Haesbaert – território cultural – também é pertinente, já que o sujeito, muitas vezes, é definido pelo espaço geográfico em que habita/nasce, sejam pelos hábitos, pelas tradições ou pela língua. O migrante traz sua cultura consigo e é confrontado pela cultura do outro. Isso pode gerar conflitos, levar a submissões, ou, quando se há aceitação e liberdade entre os povos, pode ser uma fonte de conhecimento do outro, de seu mundo, de sua cultura. Yourcenar contestava a cultura estadunidense, contudo, sem desrespeitá-la. A tradução dos *Negro Spirituals* sob o título de *Fleuve profond, sombre rivièrre* é um exemplo dessa contestação e nos traz o posicionamento da autora quanto às injustiças da escravidão e mesmo quanto à situação do negro nos Estados Unidos.

Os conflitos entre as diferentes culturas é uma inquietação para a autora que cultua a língua francesa e a civilização europeia. A partir dos questionamentos de Savigneau, notamos que Yourcenar luta para não se deixar “contaminar” pela língua inglesa. A questão da escrita, da impossibilidade de se dedicar as suas obras, de ter que assumir a função de professora (que segunda ela, não era sua vocação) lhe são verdadeiramente angustiantes:

Para qualificá-la [a experiência nos Estados Unidos], ela nunca vai além de um sorridente ‘alguns anos não muito agradáveis’. De fato, ela tocou no que era para ela o fundo do poço, ou seja, a ideia de que ela poderia não mais voltar a ser escritora. A partir do fim de 1942, quando, graças ao seu emprego de professora no Sarah Lawrence, sua vida material torna-se menos preocupante, talvez tranquila, sua interrogação sobre o futuro é ainda mais violenta. Não resistir a esse perigo [de se ver presa a uma profissão e de se

influenciar pela cultura americana] seria, pensa ela, a morte literária assegurada. Apesar da sua aflição, ela resolve lutar e se decide, consigo mesma, pelo engajamento de nunca se deixar contaminar pelo inglês.⁷⁶ (SAVIGNEAU, 1990, p. 161)

Mas é bastante difícil não se deixar influenciar pela cultura do outro. Principalmente em relação à língua do outro. Viver “na língua do outro” acarreta uma série de conflitos com a própria identidade do migrante. O desejo de manter os laços com a Europa através da língua e da cultura francesas é o modo de Yourcenar guardar viva sua ligação com o velho continente e de reforçar suas esperanças de retorno. De acordo com Jean-Pierre Castellani, a língua aprendida por Yourcenar provém, sobretudo, de leituras variadas durante a infância e a adolescência incentivadas por um pai culto: “É sob essa base linguística acadêmica, um pouco rígida e acentuada, isolada da rua, que ela construiu sua língua de escritora.”⁷⁷ (CASTELLANI, 2012, p. 94) E é essa cultura e essa língua literária que a autora pretende manter.

Em uma nota de rodapé, extraída da biografia escrita por Savigneau, nota-se que apesar do cuidado com o uso da língua francesa em suas obras, fato que atesta um refinado controle na escrita, há nas conversas e na correspondência inevitáveis anglicismos. (Cf. 1990, p. 161)

O esforço de Yourcenar se reflete em suas obras, mas não no dia a dia. Os exemplos mostram que Yourcenar, em alguns momentos, troca algumas palavras entre as línguas. O que é natural sabendo que a autora estava isolada em relação à língua francesa e que sua comunicação diária se realiza em língua inglesa (com exceção de Grace Frick, com a qual se falava em francês). De acordo com Bonnemaïson e Cambrèzy, citados por Rogério Haesbaert (2007, p. 72), notamos mais uma vez a questão do território, enquanto carregado de valores: “O poder do laço territorial revela que o espaço está investido de valores não apenas materiais, mas também éticos,

⁷⁶ Pour la qualifier, elle n’ira jamais au-delà d’un souriant « des années pas très plaisantes ». En fait, elle a touché ce qui était pour elle le fond du désespoir, l’idée qu’elle pouvait cesser d’être écrivain. A partir de la fin de 1942, quand, grâce à son emploi de professeur à Sarah Lawrence, sa vie matérielle devient moins préoccupante sinon aisée, son interrogation sur le futur n’en est que plus violente. [...] Ne pas résister à ce danger serait, pense-t-elle, la mort littéraire assurée. Malgré son accablement, elle décide de lutter et prend, avec elle-même, l’engagement de ne jamais se laisser contaminer par l’anglais. (SAVIGNEAU, 1990, p. 161)

⁷⁷ « C’est sur cette base linguistique académique, un peu figée ou guindée, coupée de la rue, qu’elle a construit sa langue d’écrivain. » (CASTELLANI, 2012, p. 94)

espirituais, simbólicos e afetivos. É assim que o território cultural precede o território político e com ainda mais razão precede o espaço econômico.” (1996:10)

Por mais que Yourcenar queira se desprender de um lugar (dos Estados Unidos), de uma cultura, há certa impossibilidade em tal fato, haja vista a ligação entre sociedade e espaço social, entre o indivíduo e o território em que se encontra. Ainda de acordo com Haesbaert (2007, p. 20): “Sociedade e espaço social são dimensões gêmeas. Não há como definir o indivíduo, o grupo, a comunidade, a sociedade sem ao mesmo tempo inseri-los num determinado contexto geográfico, ‘territorial’.” Yourcenar precisou adaptar-se ao novo território social, cultural, político e econômico, mesmo que fosse para negá-lo.

Em carta a M. K. de Radnotfay (14 agosto 1954), Yourcenar reforça a sua concepção de nacionalidade ao responder às questões propostas pelo correspondente. Percebe-se mais uma vez a prevalência das questões culturais em detrimento dos limites territoriais:

[...] Você é francesa? De origem francesa? Seu pai era...? Sua mãe era...?
Eu respondo a essas três questões como uma só. Eu sou francesa de nascimento, apesar de nascida por acaso no exterior (na Bélgica, que eu deixei oito dias após meu nascimento). Eu adquiri em 1947 a nacionalidade americana, apesar de ter vivido em tantos países que eu creio, em certos momentos, não ter uma nacionalidade única. [...] ⁷⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 136)

Notamos, portanto, que para Yourcenar a concepção de território e de nacionalidade é mais aberta do que aquela já apontada nesse trabalho. A cultura e o hábito franceses permanecem, segundo a autora, mas não se pode negar a influência de todas as culturas dos diversos lugares por onde ela já esteve. Talvez um grande ensinamento: aceitar e respeitar a cultura do outro não significa abandonar a própria cultura, mas estar aberto aos diversos saberes e experiências proporcionados pelo encontro com o outro. Essa perspectiva de universalidade coincide ainda com a estratégia de evitar as interpretações limitadoras de sua obra, haja vista que essa relação de abertura entre as fronteiras, de busca pelo conhecimento de diferentes culturas,

⁷⁸ [...] 1. Êtes-vous françaises ? D’origine française ? Votre père était... ? Votre mère était... ? / Je réponds à ces trois questions en une fois. Je suis française de naissance, bien que née par hasard à l’étranger (en Belgique, que j’ai quittée huit jours après ma naissance). J’ai acquis en 1947 la nationalité américaine, mais suis restée totalement française d’habitude et de culture, bien que j’aie vécu dans tant de pays que j’ai peine à me croire, par moments, une nationalité quelconque. [...] (YOURCENAR, 2007a, p. 136)

sobretudo, através das viagens aparece em uma de suas principais obras: *Memórias de Adriano*. Portanto, é preciso atentar para esse desejo da autora em construir um discurso que esteja afinado com sua obra.

2.2. A viagem para os Estados Unidos: exílio voluntário?

Antes da viagem ocorrida em 1939, Yourcenar já havia visitado Grace Frick, sua amiga e futura companheira, nos Estados Unidos. Em uma carta endereçada a Charles Du Bos (27 abril 1938) a autora nos dá algumas impressões com relação a essa primeira visita: “[...] Como você, eu aprecio cada vez mais a serenidade do retiro americano. É curioso e bem contrário ao lema dos Estados Unidos, que sejam precisamente estas ocasiões que tanto procuramos: de recolhimento, de descanso e de paz que encontramos aqui.”⁷⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 68)

Essa primeira viagem mostra uma perspectiva diferente quando se compara com a viagem que se dará em 1939, entre a possibilidade de voltar para a Europa, tendo nos Estados Unidos apenas uma estadia curta e tranquila, e o período em que Yourcenar se viu impedida de retornar à Europa, por motivos diversos e pouco detalhados por ela.

Na biografia escrita por Josyane Savigneau, somos lembrados de que não é a primeira vez que Yourcenar deixa a Europa por causa da Guerra. Durante a Primeira Guerra, com apenas 11 anos, Yourcenar parte com o pai rumo ao exílio na Inglaterra. Esse período se estenderá por 14 meses: “Como em 1914 com seu pai, era necessário partir. Juntos, eles tomaram o mar para chegar à Inglaterra. Dessa vez, será o Oceano, o Atlântico. E ela estava só.”⁸⁰ (SAVIGNEAU, 1990, p. 149)

Yourcenar parte para os Estados Unidos deixando a Europa, que está em guerra, mas agora ela está sem a companhia do pai. Em carta a Emmanuel Boudot-Lamotte (8 outubro 1939) a autora nos deixa a impressão marcante da cidade de Paris antes de sua

⁷⁹ « À Charles du Bos (27 avril 1938) [...] / Comme vous, j’apprécie chaque jour davantage la sérénité de la retraite américaine. Il est curieux, et bien contraire à la légende des États-Unis, que ce soient précisément ces occasions de recueillement, de détachement, et de paix, que nous ayons cherchés, et trouvées ici. » (YOURCENAR, 2007a, p. 68)

⁸⁰ « Comme en 1914 avec son père, il fallait partir. Ensemble, ils avaient pris la mer pour passer en Angleterre. Cette fois ce serait l’Océan, l’Atlantique. Et elle était seule. » (SAVIGNEAU, 1990, p. 149)

partida: “Esta Paris ameaçada é charmosa, e arrepende-se um pouco em deixá-la. Meu endereço permanente nos Estados Unidos: 448 Riverside Drive. New York City.”⁸¹ (YOURCENAR, 2016, p. 87)

Já nos Estados Unidos, em dezembro de 1939, Yourcenar pede a Boudot-Lamotte que escreva de tempos em tempos, pois terá grande necessidade de respirar, através das cartas, os ares de Paris. A autora continua a carta se expressando de modo desolador: “[...] Nova Iorque continua a mesma, com seu excesso de luz que impressiona após uma Paris lúgubre e azulada de setembro, onde eu caminhava sem rumo, à noite, como numa cidade de Chirico.” Ela continua sua descrição prevendo o pior através da sugestão de imagens melancólicas: “Mas eu suponho que neste momento a lama e a chuva tenham comprometido esse esplendor. E a vista dos barcos pintados e dos sóis se pondo sobre o rio Hudson [Nova Iorque] cura alguns acessos de nostalgia. No entanto, nada substitui a ausência dos amigos.”⁸² [...] (YOURCENAR, 2016, p. 88-89)

Inseridas no volume da correspondência enviada a Boudot-Lamotte, encontram-se quatro cartas intituladas *Lettres des États-Unis (1939-1940)*, cuja forma se aproxima de um diário de bordo e cujo conteúdo é bastante literário, tendo sido escritas durante o período em que era impossível manter uma troca epistolar com o amigo e editor. Na primeira missiva, sobretudo, Yourcenar narra suas impressões durante a partida da França e a chegada aos Estados Unidos: “Em outubro de 1939, a América começa em Bordeaux. Uma Bordeaux sombria e congestionada, confusa como por prazer e que parece enviar a Paris sua escuridão e nesse duelo de atrocidades o rio Gironda vence sobre o Sena. [...]”. A primeira frase da carta servirá de título à publicação da correspondência destinada a Boudot-Lamotte, tamanha sua expressividade. Ainda nessa carta, a autora nos dá a primeira impressão da chegada aos Estados Unidos: “Mas hoje, uma espessa névoa esconde os arranha-céus e a estátua da Liberdade parece um mito dissipado. O navio parece se misturar a esse viscoso purê cinza, que ameniza todos os

⁸¹ « Ce Paris menacé est charmant, et l'on regrette un peu de le quitter. Mon adresse permanente aux États-Unis : 448 Riverside Drive. New York City. » (YOURCENAR, 2016, p. 87)

⁸² [...] New York est toujours la même, avec sa débauche de lumières qui étonne après le Paris noir et bleu de septembre, où j'errais la nuit comme dans une ville de Chirico. Mais je suppose qu'en ce moment la boue et la pluie ont bien compromis cette splendeur. Et la vue des bacs peinturlurés et des soleils couchants sur l'Hudson (rio em Nova Iorque) guérit de bien des accès de nostalgie. Mais rien ne remplace les amis absents. [...] (YOURCENAR, 2016, p. 88-89)

barulhos da enorme cidade e no meio da qual já estamos. [...]”⁸³ (YOURCENAR, 2016, p. 90-93)

Questionada acerca dessa viagem, a autora costuma dizer (nos anos seguintes ao período da guerra, depois de já obtida a nacionalidade estadunidense e da retomada, com sucesso, de sua carreira literária) que sua condição não era a de uma refugiada naquele país. É o que se observa em uma carta endereçada ao Doutor Roman Kyczun (29 junho 1954):

[...] e eu não era também uma refugiada francesa nos Estados Unidos, no sentido próprio do termo, pois eu vim por vontade própria, durante a Guerra, por motivos de amizade e de projetos literários (conferências, viagens), e se os acontecimentos políticos, a saúde, e outras razões pessoais me retiveram mais tempo do que eu pensava, eu não estava, de forma alguma, sendo forçada a permanecer aqui em razão de um possível fechamento do meu país. [...]”⁸⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 133-134)

Quando se deseja pensar o período que compreende os anos que vão de 1939 a 1951 em que Yourcenar permaneceu nos Estados Unidos, sem possibilidades de voltar à Europa, é preciso atentar, por conseguinte, para a definição e o uso da palavra “exílio”. Para Edward Said “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” O autor acrescenta ainda que “[...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.” (SAID, 2003, p. 46).

Outras considerações a esse respeito nos são trazidas por Frédéric Leonard (2015), que também se interessa pela questão do exílio no caso de Yourcenar e nos apresenta a posição de três estudiosos. Primeiramente, para Michèle Goslar, trata-se, sobretudo, de uma “longa e lenta convalescência” da autora que pouco publicou nesse período. Ainda de acordo com Goslar “o exílio geográfico correspondia a uma crise

⁸³ En octobre 1939, l’Amérique commence à Bordeaux. Un Bordeaux sombre et encombré, obscuri comme à plaisir, qui semble envier à Paris ses ténèbres, et, dans ce duel entre deux noirceurs, la Gironde l’emporte sur la Seine. [...] Mais aujourd’hui, un épais brouillard escamote les gratte-ciel, et la statue de la Liberté semble un mythe évanoui. Le navire paraît englué dans cette visqueuse purée grise, qui amortit tous les bruits de la ville énorme au milieu de laquelle nous sommes déjà. [...] (YOURCENAR, 2016, p. 90-93)

⁸⁴ [...] et je n’étais pas non plus une réfugiée française aux États-Unis, au sens propre du terme, car j’y suis allée de mon plein gré, pendant la guerre, pour des raisons d’amitié et de projets littéraires (conférences, voyages), et si les événements politiques, la santé, et d’autres raisons personnelles encore m’y ont retenue plus longtemps que je n’avais pensé, je n’ai en aucun cas été *forcée* d’y rester parce que mon pays s’était pour moi fermé. [...] (YOURCENAR, 2007a, p. 133-134)

literária”. Portanto, se o termo exílio, na definição de Said, não é adequado a tal situação, não se pode negar que essa longa estadia nos Estados Unidos tenha deixado marcas (positivas e/ou negativas) na vida e nas obras de Yourcenar. O exílio geográfico perturbou, portanto, a identidade literária da autora, que assumiu, por um tempo, outra profissão.

Para Lucile Desblache há que se considerar o impacto do ‘exílio’ ambíguo na vida de Yourcenar e em seus textos. De acordo com ela, há uma recorrência dos temas da solidão e do indivíduo despossuído de tudo em suas obras. Os problemas financeiros que se acentuam se contradizem com a vida financeiramente despreocupada junto ao pai. É o que nos apresenta, também, Savigneau: “1941 e 1942 são certamente os anos mais obscuros. Marguerite não tem verdadeiros projetos literários. [...] Na França, onde ela se instalou em outros tempos, Christine de Crayencour, a viúva de seu pai, se encontra no desespero. Marguerite se sente compelida a lhe enviar algum dinheiro.”⁸⁵ (SAVIGNEAU, 1990, p. 155)

Portanto, quando, ainda, no período da Guerra, Yourcenar fica sabendo da situação de sua madrasta na França, ela toma algum dinheiro emprestado para lhe enviar. A carta a Jacques Kayaloff (27 maio 1941) nos dá a dimensão do problema: “Os 50 dólares estão prontos para serem enviados e eu tenho grande pressa em vê-los partir, pois a situação de minha parenta na França parece desesperadora.”⁸⁶ (YOURCENAR, 2007a, p. 79). Esse empréstimo, tomado a um amigo, será pago, posteriormente, com certa dificuldade:

Para Jacques Kayaloff (7 dezembro 1941)

[...]

Assim que eu receber uma palavra dela, eu começarei a pagar ao seu amigo; eu vou me organizar para fazer depósitos de 10 a 15 dólares a cada mês e agradeço-lhe em me dar tempo, pois de minha parte os negócios vão mal, na verdade muito mal, haja vista que as aulas particulares de francês e de história da arte nunca tenham enriquecido os escritores franceses refugiados no exterior. É esta também a única, mas suficiente razão para a minha prolongada ausência de Nova Iorque.⁸⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 82)

⁸⁵ 1941 et 1942 sont certainement les années les plus noires. Marguerite n’a pas de vrai projet littéraire. [...] En France où elle est installée désormais, Christine de Crayencour, la veuve de son père, est dans le dénuement. Marguerite se sent tenue de lui envoyer de l’argent. Mais où le prendre ? (SAVIGNEAU, 1990, p. 155)

⁸⁶ « Les 50 dollars sont toujours prêts à être envoyés, et j’ai grande hâte de les voir partir car la situation de ma parente en France semble désespérée. » (YOURCENAR, 2007a, p. 79).

⁸⁷ À Jacques Kayaloff (7 décembre 1941) [...] / Dès que j’aurai un mot d’elle, je commencerai à payer votre ami ; je vais tâcher de m’arranger pour lui faire chaque mois un versement de 10 ou 15 dollars, et

Conclui-se, dessa forma, que mais uma vez nos aproximamos da questão do exílio, do indivíduo despossuído, quando notamos as dificuldades enfrentadas por Yourcenar, tanto no campo financeiro quanto nos aspectos pessoais e psicológicas, o que se refletem, por vezes, em sua escrita ou na própria negação da influência desse período em sua vida e em sua obra. Portanto, o termo “despossuído” é, provavelmente, o que melhor define as experiências da autora, já que Yourcenar matinha viagens constantes, impedindo-a de “possuir bens ou ligações” que a fixassem em um determinado lugar.

As viagens são, contudo, interrompidas no período que vai até 1951, impossibilitando-a de retornar à Europa e aqui podemos ter outra acepção da palavra “despossuída”, cujo sentido se aproxima da ausência de condições para continuar viajando; “despossuída” da viagem, que tanto lhe fazia bem, que tanto lhe trazia conhecimentos e experiências diversas e, por fim, o que mais a atormentava, se ver despossuída da literatura, que era para ela, em certa medida, a própria vida.

As dificuldades em se adaptar à nova realidade e o peso de exílio dito “voluntário” chegam a profundos estágios de depressão: “Se é necessário se preservar, para não perder a esperança de continuar a escrever, é necessário, igualmente, adaptar-se para, primeiramente, continuar a viver. [...] Os sinais de depressão se multiplicam.”⁸⁸ (SAVIGNEAU, 1990, p. 162)

Em carta a Jacques Kayaloff (20 janeiro 1942), Yourcenar nos relata como estava sendo esse período de grande sofrimento, desencorajamento e angústia em relação ao caos que se instalava na Europa e em relação aos caminhos da vida, que a levaram para distante do continente ultra-atlântico:

[...] A vida continua bastante avassaladora. Eu não tenho nenhuma notícia da França, nenhuma notícia da Grécia e meu desencorajamento chega à largura e à profundidade do Oceano Atlântico. [...] Obtive, enfim, da minha correspondente na França, a notícia de que ela recebeu o dinheiro que eu lhe enviei. Na hora certa, pois ela estava quase morrendo de fome. Obrigado por ter ajeitado isso e queira assegurar a seu amigo de que eu me [apressarei] em

vous remercie de me donner du temps, car enfin, de mon côté aussi, les affaires vont mal, et même fort mal ; les leçons particulières de français et d’histoire de l’art n’ayant jamais que fort peu enrichi les écrivains français réfugiés à l’étranger. C’est là aussi la seule, mais suffisante raison, de mon absence prolongée de New York. (YOURCENAR, 2007a, p. 82)

⁸⁸ S’il lui faut se préserver, pour ne pas perdre tout à fait l’espoir de continuer d’écrire, il faut également s’adapter, pour, d’abord, continuer à vivre. [...] Les signes de dépression se multiplient.” (SAVIGNEAU, 1990, p. 162)

regularizar o pagamento o mais rápido possível. Agradeço a ambos. ⁸⁹
(YOURCENAR, 2007a, p. 86)

Por fim, Jean-Pierre Castellani, citado por Frédéric (2015), diz não se tratar de um exílio político, mas de uma errância daqueles seres sem “fixação”, sempre “entre espera e partida”. Essa definição, também, é bastante pertinente, pois se sabe que Yourcenar foi uma grande amante das viagens. A “errância”, porém, é interrompida, havendo um longo tempo de espera para se retomar as viagens, para se realizar uma nova partida. Essa espera também deixa marcas na vida de Yourcenar: a solidão, o silêncio e a ausência, talvez, sejam os mais expressivos.

As entrevistas concedidas pela autora são de grande importância para se conhecer mais sobre suas perspectivas em relação aos Estados Unidos, sobre suas viagens, suas ideologias e suas obras. Em entrevista à Matthieu Galey, Yourcenar diz que encontrou outros escritores franceses no exílio e que inicialmente sua vontade era ir embora, voltar para a Europa. Ela se sentia “fora de casa”. O território aparece novamente como laço afetivo e cultural:

- A senhora encontrou alguns dos escritores franceses que já se encontravam lá no exílio?

- Oh, é claro! Em suspense, como todo mundo. Encontrei Breton. Encontrei Lévi-Strauss, bem jovem. Vi Jules Romains uma ou duas vezes. Nós nos encontrávamos em cafés ou na casa de amigos. Muitas vezes na casa dos russos, que eram muito hospitaleiros. Naquele momento, eu sentia saudade da Europa, da Ásia, ou pelo menos do México. Enfim, eu queria ir embora dos Estados Unidos, pois me sentia fora de casa e, por vezes, foi duro ganhar meu pão. (YOURCENAR, 1983, p. 119)

Durante a Guerra, Yourcenar se comove com os acontecimentos ocorridos na França. A queda de Paris a choca e a perturba. A decisão de permanecer nos Estados Unidos, mesmo após a liberação da França e o fim da Guerra se justifica não apenas com base no apego pelo novo espaço conquistado e construído a sua volta, mas também, por influência de Grace Frick, que não desejava o retorno de Yourcenar à

⁸⁹ [...] La vie continue assez abrutissante. Je n'ai aucune nouvelle de France, aucune nouvelle de Grèce, et mon découragement atteint à la largeur et à la profondeur de l'Océan Atlantique. [...] J'ai enfin reçu de ma correspondante de France la nouvelle qu'elle avait reçu l'argent envoyé. Juste à temps, car elle se mourait à peu près de faim. Merci d'avoir arrangé cela et veuillez assurer votre ami que je m'[empresse] de régler aussitôt que possible cela. Je vous suis à tous deux bien reconnaissante. (YOURCENAR, 2007a, p. 86)

Europa. O espaço aparece, dessa forma, como uma aceitação resignada por parte de Yourcenar. Uma nova casa, um novo lar, um novo lugar ao qual é preciso se adaptar:

- *O que sentiu no momento em que soube, daqui, que a França estava inteiramente ocupada?*

- O senhor quer dizer a queda de Paris, em junho de 40? Eu já estava nos Estados Unidos, chorei nos braços de Malinowski, o grande etnólogo polonês. Encontrava-me na casa dele naquela noite. [...] / Eu poderia ter voltado à França quando da liberação, mas possuía uma casa aqui, no Maine, tinha amigos, tinha um trabalho começado; não queria, uma vez mais, mudar completamente as circunstâncias da minha vida. E depois, muitos dos que eu amava estavam mortos. Assim, fiquei nos Estados Unidos. Deve-se estar em algum lugar... (YOURCENAR, 1983, p. 124-125 – grifos meus)

“Deve-se estar em algum lugar...”, ou seja, o ser humano está fundamentalmente ligado à noção de espaço. Depois de alguns anos nos Estados Unidos, Yourcenar adquire uma propriedade na Ilha de Mount Desert (Monts Déserts, em francês), no estado do Maine. A autora diz que sempre gostou de ilhas: “Temos o sentimento de estar numa fronteira entre o universo e o mundo humano.” (YOURCENAR, 1983, p. 129). *Memórias de Adriano*, ressalta a autora, foi terminado em sua nova casa, na ilha. Morando na costa leste do país norte-americano, era como se Yourcenar se aproximasse do velho continente. “Apenas” o oceano Atlântico a separava de sua amada Europa. A ilha representava um “estar – sem estar”, ou seja, é como se estivesse navegando entre a América e a Europa, sem estar presa a algum lugar. *Petite Plaisance*, nome dado à casa adquirida na ilha, se tornará para Yourcenar um refúgio tranquilo, um lugar para o qual se deseja voltar após longas viagens e refletir sobre as muitas histórias e experiências vividas. A ilha se tornará o lugar de tranquilidade no qual ela poderá se dedicar à leitura e à escrita, além de estar em contato com os animais e com as plantas, podendo assim cultivar o seu jardim.

Quanto à “escolha” em viver na ilha, Yourcenar escreve à ensaísta Gonzague Truc (5 abril 1956) apontando de certo modo que foram as mazelas do mundo que a conduziram a esta “escolha”, mas que tal fato não deveria ser considerado como uma falta de amor pela França:

[...] Não atribua o meu distanciamento a alguma falta de ternura pela França. É verdade que eu não gosto muito do barulho e da agitação parisiense da qual você fala, mas o estado do mundo em nossa época é, infelizmente, tal, que eu não sei onde se poderia *preferir* viver. A verdade é que eu possuo há alguns anos uma casinha nessa belíssima ilha da costa americana e onde eu encontro

um excelente refúgio para trabalhar com toda a tranquilidade.⁹⁰
(YOURCENAR, 2004, p. 530)

A angústia do distanciamento em relação à Europa foi sempre uma constante na vida de Yourcenar. Na ilha, o estigma de “estrangeira” permanece, segundo a autora, mesmo depois de longos anos habitando o lugar. Veja-se a resposta dada à pergunta de Galey: “- *E para essas pessoas, quem é a senhora?*” - Oh, alguém... Alguém que não é do local, mesmo após trinta e tantos anos.” (YOURCENAR, 1983, p. 131). Uma das razões para saberem que Yourcenar era estrangeira foi seu constante desejo de se comunicar em francês e, na impossibilidade de fazê-lo, ela se utilizava de um inglês marcado pelo sotaque francês.

Ainda em entrevista a Mathieu Galey, Yourcenar relata algumas experiências vividas nos Estados Unidos e que mostram a xenofobia aliada a uma grande falta de visão cultural e humana. A situação do estrangeiro, particularmente do cubano, aos olhos do outro, do estadunidense, é marcada pela questão territorial, pela política internacional de embargo comercial dos Estados Unidos a Cuba, fato que se reflete em alguns dos preconceitos assumidos pela população:

- *E aqui, na América, a senhora teve experiências comparáveis?*

- Conheci até mesmo a prisão, muito brevemente, é preciso dizer. E uma vez andei com um cartaz; foi durante a guerra do Vietnã, na principal cidade da ilha, em Bar Harbor. As pessoas passavam; não se interessavam muito por nosso grupo de homens e mulheres sanduíches. Éramos bastante numerosos; havia de tudo: a irmã do pároco católico, negros. Um senhor muito hostil passou diante de nós, em carro aberto, e gritou: ‘Voltem para Cuba!’ Minha vizinha, muito ingênua, perguntou-me: ‘Por que ele nos diz para voltarmos para Cuba? Eu nunca fui a Cuba!’ (YOURCENAR, 1983, p. 279-280)

A visão preconceituosa de que todo aquele que protesta por algum motivo, que “perturba” a ordem do país, é um estrangeiro, fica clara na passagem. As políticas internacionais dos Estados Unidos geram, por vezes, visões bastante limitadas com relação ao restante do mundo.

⁹⁰ [...] N’attribuez pas mon éloignement à je ne sais quel manque de tendresse pour la France. Il est vrai que je n’aime guère ce bruit et cette agitation parisienne dont vous parlez, mais l’état du monde à notre époque est malheureusement tel que je ne sais pas où l’on pourrait *préférer* vivre. La vérité est que je possède depuis quelques années une maisonnette dans cette très belle île de la côte américaine, et que j’y trouve un excellent refuge pour travailler en toute tranquillité. (YOURCENAR, 2004, p. 530)

No período da Guerra, as cartas recebidas da Europa trazem, também, as notícias trágicas que afligem a autora. Na carta endereçada a Jacques Kayaloff (07 dezembro 1941) Yourcenar relata que não ousa ler muitas das notícias sobre a Europa, apenas as cartas destinadas a ela, com medo de descobrir o pior: “[...] As notícias que chegam da Europa são tão ruins (destruição, miséria, amigos mortos) que eu ousa apenas ler as cartas que me chegam, e mesmo os inocentes envelopes vindos de Nova Iorque ficam algumas vezes vários dias fechados sobre a minha mesa. [...]”⁹¹ (YOURCENAR, 2007, p. 84)

As cartas eram, portanto, sempre significativas para Yourcenar. Através delas, a autora obtinha informações sobre a situação da Europa. Em carta a Jean Ballard (04 setembro 1946), Yourcenar expressa os sentimentos causados pela distância e pelo medo de a Europa submergir nos escombros da Guerra. Pela resposta da autora a Ballard, podemos notar que a Europa está, momentaneamente, salva, notícia que a conforta:

[...] Durante esses anos passados a distância, nessa espécie da Arca que foi os Estados Unidos, o mais horrendo era o sentimento de flutuar no meio de um mundo desaparecido, submerso e, no momento, sem terra firme. Esse sentimento nos enganava: cada carta, como a sua, recebida esses últimos meses da França, da Grécia, da Itália, torna-se para mim um verdadeiro milagre, a mensagem de um mundo salvo das águas, pelo menos momentaneamente. [...] Eu percebo também que eu não respondi a algumas questões sobre mim mesma, que você quis amigavelmente me fazer. Eu espero rever logo a Europa, mas por mil razões, razões financeira (eu vivo aqui há quatro anos graças às retribuições devidas a um cargo de professora em uma universidade nos arredores de Nova Iorque), razões de amizade e de saúde também, eu duvido que essa viagem e os encontros amigáveis que eu desejo possam acontecer antes de dois ou três anos.⁹² (YOURCENAR, 2007a, p. 87-88, 92)

⁹¹ « [...] Les nouvelles qui suintent d'Europe sont si mauvaises (destructions, misère, amis morts) que j'ose à peine lire les lettres qui m'arrivent, et même les innocentes enveloppes venues de New York restent quelquefois plusieurs jours non ouvertes sur ma table. [...] » (YOURCENAR, 2007, p. 84)

⁹² [...] Durant ces années passées à distance, dans cette espèce d'Arche que furent les États-Unis, le plus affreux était ce sentiment de flotter au milieu d'un monde disparu, submergé, désormais sans terre ferme. Ce sentiment nous trompait : chaque lettre comme la vôtre reçue ces derniers mois de France, de Grèce, d'Italie, reste pour moi un véritable miracle, le message d'un monde au moins momentanément sauvé des eaux. [...] Je m'aperçois aussi que je n'ai pas répondu aux quelques questions sur moi-même, que vous voulez bien si amicalement me poser. J'espère revoir bientôt l'Europe, mais pour mille raisons, raisons financières (je vis ici depuis quatre ans grâce à des appointements de professeur dans un collège aux environs de New York), raisons d'amitié et de santé aussi, je doute que ce voyage et ces rencontres amicales que je souhaite puissent avoir lieu avant deux ou trois ans. (YOURCENAR, 2007a, p. 87-88, 92)

A metáfora construída por Yourcenar também é bastante significativa: ela compara os Estados Unidos a uma arca, que flutua sobre um mundo que pode não mais existir, destruído pela guerra, o que a impediria definitivamente de rever a Europa tal qual ela havia conhecido. Ao descobrir que o continente está salvo das “águas turbulentas”, Yourcenar continua a ter esperanças de um dia poder sair dessa “arca” e pisar em terra firme, em “sua terra”: o continente europeu. Além disso, a previsão de dois ou três anos para a retomada das viagens e dos encontros amigáveis se estenderá, na verdade, por um período de cerca de mais cinco anos.

É através da carta, também, que Yourcenar expõe sua tristeza em ter ficado por tanto tempo longe do continente natal. A Joseph Breitbach (07 abril 1951), a autora deixa implícito o constante conflito entre o “lá” e o “aqui”: “[...] Você compreende bem que não foi sem arrependimentos que eu fiquei por tanto tempo longe da Europa, mas meus arranjos pessoais e financeiros não me permitiam outra coisa; eu sofri, frequentemente, com uma grande solidão intelectual [...].”⁹³ (YOURCENAR, 2007, p. 101).

A solidão intelectual, mencionada acima, foi para Yourcenar uma das mais angustiantes etapas do período que se estende de 1939 a 1951. Sem contato com os amigos escritores e sem poder dar sequência a seus trabalhos literários, a autora imergia em uma profunda tristeza. Yourcenar estava despossuída de um círculo intelectual e se via isolada, em um país onde não podia nem mesmo se expressar em sua língua.

No prefácio do volume de correspondência *D’Hadrien à Zénon: correspondance 1951-1956*, Josyane Savigneau nos mostra o desejo de Yourcenar em apagar esse período angustiante de sua vida. As cartas que Yourcenar deseja subtrair das publicações póstumas nos mostram, também, sua aflição em relação à possibilidade de nunca mais poder voltar à Europa:

Essa angústia e o sentimento experimentados várias vezes de ser uma ‘pessoa deslocada’, ela quis por vezes apagá-los de sua imagem póstuma, distanciando-os da estátua que intencionava erigir. Por exemplo, ao retirar as cartas da correspondência que ela desejava implicitamente tornar pública – cartas encontradas na casa de alguns de seus correspondentes – cartas que mostravam, particularmente durante a Segunda Guerra mundial, seu desespero de se ver para sempre separada de uma Europa que seria

⁹³ « [...] Vous comprenez bien que ce n’est pas sans regrets que je suis restée si longtemps éloignée de l’Europe, mais mes arrangements personnels, et financiers, ne me permettaient pas autre chose ; j’ai souvent souffert ici d’une grande solitude intellectuelle [...] ». (YOURCENAR, 2007, p. 101)

definitivamente devastada pela barbárie e, desse modo, ver-se separada da língua na qual ela queria escrever. Mas, nas cartas de 1951 a 1956, subsiste o traço das dificuldades às quais ela aludia nas entrevistas aos jornais ou nas conversas. Problemas financeiros, que atestam diversos pedidos de bolsa. Difícil retorno a Paris, antes do sucesso de *Memórias de Adriano*.⁹⁴ (2004, p. 12-13)

É durante a Guerra que Yourcenar retoma as *Memórias de Adriano*. O livro traz, portanto, algumas das inquietações da autora acerca dos rumos da humanidade. Savigneau (1990, p. 324) cita a seguinte carta de Yourcenar ao estudante Jean-Paul Tapié, da qual se extrai a passagem: “*Adriano*, escrito entre 1949 e 1951, reflete a ideia, que me habitava naquele tempo, de que um certo número de espíritos justos pudessem ainda organizar um mundo viável.”⁹⁵ Yourcenar tinha esperança de que alguns homens justos pudessem fazer do mundo um lugar melhor: “É durante a guerra que eu comecei as *Memórias de Adriano*’ lembra ela à Claude Mettra, durante uma entrevista; ‘livro que não teria jamais sido terminado se não tivesse havido essa luta da Europa contra o hitlerismo, se não tivesse havido esse combate da luz contra a escuridão.’ [...]”⁹⁶ (SAVIGNEAU, 1990, p. 323)

De acordo com Yourcenar, em entrevista dada a Patrick de Rosbo, há uma proximidade entre passado e presente em *Memórias de Adriano*, sobretudo, no que diz respeito aos horrores praticados pelo homem. A história, presente na obra, seria um modo de alertar o homem dos perigos de se cometer os mesmos erros do passado, ou de acentuá-los com o uso de novas tecnologias cada vez mais destrutivas. Note-se, portanto, os reflexos da guerra na obra em questão:

Bem mais longe de ser um asilo [...], o passado é com muita frequência, como o presente, uma câmara de horrores. Ele nos põe sob os olhos a lista

⁹⁴ Cette angoisse et ce sentiment, éprouvé à plusieurs reprises, d’être une ‘personne déplacée’, elle a parfois voulu les gommer de son image posthume, les éloigner de la statue d’elle-même qu’elle entendait ériger. Par exemple, en retranchant de la correspondance qu’elle souhaitait implicitement rendre publique des lettres – qu’on a pu retrouver chez certains de ses correspondants – montrant, particulièrement pendant la Deuxième Guerre mondiale, son désespoir d’être, à jamais croyait-elle, coupée d’une Europe que la barbarie allait définitivement dévaster, et donc de la langue dans laquelle elle voulait écrire. Mais, dans ces lettres de 1951 à 1956, subsiste la trace des difficultés qu’elle éludait dans les entretiens aux journaux ou les conversations. Problèmes financiers, qu’attestent plusieurs demande de bourse. Difficile retour à Paris, avant le succès de Mémoires d’Hadrien. (2004, p. 12-13)

⁹⁵ Hadrien, écrit entre 1949 et 1951, reflète l’idée, qui m’habitait en ce temps-là qu’un certain nombre d’esprits justes pourraient encore organiser un monde viable.

⁹⁶ « C’est pendant la guerre que, sur une préoccupation déjà bien ancienne, je commençai les *Mémoires d’Hadrien* » rappellera-t-elle à Claude Mettra, à l’occasion d’un entretien ; « livre qui n’eût sans doute jamais vu le jour s’il n’y avait eu cette lutte de l’Europe contre l’hitlerisme, s’il n’y avait eu ce combat de la lumière contre l’obscurité. » [...] (SAVIGNEAU, 1990, p. 323)

lamentável das oportunidades perdidas, das transigências nefastas, das recorrentes derrotas do bom-senso e da sabedoria, devidas à inércia e à imprevidência da maioria, ao fanatismo de alguns, aos conchavos interesseiros de muitos outros. Vale dizer que ele nos oferece o que vemos a nossa volta, com a única diferença de que nossos erros tornaram-se mais perigosos que os do homem armado só com uma lança e uma faca. (YOURCENAR, 1897, p. 40)

Também, na obra, pode-se perceber que Yourcenar e Adriano partilham do desejo de existir um dia a livre circulação de pessoas, de culturas e de saberes. A questão territorial e o gosto pelas viagens aparecem em ambos como sendo uma fonte para se conhecer o outro, outras culturas, outros conhecimentos e outras perspectivas, rompendo com os limites fixados pelas políticas de restrição do homem para com o próprio homem:

Queria que a imensa majestade da paz romana se estendesse a todos, imperceptível, mas presente como a música do céu em marcha; que o mais humilde viajante pudesse passar de um país ou de um continente a outro, sem formalidades vexatórias e sem perigos, na certeza de encontrar em toda parte um mínimo de legalidade e de cultura. (YOURCENAR, 2003, p. 117)

Um mundo sem fronteiras, onde as culturas possam conviver sem conflitos, onde não haja preconceitos para com o estrangeiro: esses parecem ser os desejos da autora e do personagem, da autora que fala através da voz do personagem.

Embora não haja um consenso em relação a classificar essa experiência de Yourcenar nos Estados Unidos como um exílio, é fato que esses onze anos e, também, os anos posteriores a sua decisão de permanecer no país, afetaram a autora de alguma forma. A solidão, o silêncio, o isolamento, a distância da Europa, dos amigos, mas, por outro lado, a oportunidade de conhecer uma nova cultura, outra língua, participar de outras experiências e conhecer, sobretudo, o outro (o estadunidense) contribuíram muito para o enriquecimento cultural de Yourcenar e para uma maior reflexão em prol da humanidade.

Yourcenar precisou adaptar-se a essa nova realidade ao perceber que não teria condições de retornar à Europa por um longo tempo e para não cair em profunda depressão. A Jean Ballard (14 fevereiro 1947), ela faz algumas comparações entre os Estados Unidos e a Europa e reconhece que depois de certo tempo passou a gostar do país, ou pelo menos se adaptou a ele:

Durante a última catástrofe, este país gozou de algumas imunidades; não tivemos frio nem fome; são esses os grandes benfeitos. Por outro lado, algumas facilidades da vida no mediterrâneo, tão familiares que apenas marcamos o lazer, a flânerie, a conversa amigável não existem aqui, ou quando conseguimos obtê-las (e eu consegui) é preciso se colocar na contracorrente da vida americana propriamente dita. E, todavia, eu acabei por amar muito esse país, ou pelo menos alguns lugares e alguns seres. [...] ⁹⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 96)

É notável que entre a Europa e os Estados Unidos, os conflitos foram constantes. A decisão a ser tomada entre ficar ou retornar à França foi dilacerante para a autora. De acordo com Savigneau, vários fatores pesaram na sua decisão, fatos que não puderam ser desprezados por Yourcenar: “Ela não faz mais questão da família; ela não tem trabalho (tampouco dinheiro guardado na Europa). Quanto aos amigos, pelo menos daqueles de que se quer lembrar, estão mortos ou disseminados, qualquer traço perdido.” Por outro lado, há fatores que pesam pelo retorno: “Mas na Europa, ela tem seus editores, sua língua, sua cultura, aquilo que foi para ela, até agora, essencial. A balança pode inclinar somente nesse sentido. Ela só pode partir. E ela fica.” ⁹⁸ (SAVIGNEAU, 1990, p. 170)

Escolha feita ou forçada a se decidir pelos Estados Unidos, Yourcenar começa a recuperar a sua identidade e volta com vigor a sua atividade de escrita literária. O trecho a seguir, tirado de uma carta destinada a Jean Lambert (14 maio 1956), em resposta a um pedido de ajuda para encontrar um emprego nos Estados Unidos, mostra as sensações de Yourcenar quanto ao ritmo de vida estadunidense e quanto à atividade exercida por ela durante um tempo; ela se mostra agradecida à Universidade Sarah Lawrence pela oportunidade de trabalho em uma época difícil em que se via impossibilitada de voltar à Europa “[...] mas eu não recomendaria a ninguém esse tipo de vida, a menos que haja um gosto bem determinado pelo ensino e uma extrema

⁹⁷ Durant la dernière catastrophe, ce pays a joui de certaines immunités ; nous n’avons eu ni froid ni faim ; ce sont là de grands bienfaits. D’autre part, certaines facilités de la vie méditerranéenne, si familières que nous les remarquons à peine, le loisir, la flânerie, la conversation amicale, n’existent pas, ou, si on parvient à les obtenir (et j’y parviens), c’est en se plaçant à contre-courant de la vie américaine proprement dite. Et cependant, j’ai fini par aimer beaucoup ce pays, ou du moins certains endroits et certains êtres. [...] (YOURCENAR, 2007a, p. 96)

⁹⁸ De famille, elle ne veut plus en avoir ; de métier, elle n’en a pas (et d’argent demeuré en Europe, guère). Quant aux amis, du moins ceux dont on veut se souvenir, ils sont morts ou disséminés, toutes traces perdues. Mais en Europe, elle a ses éditeurs, sa langue, sa culture, ce qui a été pour elle, jusque-là, l’essentiel. La balance ne peut que pencher en ce sens. Elle ne peut que partir. Et elle reste. (SAVIGNEAU, 1990, p. 170)

curiosidade pela vida americana e o deslocamento particular que ela implica.”⁹⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 150)

Os sentimentos em relação ao país norte americano são bastante paradoxais. Em alguns momentos a autora faz críticas e mostra-se desejosa de voltar à França, em outros, fazem-se elogios em relação à nova pátria. É o que notamos na carta destinada, também, a Jean Lambert (23 setembro 1956), da qual obtemos algumas informações acerca do país. Da economia à riqueza histórica guardada em museus e bibliotecas, mencionando ainda a natureza bela e misteriosa, a autora nos leva a conhecer um pouco mais desse extenso e diversificado país:

[...] Que há outra coisa é certo: grupos de civismo que na Europa submergiram; uma vontade de progresso que é grotesca quando expressa em termos de publicidade, mas que é sincera e eficaz para alguns seres; a despeito da escandalosa corrosão dos recursos, uma natureza extraordinariamente bela, quando se consegue descobrir seus segredos, diferentes dos nossos; e infinitamente mais passado do que se diz: as grandes reservas de passado que são os museus e as bibliotecas; as casas antigas da Nova Inglaterra e os domínios do Sul [...] e, por fim, o admirável país indígena... / É necessário tempo para aprender a conhecer esse grande país por vezes tão exposto e por vezes tão secreto...¹⁰⁰ (YOURCENAR, 2007a, p. 153-154)

Em relação ao trabalho que exerceu nas universidades dos Estados Unidos, como professora de língua, literatura, arte e cultura francesas, ela não esconde sua inabilidade para a profissão. Em carta à universitária francesa, Renée Lang (18 junho 1957), a autora se explica:

Na verdade eu não pertenco a nenhum grau do mundo acadêmico, não tendo nem mesmo diplomas universitários. A necessidade de me sustentar em um país para o qual eu vim na condição de visitante e no qual me vi imobilizada por causa da guerra, forçou-me em 1944 a procurar trabalho e as universidades em questão (um pequeno instituto em Hartford, Connecticut, em seguida na Universidade Sarah Lawrence) acreditaram que uma escritora,

⁹⁹ « [...] mais je ne recommanderai à personne ce genre de vie, à moins d'un goût bien déterminé pour l'enseignement et d'une extrême curiosité pour la vie américaine, et le dépaysement particulier qu'elle implique. » (YOURCENAR, 2007a, p. 150)

¹⁰⁰ [...] Qu'il y ait autre chose, c'est certain : des îlots de civisme, qui chez nous sont submergés ; une volonté de progrès qui est grotesque quand elle s'exprime en termes de publicité mais qui est restée sincère et efficace chez certains êtres ; en dépit du scandaleux gâchage des ressources, une nature extraordinairement belle, quand on réussit à découvrir ses secrets, qui ne sont pas les nôtres ; et infiniment plus de passé qu'on ne le dit : les grands réservoirs de passé que sont les musées et les bibliothèque ; les maisons anciennes de la Nouvelle-Angleterre et les domaines du Sud [...], et enfin l'admirable pays indien... / [...] Il faut du temps pour apprendre à connaître ce grand pays à la fois si étalé et si secret... (YOURCENAR, 2007a, p. 153-154)

mesmo sem nenhuma qualificação acadêmica, pudesse falar a seus alunos sobre a literatura francesa.¹⁰¹ (YOURCENAR, 2007b, p. 120)

O não pertencimento a nenhum grau do mundo acadêmico pode ser estendido também à obra de Yourcenar, que não segue as tendências literárias dos escritores contemporâneos a ela. Apesar de não ter tido uma formação acadêmica tradicional, Yourcenar teve uma educação vinda, sobretudo, de um pai letrado, responsável por fornecer-lhe a leitura dos grandes clássicos da literatura em língua francesa e também em grego e em latim, fato que influenciou bastante em seu estilo de escrita. Nota-se na passagem o uso do termo “visitante”, como meio de suavizar o período mencionado, ou seja, à medida que o tempo passa, Yourcenar tenta distanciar sua imagem daquele período angustiante de sua estadia nos Estados Unidos.

O distanciamento da Europa começará a se romper a partir da publicação de *Memórias de Adriano* e do reconhecimento de Yourcenar como grande escritora. O sucesso da obra desencadeará um novo fôlego para a correspondência e para a retomada de contato com amigos, escritores, editores e leitores, sobretudo, franceses. Rompe-se, portanto, o isolamento intelectual da autora, tão lastimado por ela. De acordo com Brigitte Dias e Jüngen Siess:

O exílio, tendo em vista que ele cria uma distância brutal com seu primeiro meio cultural, impõe ao escritor iniciante tecer novas redes epistolares, ou mais simplesmente entrar em correspondência para continuar a existir literariamente (Vallès). Às vezes também, para o escritor distanciado de seu contexto cultural, a correspondência se torna um protocolo de formação à distância ou de autoformação (Supervielle).¹⁰² (1998, p. 8)

Embora estejam mencionando os autores Jules Vallès e Jules Supervielle, podemos estender a perspectiva do exílio desses autores para a vida de Yourcenar nos Estados Unidos. A correspondência é, não apenas a oportunidade de se colocar

¹⁰¹ En effet, je n'appartiens à aucun degré à ce monde académique, n'ayant même pas de diplômes universitaires. La nécessité de me soutenir dans un pays où j'étais venue en visiteuse et où je me trouvais immobilisée du fait de la guerre m'a forcée en 1944 de chercher du travail, et les collègues en question (un petit collègue à Hartford, Connecticut, puis Sarah Lawrence) ont bien voulu croire qu'un écrivain, même nullement qualifié académiquement, pourrait parler à leurs élèves de la littérature de son pays. (YOURCENAR, 2007b, p. 120)

¹⁰² L'exil, parce qu'il crée une distance brutale avec son premier milieu culturel, impose à l'écrivain débutant de tisser de nouveaux réseaux épistolaires, ou tout simplement d'entrer en correspondance pour continuer à exister littérairement (Vallès). Parfois encore, pour l'écrivain éloigné de son contexte culturel, la correspondance devient un protocole de formation à distance ou d'auto-formation (Supervielle). (1998, p. 8)

novamente no mundo literário, de onde esteve “apagada” por longos anos, mas também a oportunidade de autoformação crítica e literária. Se observarmos o número de cartas escritas antes da publicação de *Memórias de Adriano* – tomando como referência as cartas inseridas no primeiro volume da correspondência publicada e lembrando-se de que houve uma seleção de tais cartas – poderemos verificar que houve uma quantidade bastante reduzida de correspondência nesse período. Com *Adriano*, portanto, Yourcenar intensifica sua atividade epistolar. Com a obra, pode-se dizer também que a autora renasce para a literatura com todo vigor e, conseqüentemente, renasce para a vida, tendo em vista a relação íntima entre vida e literatura no caso da autora.

A influência do distanciamento em relação à Europa pode mesmo ter sido oportuna para a escrita de Yourcenar. Em entrevista concedida a Mathieu Galey a própria autora nos atesta a influência e a importância de estar em uma realidade bastante diferente da realidade europeia. À pergunta de Galey, “- *Em que a sua obra foi influenciada por esse meio ambiente?*”, Yourcenar nos diz que se tivesse ficado na Europa ou partido para a Grécia em 1940 ter-se-ia “apegado cada vez mais aos aspectos formais da literatura [...]. Vindo aqui e colocada frente a uma realidade completamente diferente, compacta e amorfa, de alguma forma, a mudança me foi, acredito, muito útil.” (YOURCENAR, 1983, p. 131)

Esse novo espaço geográfico e social em que Yourcenar viveu e continuou vivendo, mesmo depois de retornar à Europa em 1951 – agora na condição de viajante, aproveitando-se de alguns períodos de estadia, mas sempre retornando aos Estados Unidos – trouxe grandes contribuições para a vida e para a escrita da autora, apesar de todas as dificuldades da primeira década vivida no país. Há uma espécie de conformação à nova realidade, depois de tantos anos, fato que não apagou o entusiasmo de Yourcenar pela França e pela Europa. É o que podemos perceber na carta enviada a Jean Ballard (23 outubro 1952): “Mil agradecimentos pelos votos de boa viagem e de bom retorno. Eu confesso que a mudança de continente representa uma transplantação difícil e eu espero estar, no máximo até o fim da próxima primavera, de volta à França.”

¹⁰³ (YOURCENAR, 2004, p. 193. Grifos meus)

¹⁰³ « Mille mercis pour les voeux de bon voyage et de bon retour qui m’ont trouvée ici. J’avoue que le changement de continent représente une transplantation difficile, et j’espère être dès la fin du printemps prochain de retour en France. » (YOURCENAR, 2004, p. 193)

De acordo com Benoît Melançon “Sob sua forma habitual (os correspondentes estão distantes um do outro) ou criada artificialmente [...] a ausência constitui por vezes um tema da carta e sua condição de existência.”¹⁰⁴ (2013, p.16). É o que podemos notar, também, na correspondência de Yourcenar, quando essa exprime seus sentimentos em relação ao fato de ter-se ausentado da Europa.

Em outro momento, pode-se observar que o trabalho constante e incessante serve como uma forma de minimizar a saudade da Europa e como forma de amenizar o desejo de retorno à França. Ao Marquês Georges de Cuevas (2 novembro 1952) ela confessa: “[...] Tenho saudades de Paris, mas eu trabalho, o que é essencial. Grâce¹⁰⁵ – que o saúda – se ocupa em traduzir admiravelmente *Adriano* para o inglês.”¹⁰⁶ (YOURCENAR, 2004, p. 195). O trabalho literário significa viver da literatura e para a literatura, o que influenciará a autora na rigorosa defesa de sua obra.

A solidão, uma constante na vida de Yourcenar, ressurge, contudo, após o sucesso de *Memórias de Adriano*. Muito embora a obra tenha se tornado um dos assuntos preferidos e recorrentes nas cartas da autora, tais discussões não supriam a necessidade de Yourcenar de estar sempre em correspondência com a Europa, com seus pares intelectuais, com seus críticos e com seu público leitor. À Lidia Storoni Mazzolani (7 maio 1969), amiga e tradutora de suas obras para o italiano, ela expressa sua tristeza diante da solidão constante, que é suprimida pela viagem:

[...] Mas há também lados bem decepcionantes e uma vez passada a primeira euforia, a grande solidão do escritor recomeça. Nesse intervalo, abundam-se o fluxo de seres humanos que pedem uma carta, uma resposta, uma conversa, e aos quais é necessário dizer sim, pois impressiona, neles, uma espécie de miséria, um abandono, uma necessidade impulsiva de que alguém os compreenda ou ao menos os escute e que se joga sobre a primeira pessoa com a qual se fala momentaneamente para que se obtenha tudo isso.¹⁰⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 408)

¹⁰⁴ « Sous sa forme habituelle (les épistoliers sont éloignés l’un de l’autre) ou créée artificiellement [...] l’absence constituait à la fois un thème de la lettre et sa condition d’existence. » (2013, p.16)

¹⁰⁵ A grafia do nome “Grâce” com acento é da própria Yourcenar.

¹⁰⁶ « [...] J’ai la nostalgie de Paris, mais je travaille, ce qui est l’essentiel. Grâce – qui vous salue – s’occupe à traduire admirablement *Hadrien* en anglais. » (YOURCENAR, 2004, p. 195)

¹⁰⁷ [...] Mais il y a aussi des côtés bien décevants, et une fois le premier tumulte apaisé, la grande solitude de l’écrivain recommence. Entre-temps, on est débordé par ce flot d’êtres humains qui demandent une lettre, une réponse, une conversation, et auquel il faut bien dire oui, ou du moins ne pas toujours dire non, parce qu’on est frappé en eux par une espèce de misère, une déréliction, un besoin passionné que quelqu’un les comprenne ou au moins les entende, et qui se jettent pour obtenir tout cela sur la première personne dont momentanément on parle. (YOURCENAR, 2007a, p. 408)

Ao descrever alguns de seus interlocutores, Yourcenar parece descrever a si própria, tendo em vista seu desejo de escapar da solidão que a incomoda. Ela tem uma necessidade apaixonada de que haja alguém com quem possa “conversar”, alguém que possa tirá-la do vazio (emocional e literário) que se forma ao seu redor. A ausência da palavra (em língua francesa, sobretudo) do outro angustia mais do que a ausência do próprio interlocutor.

Por suas concepções, Yourcenar não se sentia viver num exílio, no sentido próprio do termo, porém, o impedimento de retomar suas viagens tornou-se algo bastante penoso. Viajar era uma fonte de saberes e de conhecimentos, conhecimento de si própria e do outro, viajar era sentir-se livre. A interrupção das viagens para a Europa foi sentida por Yourcenar, o que a levou a uma solidão e a um silêncio durante o período de 1939 a 1951. Mas como salienta a autora, a solidão e o silêncio são companheiros do escritor. A autora se utiliza desse período para se enriquecer intelectualmente e se inquietar com os rumos da humanidade, fato que se reflete constantemente nas obras e nas cartas.

A tentativa constante de controlar a imagem que será deixada postumamente mostra que, mesmo com o apagamento ou amenização dos fatos por Yourcenar, a vida da autora nos Estados Unidos foi sempre sentimentalmente paradoxal: entre alegrias e angústias, entre presenças e ausências, entre solidão e dúvidas, entre ficar ou partir, os sentimentos se intercalavam e/ou se confundiam. A dedicação e o rigor na escrita tendem a minimizar os efeitos desses conflitos, haja vista que a autora se entrega completamente ao trabalho literário e à escrita de seus textos. A suavização de todo esse conflito mostra o desejo, também, de impedir que sua obra fosse analisada exclusivamente por esse viés biográfico e vai ao encontro do apagamento da intimidade e da autogênese colocada em prática pela autora.

Yourcenar vive a maior parte de sua vida nos Estados Unidos, contudo suas obras nunca fizeram referência ao país. Para ela que teve uma formação baseada no culto dos livros, das ruínas e das lendas antigas (constantes em suas obras), o “Novo Mundo” continuará distante: “Bastante distante, sem dúvida, tão pouco assimilado ou

transponível que, contrariamente aos contemporâneos em literatura, Breton, Sartre ou Levi-Straus, ela jamais o evocará em sua obra.”¹⁰⁸ (LEVILLAIN, 2016, p. 82)

Apesar disso, as cartas a Emmanuel Boudot-Lamotte nos mostram algumas tentativas de se estabelecer traduções para uma eventual publicação, cujo objetivo seria apresentar ao público francês uma seleção de contos que o permitisse conhecer narrativas, perspectivas, enfim, um visão geral da literatura estadunidense. Várias leituras foram realizadas, o que mostra que, apesar de não terem sido publicadas, Yourcenar demonstrava interesse pela literatura do país que a acolhia. Em carta do dia 7 de fevereiro de 1946 ela diz à Boudot-Lamotte: “[...] enfim, Grace e eu lemos cerca de 200 contos publicados seja em volume seja em revistas durante esses últimos anos e estabelecemos listas. [...]”¹⁰⁹ (YOURCENAR, 2016, p. 139)

Os 26 contos selecionados por Yourcenar são acompanhadas de diversos comentários. Cinco deles são indicadas a serem eliminadas no caso de haver uma lista muito longa. Acerca desses cinco contos a autora aponta prós e contra dizendo serem literariamente medíocres, mas cada qual contendo pontos positivos tais como: a psicologia adolescente, o valor documentário, a sátira da vida universitária e testemunho de um certo estado de espírito americano. (Cf. YOURCENAR, 2016, p. 139-165)

Se, portanto, na Europa ela provavelmente se engajaria em alguma corrente contemporânea e estaria ligada aos aspectos formais da literatura, “ilhada” nos Estados Unidos ela teve independência para se desnudar de toda formalidade e corrente literárias. A simplicidade, o isolamento, o contato com a natureza proporcionaram uma vida de reflexão constante.

Elaboremos, desse modo, uma narrativa que seja ideal para se pensar as circunstâncias da viagem de Yourcenar aos Estados Unidos. De acordo com Castellani, o embarque em Bordeaux, na França, foi tanto uma fuga da Europa que se encontrava em guerra, quanto um programa pessoal de viagem, já há algum tempo bastante movimentado. Castellani nos informa também que “Ela escolhe a liberdade política quando já havia, antes de tudo, escolhido a liberdade sensual. A América se torna,

¹⁰⁸ « Si étrange, sans doute, si peu assimilable ou transposable que, contrairement à ses confrères en littérature, Breton, Sartre ou Levi-Strauss, jamais elle ne l'évoque dans son oeuvre. » (LEVILLAIN, 2016, p. 82)

¹⁰⁹ « [...] enfin, Grace et moi avons lu environ 200 nouvelles publiées soit en volume, soit dans les revues durant ces dernières années, et avons à notre tour établi des listes. [...] » (YOURCENAR, 2016, p. 139)

portanto, um refúgio, depois de ter sido um objetivo, ou uma destinação dentre outras, em uma existência de nômade.”¹¹⁰ (2012, p. 96)

Yourcenar efetuará viagens durante toda sua vida que contribuirão sentimental, intelectual e esteticamente para a construção de sua obra. Portanto, o exílio, ao se tratar de uma viagem obrigada, muito embora a autora não tenha sido banida, expulsa ou mesmo deportada, está no coração da criação literária, “[...] pois o escritor, sobretudo o de renome, se caracteriza primeiramente por uma inquietação, uma obsessão pela liberdade que levou numerosos criadores a romperem com o presente, estabelecendo relações conflituosas com a História, ou melhor, com as forças políticas dominadoras.”¹¹¹ (CASTELLANI, 2012, p. 105)

Em carta a Ethel Adran (30 julho 1955), a autora descreve um pouco da ilha onde vive, dizendo morar em uma pequena casa, com um grande jardim e muitos livros; diz ainda que “na região, o outono é normalmente admirável graças às famosas folhagens avermelhadas e violetas do verão, entretanto faz habitualmente bastante frio. [...]”¹¹² (YOURCENAR, 2004, p. 477). Seu refúgio contém o essencial para sua vida literária. Portanto, os livros, a correspondência, as viagens, sua curiosidade em admirar, seu desejo em aprender não cessam nem mesmo com a idade. Ela encontrou na ilha, precisamente, “um olhar para si mesma, uma sedentariedade protegida, uma solidão, mas também, de modo paradoxal, uma necessidade de se evadir, de ir em direção a esse horizonte fascinante que atrai e incita à viagem, não como passatempo turístico, mas como uma obrigação moral.”¹¹³ (CASTELLANI, 2012, p. 106-107)

Savigneau menciona também que Yourcenar não suportava a ideia de ter medo, e, menos ainda, a ideia de que as pessoas pudessem sabê-lo (Cf. SAVIGNEAU, 2016, em áudio). Essa atitude de esconder seus medos, principalmente relacionados aos

¹¹⁰ « Elle choisit la liberté politique alors qu'elle avait préalablement choisi la liberté sensuelle. L'Amérique devient ainsi un refuge, après avoir été un but, ou une destination parmi d'autres dans une existence de nomade. » (2012, p. 96)

¹¹¹ « [...] car l'écrivain, surtout le grand, se caractérise d'abord par un souci, une obsession de liberté qui a conduit de nombreux créateurs à être en rupture avec leur temps, donc à établir des relations conflictuelles avec l'Histoire, c'est-à-dire forcément avec les forces politiques dominatrices. » (CASTELLANI, 2012, p. 105)

¹¹² « L'automne dans cette région est généralement admirable grâce aux fameux feuillages roux, rouges et violets de l'été indien, mais il fait d'habitude assez froid. [...] » (YOURCENAR, 2004, p. 477)

¹¹³ « un repli sur soi-même, une sédentarité protégée, une solitude mais aussi, de façon paradoxale, un besoin de s'évader, de partir pour le large vers cet horizon fascinant qui attire et provoque forcément le voyage, non comme un passe-temps touristique mais comme une obligation morale. » (CASTELLANI, 2012, p. 106-107)

primeiros tempos no Estados Unidos, mostram, primeiro, a tentativa de distanciar sua escrita desses conflitos muito pessoais e, segundo, o desejo de fazer com que sua obra tivesse um caráter universal.

2.3. Marguerite de Crayencour

Ao retomar contato com o amigo e editor Emmanuel Boudot-Lamotte após a Guerra e depois de um período de cerca de cinco anos sem se corresponder com o interlocutor, Yourcenar destina-lhe uma missiva em 23 de março de 1945 cujo conteúdo versará, sobretudo, acerca de projetos para edições futuras na Editora Janin. Chama-nos atenção a seguinte menção: “A narrativa da minha vida durante esses cinco anos lhe chegará à parte um dia (a menos que eu a utilize como matéria de algum romance futuro). Eu me limito aqui a responder às questões mais urgentes.”¹¹⁴ (YOURCENAR, 2016, p. 107-108). Dezon-Jones e Sarde nos lembram, no entanto, que essa narrativa ainda é desconhecida e pode estar retida junto a outros documentos até 2037. Além disso, Yourcenar menciona a possibilidade de falar da própria vida através da obra ou de um personagem, assim como realizado nos textos já publicados. Estratégia que evitaria o puro biografismo, indesejado por ela.

A perspectiva de Yourcenar, portanto, é bastante clara: trata-se de evitar as menções e os comentários com relação a esse período conturbado de sua vida. A possibilidade de falar, posteriormente, desses anos em um romance demonstra seu desejo em apresentar tal narrativa de um modo que lhe convenha, ou seja, haveria todo um trabalho de seleção dos fatos a serem apresentados com o objeto de não interferir na interpretação de suas obras ou na sua imagem.

As cartas funcionam, portanto, como um meio eficaz de contato com o velho continente, com os amigos de outrora e com os novos amigos, com editores e com aqueles que se propõem a adaptar seus textos e, sobretudo, com os leitores de suas obras. Todavia, “esta solitária raramente manifesta o desejo de presença do interlocutor

¹¹⁴ « Le récit de ma vie durant ces cinq ans vous arrivera donc un jour à part (à moins que j'en fasse la matière de quelque roman futur). Je me borne ici à répondre à celles de vos questions qui pressent le plus. » (YOURCENAR, 2016, p. 107-108)

ausente. Claramente, a carta é suficiente para fornecer as máscaras e manter a comunicação através de uma escrita marcada pelo distanciamento voluntário.”¹¹⁵ (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 30)

Desse modo, a correspondência nos mostra, sobretudo, Marguerite Yourcenar. A intimidade do lar é restrita a alguns amigos e entrevistadores. A concessão de entrevistas se deve ao interesse em divulgar a obra, muito embora, tenham sido, em alguns casos, frustrantes e problemáticas para a autora. Era um modo de afastar também aqueles que tinham apenas curiosidade pelos fatos biográficos e pela intimidade da autora.

De acordo com Castellani, as cartas de Yourcenar constituem, desse modo, uma espécie de diário de bordo da sua vida (enquanto escritora) e também um diário de criação. O autor explica ainda que a correspondência da autora pode nos levar a duas leituras possíveis: “[...] cartas que nos mostram uma Yourcenar atenta aos interlocutores” e também “cartas contendo anotações eruditas que reconstituem um emaranhado de publicações, de encontros, de leituras ou de viagens, essenciais para se compreender melhor o processo de existência da autora e de suas obras.”¹¹⁶ (CATELLANI, 2009, p. 23)

As cartas são, ainda, um tipo de rascunho, de procura de uma forma, que pelas hesitações, pelos esforços de sinceridade e por seus incessantes volteios, refletem o estado de espírito da autora no momento em que ela as escreve. Portanto, há pertinência quanto à colocação de Castellani que nos diz ser importante nos perguntarmos se as cartas, aos olhos da autora, não seriam, primeiramente, uma forma de falar a si mesma antes de ser destinada ao interlocutor. (Cf. CATELLANI, 2009, p. 29)

Importante é destacar que essa “busca de si” não tem aspecto intimista, confidencial, mas funciona enquanto busca do autor, de seu posicionamento, de sua perspectiva de escrita, de seu lugar no mundo literário. Há que se considerar,

¹¹⁵ « [...] cette solitaire ne manifeste que rarement le désir de présence de l’interlocuteur absent. Clairement, la lettre lui suffit à combler les masques et l’épanchement par l’écriture supplée à l’éloignement volontaire. » (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 30)

¹¹⁶ « [...] celle des lettres elles-mêmes qui nous montrent une Yourcenar attentive à ses interlocuteur [...] et celles des notes érudites qui reconstituent tout un tissu de publications, de rencontres humaines, de lectures ou de voyages, essentiels pour mieux comprendre le processus de l’existence et de l’oeuvre de Yourcenar. » (CATELLANI, 2009, p. 23)

consequentemente, que “[...] a máscara e o rosto são, no caso de Yourcenar, um só.”¹¹⁷ (LEDESMA, 2009, p. 262)

É notável, desse modo, que nos prefácios e cadernos de notas das obras de Yourcenar haja um cuidado ao fornecer as informações biográficas que eram sempre breves e sem muitos detalhes. Essa atenção em relação à biografia se estendia inclusive a notícias, a revistas e a cadernos literários de jornais aos quais a autora tinha acesso e nos quais era mencionada. Yourcenar, então, escrevia cartas aos editores ou autores do texto publicado pedindo que fossem feitas as correções necessárias e indicando quais informações deveriam ser corrigidas, de modo a dar a “verdade” sobre sua biografia.

Yourcenar teve um acidente cerebral em oito de novembro de 1987 e veio a falecer no dia dezessete de dezembro do mesmo ano. Durante os últimos anos de vida a autora teve o cuidado de organizar sua vida literária, como meio de dar ao leitor uma imagem uniforme e condizente com seus textos. Ao excluir os relatos de intimidade, principalmente das cartas, ela quis distanciar a biografia de Marguerite de Crayencour da sua imagem de escritora e dos personagens de suas obras.

A tentativa de se distanciar dos personagens resulta da desaprovação das interpretações biográficas de seus textos. O fato de ausentar-se mostra que há muito da própria autora nas obras escritas. É a própria autora que reconhece em certos momentos a aproximação entre ela (autora) e seus principais personagens: “Há personagens que nos permitem dizer muito sobre nós mesmos”.¹¹⁸ (YOURCENAR, 2002, p. 168). Contudo, a negativa em associar sua biografia a sua escrita prevalece; o que a autora pretende com a afirmação acima é uma aproximação entre autor e personagem, no que diz respeito aos posicionamentos e aos pensamentos daquele.

Toda essa atenção vai a encontro do que nos expõe Brigitte Diaz, mostrando haver uma tentativa de passar uma determinada imagem de si, que no caso de Yourcenar, será a imagem da escritora, pesquisadora, atenta aos mínimos detalhes de sua obra, e ainda, a imagem da intelectual de escrita universal, dispensando, dessa forma, qualquer informação referente a sua intimidade:

¹¹⁷ « [...] le masque et le visage ne font chez elle [Yourcenar] qu'un. » (LEDESMA, 2009, p. 262)

¹¹⁸ Il y a des personnages qui nous permettent de dire davantage de nous-mêmes. (YOURCENAR, 2002, p. 168)

A carta – e essencialmente a carta de escritor, ou a do aspirante à escrita que aqui nos ocupa em primeiro lugar – convocando o outro na distância permite também produzir imagens de si, imagens sobre medida, ou na medida daquilo que o epistológrafo espera de sua troca: amor, reconhecimento, consideração, estima etc. No discurso da carta, o epistológrafo adota alguns *ethos*, se projeta em identidades possíveis das quais o destinatário é, apesar de tudo, levado a reconhecer e mesmo a legitimar.¹¹⁹ (2002, p. 59-60)

Dominique Maingueneau, que pesquisa o discurso na literatura, aborda a questão da criação de um *ethos* a partir da relação entre o locutor e o interlocutor. Segundo o autor:

Na esteira da Retórica de Aristóteles, podemos aceitar certas teses de base, sem prejudicar as maneiras como podem eventualmente ser exploradas:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*; é construído por meio do discurso, em vez de ser uma ‘imagem’ do locutor exterior à fala;
- o *ethos* está intrinsecamente ligado a um processo *interativo* de influência sobre o outro;
- o *ethos* é uma noção intrinsecamente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura sócio-histórica. (2012, p. 269)

Yourcenar, portanto, fabrica e controla esse *ethos*, na tentativa de torná-lo uniforme e condizente com os posicionamentos tomados na obra literária. Sua intenção é, inclusive, que esse *ethos* se torne uma imagem exterior a própria fala, exterior à própria situação discursiva, que se torne um personagem convincente e “real”. A carta funciona, assim sendo, como uma manifestação do eu que se realiza pela mediação do interlocutor: “O destinatário da carta ocupa uma função cardinal, não somente como motor da escrita – sem o qual a carta não se produziria – mas também como olhar revelador que dá a profundidade do espaço, da imagem que o epistológrafo desenha de si.”¹²⁰ (DIAZ, 2008, p. 50)

Yourcenar se pensa através das cartas e é por isso que, apesar da variedade de temas e correspondentes, um personagem tende a se destacar: a imagem da

¹¹⁹ La lettre – entendons essentiellement la lettre d’écrivain, ou d’aspirant à l’écriture qui ici nous occupe au premier chef – tout en convoquant l’autre dans la distance permet aussi de produire des images de soi, images sur mesure, ou à la mesure de ce que l’épistolier attend de son échange : amour, reconnaissance, considération, estime, etc. Dans le discours de la lettre, l’épistolier adopte des *ethos*, se projette dans des identités possibles que le destinataire est, malgré tout, sommé de reconnaître, voire de légitimer. (2002, p. 59-60)

¹²⁰ « Le destinataire de la lettre occupe une fonction cardinale, non seulement comme moteur de l’écriture – sans quoi la lettre n’advierait pas – mais aussi comme regard révélateur qui donne de la profondeur de champ, à l’image que l’épistolier dessine de lui-même. » (DIAZ, 2008, p. 50)

pesquisadora intelectual, num trabalho constante de escrita, de reescrita e de busca de novos conhecimentos.

A intelectual-pesquisadora era a imagem que a autora nos queria deixar e para a qual toda a sua escrita tende a se direcionar e a direcionar o leitor. É o que se pode notar no prefácio do volume que contém as cartas do período que vai de 1961 a 1963: um condensado de centros de interesse que vai do Oriente ao Ocidente, da antiguidade grega à latina, passa pelo século III com *Adriano* que está sempre presente nas discussões, bem como pelo século XIII, pela renascença e pelo século XVIII; as guerras e os saberes, o mito e o real e junto a essa diversidade de temas, a variedade de gêneros: romance, novela, ensaio, teatro, poesia, tradução. A escrita e a leitura dos textos também aparecem uma ligada à outra, através dos comentários de seus livros e dos comentários dos textos dos interlocutores.

Desse modo, as cartas se organizam em um condensado de sua vida criadora, de seu pensamento, de suas experiências em literatura: “[...] nos faz ver a escritora, nesses três anos em particular, na casa em Bar Harbor, cercada por todos os seus livros, fonte de mil campos do saber, tendo em mente o que ela procura e não o que ela vai descobrir, retendo o que ela quer, transformando-o. Ela, também, alquimista do verbo.”¹²¹ (BRAMI, SARDE, 2011, p. 9)

Por essa razão, devemos perceber as cartas de Yourcenar como um “canteiro de obras” no qual a imagem de Yourcenar está sempre em construção, contudo numa intensa tentativa de tornar tal construção a mais coerente possível, de fazê-la estar em harmonia com seus escritos. De acordo com Marcos Antonio de Moraes:

Enquanto ‘ato’, no campo semântico da representação teatral, a carta coloca ‘personagens’ em ‘cena’. O remetente assume ‘papéis’, ajusta ‘máscaras’ em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários, com objetivos afetivos ou práticos definidos. Sob o signo da encenação, a verdade expressa na carta – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é sempre pontual e cambiante. Em outra direção, associando-se ‘ato’ e ‘práxis’, a carta pode testemunhar a ‘dinâmica’ de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como ‘ações’ nos bastidores da vida artística. (MORAES, 2008, p. 8)

¹²¹ « [...] nous fait entrevoir l’écrivaine, pendant ces trois années particulières, dans sa maison de Bar Harbor, entourée de tous ses livres, puisant à mille champs du savoir, sachant ce qu’elle cherche, non ce qu’elle va découvrir, retenant ce qu’elle veut, le transformant. Elle aussi alchimiste du verbe ! » (BRAMI, SARDE, 2011, p. 9)

Se, nesse mesmo sentido, Brigitte Diaz nos fala da identidade fugitiva e sem fixidez produzida através da correspondência: “Além disso, as imagens que o epistológrafo produz de si não são nunca uma representação do conjunto, mas a frágil tomada de alguns detalhes: farpas de uma identidade fugitiva e sem fixidez [...]”¹²² (DIAZ, 2008, p. 54), o caso de Yourcenar torna-se bastante peculiar, tendo em vista a constante tentativa de dar corência a sua imagem.

Yourcenar se decide, portanto, por ir contra essa perspectiva da não-fixidez da imagem, tentando convencer seu público e seus críticos, tanto nos prefácios e cadernos de notas das obras, quanto nas entrevistas e cartas, de que nada há para esconder, de que sua biografia é clara e acessível, bastando para isso, conhecer os poucos detalhes biográficos dados por ela e que são, segundo a própria autora, suficientes e exatos. Seu objetivo é controlar essa imagem, tornando-a condizente com todo o seu discurso, com toda a sua escrita e com toda a sua vida enquanto escritora.

Com a publicação desse grande volume de cartas, tanto as mais pessoais quanto as mais empíricas – que aparecem em maior número, claramente –, pode-se notar que há uma mistura de ambas as esferas numa mesma carta, fato que pode proporcionar uma visão mais aprofundada de Yourcenar e da imagem assumida por ela. Além disso, será propícia a discussão acerca da seleção das cartas que serão deixadas para publicações posteriores, sua eliminação e seu impedimento quanto ao acesso pelo público por um período de cinquenta anos após sua morte. O fato é que mesmo tendo havido essa seleção, as cartas por mais objetivas e empíricas que sejam, inclui temas diversos do dia a dia da autora.

As escritas de si, enquanto aspecto intimista, muito comum nos dois séculos anteriores, cujo destinatário, em alguns casos, era apenas um motivo, um viés para chegar a esse encontro de si, tem em Yourcenar uma perspectiva diferente. A autora tem nas cartas e no destinatário uma fonte para o encontro de si enquanto escritora, sem, contudo, entrar na perspectiva da intimidade. Grande parte de suas cartas tem como tema as próprias obras ou comentários das obras daqueles que a pediam por uma avaliação de seus manuscritos. A partir dessa atividade de crítica, da própria escrita e da

¹²² « D’ailleurs, les images que l’épistolier produit de lui-même ne sont jamais des vues d’ensemble mais la fragile saisie de quelques détails : éclats d’une identité fuyante et sens fixé [...] » (DIAZ, 2008, p. 54).

escrita do outro, de defesa de sua obra, de sugestões e conselhos, Yourcenar afirma sua imagem de escritora intelectual.

Ao contrário da maioria dos autores dos séculos precedentes, a autora tem rigorosa preocupação com a imagem que será deixada para a posteridade, inclusive e, principalmente, com relação à escrita das cartas. Os estudos das correspondências nos mostram, portanto, as transformações ocorridas ao longo dos séculos em relação ao uso e escrita das cartas. A tendência mais rigorosa ligada à retórica e aos cuidados na elocução foi sendo abandonada por uma escrita mais livre, com menos rigor gramatical ou literário. Entretanto, essa despreocupação não pode ser atribuída à escrita de Yourcenar. Mesmo nas cartas, notamos uma constante preocupação formal. Há um discurso sempre bem estruturado, bem fundamentado e com profundas reflexões.

As atuais edições da correspondência tendem a abarcar todas as cartas de um autor e não apenas aqueles que fazem referência à biografia e/ou à intimidade do mesmo. Os volumes publicados das cartas de Yourcenar, de um modo geral, trazem as mais variadas cartas endereçadas a diferentes interlocutores: de amigos e escritores a editores e estudantes:

É, primeiramente, uma Yourcenar no dia a dia que nós quisemos fixar nesse trabalho que vai desde a primeira carta da infância até o mês que precede o acidente cerebral e a agonia, mas também a Yourcenar tal qual ela mesma se viu e quis que seus correspondentes a vissem, sem perder de vista as variações de uma vida humana, composto de três linhas que ela via, por vezes, se aproximarem e divergirem em direção ao infinito: aquilo que um ser humano acreditou ser, aquilo que ele quis ser, e aquilo que ele foi. As cartas, divulgadas após as obras e as entrevistas, contribuem para separar essas linhas, para transformar a variação em destino.¹²³ (2007a, p. 16. Grifos meus)

A seleção apresenta a imagem pretendida por Yourcenar, com uma predominância de cartas nas quais a autora se apresenta como a intelectual escritora e crítica de outros autores bem como de si mesma, fazendo, com frequência, referência e comentários à própria obra. De acordo com Anne Chevalier:

¹²³ C'est d'abord une Yourcenar au jour le jour que nous avons voulu retenir dans ce maillage. Telle qu'en elle même, depuis la première lettre enfantine jusqu'au mois qui précède l'accident cérébral et l'agonie, mais aussi telle qu'elle s'est vue et a voulu que la voient ses correspondants, sans perdre de vue ce graphique d'une vie humaine, composé de trois lignes qu'elle voyait à la fois se rapprocher et diverger vers l'infini : ce qu'un être humain a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut. Venues après les oeuvres, puis les entretiens, les lettres contribuent à départager ces lignes, à transformer le graphique en destin. (2007a, p. 16. Grifos meus)

Um autor pode escrever como todo mundo cartas a sua família, a seus amigos, a seu banqueiro ou a seu proprietário, sem que se trate de cartas do autor, nós entendemos desse modo que exista uma esfera privada que excita a curiosidade do biógrafo e decepciona mais frequentemente o leitor, pois ele não encontra a tensão da escrita que produz esse efeito de autor, do qual Valéry diz ser a origem do 'mito' do gênio. Estas cartas foram excluídas dos volumes de correspondências até o século XX em que se começou a tudo publicar, seja por princípio de identificação entre o homem e o escritor, seja pelo fato de que a triagem pressupõe uma valorização frequentemente discutível de um tema ou de um destinatário. Acontece, com frequência, na carta empírica, uma mistura de traços relativos à vida pessoal e de traços diretamente ligados ao trabalho do escritor; Proust fala de literatura a seu banqueiro e dá a seu editor notícias de sua saúde.¹²⁴ (1998, p. 125-126. Grifos meus)

Esse princípio de identificação entre o “homem e o escritor” ocorre em Yourcenar quando se tenta unificar a imagem de ambos na figura do autor, no sentido mesmo de autoridade. Os diferentes temas em uma mesma missiva podem ser notados na correspondência da autora, como é o caso da carta endereçada a Joseph Breitbach (17 fevereiro 1965), em que após tecer comentários sobre *A obra em Negro*, a autora fala brevemente de sua saúde e da interrupção de suas viagens por causa do conflito em alguns países: “Inverno bastante rude, fratura do tornozelo agravada pela formação de coágulos (eu lhe escrevo da minha cama); portanto, incerteza quanto aos projetos de viagem e outros projetos, à qual a política acrescenta sua odiosa incerteza.”¹²⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 285)

Yourcenar tinha conhecimento da nova prática de editoração de cartas e por si mesma começou a selecionar sua correspondência, de modo a deixar aquelas que seriam convenientes à imagem que ela pretendia deixar. Contrariando o que atestam suas obras – o gosto pela narrativa em primeira pessoa (Alexis, Adriano, principalmente) – quando se trata da escrita de sua narrativa, há um rígido cuidado e uma tendência a eliminar os

¹²⁴ Un auteur peut écrire comme tout le monde des lettres à sa famille, à ses amis, à son banquier ou à son propriétaire, sans qu'il s'agisse de lettres d'auteur; nous entendons par là qu'il existe une sphère privée qui excite la curiosité du biographe et déçoit le plus souvent le lecteur parce qu'il n'y retrouve pas la tension de l'écriture qui produit cet effet d'auteur dont Valéry dit qu'il est l'origine du "mythe" du génie. Ces lettres furent exclues des recueils de correspondances jusqu'au XXe siècle où l'on se mit à tout publier, soit par principe d'identification de l'homme et de l'écrivain, soit parce que le tri présuppose une valorisation souvent discutible de tel thème ou de tel destinataire. C'est qu'il arrive souvent que soient mêlés dans la lettre empirique des traits relatifs à la vie personnelle et d'autres qui concernent directement le travail de l'écrivain; Proust parle de littérature à son banquier et donne à son éditeur des nouvelles de sa santé. (1998, p. 125-126. Grifos meus)

¹²⁵ « Hiver assez rude, fracture de la cheville compliquée de phlébite (je vous écris de mon lit) ; donc, incertitude quant aux projets de voyage et autres, à laquelle la politique ajoute son odieuse incertitude à elle. » (YOURCENAR, 2007a, p. 285)

aspectos mais íntimos. Há um apagamento, constante, do “eu” em sua intimidade. Não há confidências explícitas, quando muito, partilham-se os problemas ligados à doença de Grace, a sua própria saúde e relativos a sua obra (adaptação, editoração, tradução) e a suas atividades diárias em *Petite Plaisance*.

Alguns aspectos particulares das cartas, embora minimizados, aparecem ao longo da escrita epistolar da autora, ou pelo menos apontam para o não-dito. A carta funciona como essa ligação entre a autora e o mais íntimo de si através do silêncio, não havendo uma exposição explícita ao outro. O silêncio torna-se, desse modo, marcante no jogo da correspondência:

Cartas, cartões postais nos ligam assim à parte mais secreta de nós mesmos: o sofrimento do tempo, a ausência, o espanto diante da ausência, a morte que se aproxima. Lutos, nascimentos, convites, os dias passam. Nós envelhecemos e nos surpreendemos cada dia um pouco mais ao perceber que tudo é apenas silêncio. / Escrevem-nos: estamos ainda vivos? Uma carta nos chega. Eis que somos designados por um instante. Como é estranho, contudo, o silêncio que se prolonga após ela! ¹²⁶ (ARROU-VIGNOD, 1993, p. 20)

O silêncio que perturba é, também, aquele que proporciona à autora o conhecimento de si, as reflexões mais intimistas, embora essas sejam negadas ao seu interlocutor. O silêncio é para a autora momento de criação literária.

Acerca desse silêncio, mas também com relação a tudo o que é dito ao interlocutor, Bami e Sarde, no prefácio de *Lettres à ses amis et quelques autres* justificam a escolha do título da edição de correspondências: “A identidade de seus destinatários explica por que essa antologia é intitulada ‘Cartas aos amigos... e algumas outras’ e não ‘Cartas a seus contemporâneos’, título que ela havia pensado”, e apontam para a importância dos vários destinatários na formação da imagem de Yourcenar. Mostram ainda que, aos mais próximos, Yourcenar tende a se abrir um pouco mais: “Pois, se ela trocou por vezes breves missivas com escritores do primeiro plano e

¹²⁶ Lettres, cartes postales nous reliait ainsi à la part la plus secrète de nous-mêmes : la souffrance du temps, l’absence, l’étonnement de l’absence, la mort qui vient. Deuils, naissances, faire-part, les jours passent. Nous vieillissons, nous étonnant chaque jour un peu plus de connaître que tout n’est que silence. / On nous écrit : sommes-nous encore vivants ? Une lettre nous vient. Un instant, nous voilà désignés. Comme est étrange cependant le silence qu’elle étend après elle ! (ARROU-VIGNOD, 1993, p. 20)

homens de Estado, é aos mais próximos, mais obscuros que ela reserva o melhor de sua intimidade com ela mesma e com sua obra."¹²⁷ (2007a, p. 28. Grifos meus)

Observa-se que até mesmo o título de uma antologia de cartas já havia sido pensado pela autora, evidenciando, mais uma vez sua preocupação com a posteridade e com a imagem que se relacionaria as suas obras. De acordo com Brigitte Diaz, a formação e a construção da figura autoral se dão por meios literários, a partir da criação discursiva de um personagem. Textos e paratextos têm, portanto, a função de criar a imagem do escritor:

É naturalmente por meios propriamente literários que um escritor é lavado a se definir uma atitude, uma figura autoral e toda uma verdadeira *cenografia*. É através de textos e paratextos específicos que ele tenta determinar uma postura para si, apropriada para poder funcionar um dia como um tipo de 'indicativo' de sua obra, no sentido radiofônico do termo. [...] O autor será, desse modo, ao fim das contas, alguma coisa como sua própria obra. Como é nos primeiros momentos de sua carreira que ele se encontra instantaneamente submetido à obrigação de se 'situar', de anunciar sua bandeira e suas cores, é em seus escritos da juventude que se pode encontrar os traços dessa autogênese imaginária: migalhas preciosas, quando elas existem, do laboratório da produção de si' enquanto escritor, que reúnem por vezes as publicações póstumas de obras da juventude.¹²⁸ (DIAZ, 1998, p. 117. Grifos meus)

Brigitte Diaz considera que a imagem, que a autogênese imaginária de si, se dá principalmente nos textos de juventude. No caso de Yourcenar, verifica-se que essa imagem vai se construindo ao longo de sua vida de modo sempre coerente, talvez mesmo pelo fato de se conhecer pouco da infância de Yourcenar. Algumas informações nos são apresentadas através de sua própria obra de memórias. A juventude da autora é pouco conhecida e esse talvez seja o desejo de Yourcenar que diz ter passado da infância diretamente à idade adulta. (Cf. YOURCENAR, 2002, p. 141).

¹²⁷ L'identité de ses destinataires explique que cette anthologie soit intitulée 'Lettres à ses amis... et quelques autres' et non 'Lettres à ses contemporains', titre auquel elle avait pensé. Car, si elle a échangé parfois de brèves missives avec des écrivains de premier plan, des hommes politiques célèbres, voire de premier plan, des hommes d'État, c'est aux plus proches plus obscurs qu'elle réserve le meilleur de son intimité avec elle-même et avec son oeuvre. (2007a, p. 28. Grifos meus)

¹²⁸ C'est tout naturellement par des moyens proprement littéraires qu'un écrivain est amené à se définir une attitude, une figure auctoriale et toute une véritable *scénographie*. C'est par des textes et des paratextes spécifiques qu'il essaie de se déterminer une posture, propre à pouvoir fonctionner un jour comme une sorte d'"indicatif" de son œuvre, au sens radiophonique du mot. [...] L'auteur sera ainsi, au bout du compte, quelque chose comme sa propre œuvre. Comme c'est aux premiers moments de sa carrière qu'il se trouve instamment soumis à l'obligation de se "situer", d'annoncer sa bannière et ses couleurs, c'est dans ses écrits de jeunesse qu'on peut trouver des traces de cette auto-gênese imaginaire: bribes précieuses, quand elles existent, du laboratoire de sa "production de soi" en tant qu'écrivain, que recueillent parfois les publications posthumes d'œuvres de jeunesse. (DIAZ, 1998, p. 117. Grifos meus)

A autora construía sua imagem para estar de acordo com as perspectivas apontadas pelas obras, ou pela reescrita dessas, e como forma de distanciar qualquer associação entre esses textos que iam sendo produzidos e uma biografia “não autorizada” por ela. Ainda de acordo com Diaz o autor será, por fim, alguma coisa como sua própria obra. Yourcenar se insere nessa definição tendo em vista que a atenção com a própria imagem era o desejo de cuidar da própria obra, ou melhor, dizendo, das possíveis interpretações de sua obra.

Essa visão de si mesma enquanto reescrita e reformulação de ideias visando a unidade coerente da imagem do escritor vai ao encontro do que ela explicita numa carta à Natalie Barney (29 julho 1963). A autora atribui ao imprevisível os rumos e objetivos de sua vida e, por extensão, de sua obra literária: “Não posso me impedir de comparar sua existência à minha, [...] contudo, mais submetida ao imprevisível dos acontecimentos, rápida ou lenta, complicada ou simples, ou pelos menos simplificada, cambiante e informe... Impressiona como os ritmos e também os objetivos mudam rápido, de uma geração para a outra...”¹²⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 237-238)

Sabemos, contudo, que o imprevisível, constantemente utilizado por Yourcenar para se justificar e para justificar suas “escolhas”, faz parte da imagem construída por ela como forma de ocultar as grandes dificuldades por que passou ao longo da vida. A prática de apagamento vai moldando ao longo dos anos as imagens de Yourcenar, convergindo, assim, para um único ponto: um personagem que se quer “acabado” e, por esse motivo, extremamente complexo.

Acerca do retrato intelectual que se coloca em cena, Bruno Blanckeman, que pesquisa as escritas de si na obra de Yourcenar e de outros autores, destaca que o lugar (complexo) da autora no século XX se mostra a partir de uma posição que oscila entre o moderno e o antigo, entre o engajamento explícito e o engajamento evidenciado através da escrita, seja em suas obras ou em sua correspondência, e que só se revela a partir de uma leitura atenta:

Que lugar Marguerite Yourcenar ocupa no debate de ideias e no combate quanto aos valores do século XX? Seu pensamento hesita entre um

¹²⁹ « Je ne puis m’empêcher de comparer votre existence avec la mienne, [...] mais tellement plus soumise aux hasards de l’événement, rapide ou lente, compliquée ou simple, ou du moins simplifiée, changeante et informe... Que les rythmes changent vite, d’une génération à l’autre, et aussi les buts... » (YOURCENAR, 2007a, p. 237-238)

pessimismo profundo, que suscita entre outros a experiência das guerras, em seguida, a consciência de uma ameaça destrutiva exercida pela civilização sobre seu próprio meio e um sentimento de inaceitabilidade que a impulsiona a reagir em seus escritos e mesmo no plano cívico e, por fim, um modo contestador. Para além de suas posições pessoais desenvolvidas em cerca de seis décadas, é uma posição de escritora que está em jogo, oscilando entre o modelo da mulher de cartas à antiga, que pratica um anti-conformismo de pensamento, caro às elites cultivadas e o moderno, da intelectual engajada que se insurge com força – sem, todavia, ter o lado afortunado da primeira e o aspecto partidário da segunda.¹³⁰ (BLANCKEMAN, 2007, p. 14)

Esse cuidado com a própria imagem e com as interpretações dos leitores acerca de seus escritos levam a autora a impedir a publicação ou a republicação de determinados textos, ou a preferir que tais textos sejam publicados somente após sua morte. É, por exemplo, o caso do relato feito em carta à Lidia Storoni Mazzolani (3 fevereiro 1965) sobre as impressões formuladas a partir de uma viagem a Leningrado. Yourcenar responde negativamente ao pedido de Lidia, que desejava tornar pública tal carta: “Se eu não respondi imediatamente ao seu pedido de tradução, para *Elsinore*, da minha carta contendo as impressões sobre Leningrado em 1962 é porque ele despertou em mim uma reflexão.” E a autora se justifica dizendo que “Primeiramente, esta carta me parece, antes de tudo, *uma carta*, quero dizer somente uma confidência feita a uma pessoa, sem desejo prévio de publicação e creio firmemente que este gênero de texto não tem seu lugar senão em uma publicação póstuma.” (YOURCENAR, 2007a, p. 280-281)

As injustiças do mundo, a indiferença entre as pessoas, o sofrimento que se prolonga e que se estende sem fim preocupam a autora. É, portanto, o medo da ignorância que inquieta Yourcenar: “Eu temo verdadeiramente que o leitor que ignora isso, faça dessa carta, que é, além disso, o fragmento do julgamento de um conjunto declarado sobre o mundo, um discurso violento para fins particulares.¹³¹ (YOURCENAR, 2007a, p. 280-281)

¹³⁰ Quelle place Marguerite Yourcenar occupe-t-elle dans le débat des idées et le combat des valeurs du vingtième siècle ? Sa pensée hésite entre un pessimisme foncier, que suscitent entre autres l’expérience des guerres puis la conscience d’une menace destructrice exercée par la civilisation sur son propre milieu, et un sentiment d’inacceptable qui la pousse à réagir par ses écrits, voire à agir sur le plan civique et un mode contestataire. Par-delà ces positions personnelles développés sur quelques six décennies, c’est une position d’écrivain qui est en jeu, oscillant entre le modèle de la femme de lettres à l’ancienne, qui pratique un anticonformisme de pensée cher aux élites cultivées, et celui, moderne, de l’intellectuelle engagée qui s’insurge avec force – sans toutefois le côté mondain de la première et l’aspect partisan de la seconde. (BLANCKEMAN, 2007, p. 14)

¹³¹ Si je n’ai pas répondu sur-le-champ à votre demande de traduire pour *Elsinore* ma lettre contenant mes impressions de Leningrad en 1962 c’est qu’il s’est crée en moi un cas de conscience. Premièrement, cette

Há uma identidade literária que se impõe e que vai a encontro do pensamento de Blanckeman: o ser nominado Marguerite Yourcenar “se identifica a um certo número de princípios éticos e estéticos que sua correspondência afina sem cessar e que se constituem como as duas faces de uma mesma identidade literária, um autorretrato intelectual e uma autorrepresentação do intelectual.”¹³² (BLANCKEMAN, 2005). Ao explicar os motivos em negar tal publicação, a autora revela seus princípios éticos – não deseja que o leitor utilize suas impressões para fins particulares e discursos violentos de intolerância e preconceitos – e estéticos – não tem a carta uma perspectiva de publicação e se trata, como diz a autora, apenas de uma carta.

A diversidade de tons e a diversidade de imagens construídas diante dos diversos interlocutores tendem a se unificar nesse autorretrato intelectual. A troca epistolar nos informa sobre as alterações de humor da escritora bem como sobre suas preocupações com o mundo, permite também esclarecer sua obra e entrar no íntimo da criação. As cartas de Yourcenar revelam, além disso, uma autorrepresentação do intelectual, percebida através da análise das obras que lhe são enviadas por escritores amigos ou por desconhecidos.

Elas cobrem, além disso, grande parte da vida de Yourcenar. Podem, por conseguinte, serem estudadas como extensão de sua obra, como seu laboratório de trabalho, de escrita e de crítica e permitem a constituição de um “*sujet de Lettres*” (BLANCKEMAN, 2005): ou seja, o ser das letras – a intelectual –, o sujeito das cartas – a autorrepresentação do intelectual – e, ao mesmo tempo, assunto das próprias cartas – sua biografia controlada e sua escrita sob sua interpretação –.

Aos interlocutores e futuros leitores das cartas vemos se constituir esse autorretrato do intelectual e a formação desse *sujet de Lettres*. A Jean-Louis Côté e André Desjardins (6 janeiro 1963) Yourcenar delimita esse autorretrato ao explicitar sua concepção de autor:

lettre me paraît avant tout *une lettre*, je veux dire une confidence faite à une personne seulement, sans arrière-pensée de publication, et je crois fermement que ce genre de texte n’est à sa place que dans une publication posthume. Je crains beaucoup que le lecteur qui ignore ceci ne fasse de cette lettre, qui est en somme le fragment d’un jugement d’ensemble porté sur le monde, une diatribe à des fins particulières... (YOURCENAR, 2007a, p. 280-281)

¹³² « [...] s’identifie à un certain nombre de principes éthiques et esthétiques que sa correspondance affine sans cesse et qui constituent comme les deux faces d’une même identité littéraire, un autoportrait intellectuel et une autoreprésentation d’Intellectuel. » (BLANCKEMAN, 2005)

É, portanto, a equidade, a integridade, a modéstia, a bondade, em matéria moral, a exatidão, a justeza, a sinceridade em matéria intelectual que nós devemos tentar inculcar nos outros e, sobretudo, aprender a reconhecê-las e a praticá-las nós mesmos. É pelo que você é que você agirá sobre o outro e o mais importante é continuar a se desenvolver a si mesmo. / Não desejo que essa carta se torne um sermão e somente farei uma última observação: vocês têm razão em voltar-se para os grandes homens do passado que são nossos exemplos e nossos guias, mas não é interessante que o nosso desencorajamento frente a tantos aspectos do mundo moderno faça de nós idólatras do passado. O mal como o bem de hoje tem suas raízes no passado.¹³³ (YOURCENAR, 2007a, p. 227. Grifos meus)

As características citadas por Yourcenar mostram em que sentido se dá sua autogênese. Ao se posicionar quanto à literatura do passado e à literatura contemporânea, a autora nos traz mais de sua concepção acerca da figura autoral. Na mesma carta mencionada acima, Yourcenar traz reflexões sobre o cânone literário que se forma ao longo dos séculos: “[...] as grandes obras do passado são, certamente, muito superiores às pobres produções de hoje, mas isso se deve em parte ao fato de que só percebemos uma parte do passado e que as obras medíocres foram esquecidas.” A autora reconhece a impossibilidade de se reunir todos os grandes pensamentos do passado para nos ensinar, nos encorajar, nos colocar em observação contra os preconceitos e os perigos do presente e contra nós mesmos, e conclui: “[...] não contemos em parte alguma com modelos definitivos e com guias seguros. Cabe a nós, a nossa maneira, tentar fazê-lo bem ou um pouco melhor.”¹³⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 229. Grifos meus)

A passagem é expressiva, pois mostra o compromisso de Yourcenar com o rigor literário e com o desejo implícito de fazer parte do cânone futuro, ou seja, não ser uma autora medíocre que cairá no esquecimento. Desso modo, a negação do eu – Marguerite

¹³³ C’est donc l’équité, l’intégrité, la modestie, la bonté, en matière morale, l’exactitude, la justesse, la sincérité en matière intellectuelle, que nous devons essayer d’inculquer aux autres, et surtout d’apprendre à reconnaître et à pratiquer nous-mêmes. C’est par ce que vous êtes que vous agirez sur autrui, et le plus important est donc de continuer à vous développer vous-mêmes. / Je ne veux pas que cette lettre tourne au sermon, et ne ferai qu’une dernière remarque : vous avez bien raison de vous retourner vers les grands hommes du passé qui sont nos exemples et nos guides, mais il ne faudrait pas que notre juste découragement à l’égard de tant d’aspect du monde moderne fasse de nous des idolâtres du passé. Le mal comme le bien d’aujourd’hui a ses racines dans hier. (YOURCENAR, 2007a, p. 227. Grifos meus)

¹³⁴ [...] les grands ouvrages du passé sont certes très supérieurs aux pauvres productions d’aujourd’hui, mais cela tien en partie à ce que nous n’apercevons du passé que les sommets, et que les oeuvres médiocres sont tombées dans l’oublie. [...] ne comptons pas nulle part sur des modèles définitifs et des guides sûrs. C’est à nous chaque fois d’essayer de faire à notre manière aussi bien ou un peu mieux. (YOURCENAR, 2007a, p. 229. Grifos meus)

de Crayencour – contribui para reforçar a integridade do autorretrato intelectual desejado pela autora:

P.-S. Eu não ignoro que o que você desejava de mim era a narrativa da minha vida. Porém, mais do que ninguém, eu não sirvo de exemplo e mesmo se eu o fosse eu não poderia ser o meu próprio Plutarco, ou ainda resumir para você em algumas linhas minhas ‘memórias’ ou minhas ‘confissões’. [...] Para citar-lhe dois poetas modernos, eu repetirei com Aragão (que falava de outras coisas e da coragem política): ‘... E se fosse para refazer, / eu refaria esse mesmo caminho’... E com Rainer-Maria Rilke, que escrevia seus poemas em francês no final de sua vida: ‘Decide-se pela medalha / Ou pelas rosas...’.¹³⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 229-230. Grifos meus)

Yourcenar nos aponta novamente para os momentos difíceis e também momentos de alegria na vida de quem optou pela realização de “ambições literárias”. Ao se decidir pela ambição literária e “pelas medalhas”, como de fato aconteceu – premiação de obras e eleição para a Academia Francesa – Yourcenar passou por inúmeras dificuldades (algumas já relatadas nesse trabalho), mas que contribuíram para a formação da autora e para a realização de seus objetivos literários.

As experiências de Yourcenar nos revelam, dessa forma, dois modos de existência que levam à escrita das cartas: a viagem e a solidão. A imobilidade causada pela Guerra e pelas doenças – dela mesma e de sua companheira Grace Frick – faz com que Yourcenar encontre nas cartas uma forma de viajar através das palavras, alcançando o outro que está distante, interrompendo, por momentos, a solidão pessoal e intelectual que a afligia. Consequentemente, a atividade epistolar se intensifica no início dos anos cinquenta, graças ao sucesso da publicação de *Memórias de Adriano* e da retomado de contato com editores, escritores e amigos que estão na Europa.

Na tentativa de dar ao leitor uma visão geral de sua vida, Yourcenar escreve um conjunto de obras em que aborda as memórias familiares. Mas ela mesma pouco aparece nesses relatos, quando muito, se coloca em terceira pessoa, ou seja, um dos “personagens” inserido nas memórias. A obra *Souvenirs pieux*, por exemplo, inicia-se com a fala de um narrador que parece distanciar-se do autor: “O ser que se chama eu

¹³⁵ P.-S. Je n’ignore pas que ce que vous souhaitiez de moi, c’était le récit de ma vie. Mais pas plus que n’importe qui, je ne suis à donner en exemple, et, même si je l’étais, je ne pourrais pas être mon propre Plutarque, ou encore résumer pour vous en quelques lignes mes ‘mémoires’ ou mes ‘confessions’. [...] Pour vous citer deux poètes modernes, je répéterai avec Aragon (qui lui, parlait d’autres choses, et du courage politique) : ‘... Et si c’était à refaire, / Je referai ce chemin...’ Et avec Rainer-Maria Rilke, qui écrivit ces poèmes en français sur la fin de sa vie : ‘... On se décide pour la médaille / Ou pour les roses...’. (YOURCENAR, 2007a, p. 229-230. Grifos meus)

veio ao mundo numa certa segunda 8 de junho de 1903, por volta das 8 horas da manhã, em Bruxelas, filha de um Francês pertencente a uma velha família do Norte e de uma Belga cujos ascendentes haviam, durante alguns séculos, se estabelecidos em Liège [...]”¹³⁶ (YOURCENAR, 1991, p. 11)

Se, contudo, Marguerite de Crayencour vem ao mundo em oito de junho, será por volta dos dezoito anos que Marguerite assume o pseudônimo cunhado por ela: Yourcenar. Em carta a Bernard Offner (12 dezembro 1967) a autora responde a um questionário sobre a criação desse pseudônimo: “Meu pseudônimo foi escolhido em torno dos meus dezessete ou dezoito anos, época da publicação de meus primeiros poemas. [...] Comecei sob esse pseudônimo. Nunca usei e nem considerei outros.”¹³⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 346-347). Formado a partir do anagrama do nome de família, Yourcenar diz que, dentre outros anagramas possíveis, esse foi escolhido pelo fato de se iniciar por Y, uma letra em forma de um cruzamento de vias ou de um galho, de acordo com a autora. Ambas as possibilidades são significativas sabendo-se que Yourcenar era uma grande viajante e que lutava pela preservação da natureza, apesar de essa significação poder ter sido dada posteriormente.

Nota-se, portanto, que Marguerite Yourcenar nutria uma árdua paixão pela “exatidão”, inclusive com relação ao próprio pseudônimo. Essa exatidão leva a autora a ser exata também na construção de sua imagem. A imagem de Yourcenar e não mais a de Crayencour. De acordo com Blanckeman:

Este *sujet des lettres* se compreende assim dentro de uma acepção mais especificamente epistolar. A correspondência constitui o lugar mesmo onde, por sua assinatura, a pessoa real encarna o nome do autor, onde um pseudônimo se torna nome próprio, onde aquela que escreve termina materialmente e simbolicamente num processo de identificação – o de Marguerite de Crayencour com Marguerite Yourcenar.¹³⁸ (BLANCKEMAN, 2005)

¹³⁶ « L’être que j’appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d’un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d’une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège [...] ». (YOURCENAR, 1991, p. 11)

¹³⁷ « Mon pseudonyme a été choisi vers la dix-septième ou la dix-huitième année, époque de la publication de mes premiers poèmes. [...] J’ai débuté sous ce pseudonyme. Je n’ai jamais pris ni considéré d’autres. » (YOURCENAR, 2007a, p. 346-347)

¹³⁸ Ce *sujet de lettres* se comprend ainsi dans une acception plus étroitement épistolaire. La correspondance constitue le lieu même où, par sa signature, la personne réelle incarne le nom d’auteur, où un pseudonyme devient nom propre, où celle qui écrit parachève matériellement et symboliquement un processus d’identification - celui de Marguerite de Crayencour à Marguerite Yourcenar. (BLANCKEMAN, 2005)

A mudança e a adoção de um novo sobrenome também são expressivas na tentativa da autora de se distanciar da intimidade de Marguerite de Crayencour. O pseudônimo se tornará o nome legal da autora a partir do momento em que ela obtém a cidadania estadunidense, contudo, mesmo antes de se obtê-la, o pseudônimo já figurava em seu passaporte francês desde a década de 30 e era, também, utilizado em sua correspondência. Veja a breve menção da autora em uma de suas cartas-resposta ao questionário de Bernard Offner (12 dezembro 1967) concernente à adoção e uso exclusivo do pseudônimo: “[...] Em 1947, quando eu adquiri a cidadania americana, ele se tornou meu único nome legal. Eu me ‘penso’ sob esse nome (se é que eu penso em mim sob um nome) há mais de quarenta e cinco anos.”¹³⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 347)

Yourcenar assume, portanto, a identidade autoral. O autorretrato intelectual passa a figurar desde os primeiros escritos e se torna mais evidente a partir dos primeiros reconhecimentos literários. A resposta à carta de Camille Letot (1º de maio de 1961) confirma a nova “identidade” da autora: “Eu fiquei muito emocionada com a sua excelente carta, que me chegou um pouco por milagre: o correio aqui não conhece meu nome de Crayencour (Yourcenar tornou-se meu nome oficial há anos).”¹⁴⁰ (YOURCENAR, 2007a, p. 192). Camille Letot utiliza o nome de família de Marguerite, contudo, esse nome não é conhecido nos Estados Unidos. No país, a autora assume completamente seu pseudônimo: o personagem Yourcenar, autora, é encarnado pela “pessoa real”.

Para ter controle sobre a biografia que se produz, principalmente, após o seu reconhecimento, Yourcenar inicia uma trilogia de memórias. Acerca da escrita de um livro autobiográfico, a autora diz que poderá ser realizada no terceiro volume da trilogia: *O Labirinto do Mundo III: O que é a Eternidade?* Mas a esse respeito Yourcenar salienta em carta a Jean Chalon (29 março 1974), escritor e crítico literário do *Le Figaro*: “[...] Pode acontecer que eu escreva um dia um volume (apenas um) sobre minha própria vida, ou, sobretudo, acerca das pessoas que conheci e os

¹³⁹ [...] En 1947, lorsque j’ai acquis la citoyenneté américaine, il est devenu mon seul nom légal. Je me ‘pense’ sous ce nom (pour autant que je pense à moi sous un nom) depuis plus de quarante-cinq ans. (YOURCENAR, 2007a, p. 347)

¹⁴⁰ J’ai été très touchée par ton excellente lettre, qui m’est parvenue un peu par miracle : la poste ici ne connaît pas mon nom de Crayencour (Yourcenar est devenu mon nom officiel depuis des années). (YOURCENAR, 2007a, p. 192)

acontecimentos aos quais assisti. Se o fizer (Deo volente), eu já sei que terei uma participação bastante pequena.”¹⁴¹ (YOURCENAR, 2007a, p. 549). Infelizmente, a autora não terminará a escrita, tendo se apagado antes de concluir a obra, que será publicada postumamente.

Acerca do volume precedente das memórias, Yourcenar diz a Jeanne Carayon (25 julho 1975): “[...] Talvez haverá em seguida uma espécie de dedicatória, na qual eu falarei de mim mesma, rapidamente, durante cerca de vinte páginas.”¹⁴² (YOURCENAR, 2007a, p. 608). Uma nota de pé de página nos informa que *Arquivos do Norte* termina evocando, em cerca de cinco páginas, num tom de meditação, a existência da recém-nascida que será um dia Yourcenar. E que em *O que é a Eternidade?*, trabalho inacabado, a autora prolonga essa evocação.

É interessante observar que na escrita das memórias de família Yourcenar utiliza, de acordo com Castellani, “[...] a citação exata de uma carta de Fernande ou de Jeanne a Michel. Isso ocorre porque a carta induz sempre um efeito de real, de vivido, de verdadeiro e, portanto, interessante observar precisamente o uso que Yourcenar faz dela para dar vida e sua mãe e a seu pai.”¹⁴³ (2004, p. 39). Mais uma vez Yourcenar mostra conhecer o efeito de real, de vivido e de verdadeiro expresso através da carta e, por isso, a importância do cuidado sobre o que se escreve e como ela se mostra ao interlocutor e ao futuro leitor da sua correspondência.

A escrita biográfica que poderia figurar na trilogia de *O Labirinto do Mundo* é interrompida, conseqüentemente, com a morte da autora. A esse respeito, a biógrafa Josyane Savigneau, ao trazer como subtítulo do texto *L'invention d'une vie* aponta para essa atenção de Yourcenar sobre a imagem e sobre a autorrepresentação construída por ela. A obra *O que é a Eternidade* “pararia no ano 1937, ano do encontro com Grace. [...] O relativo segredo, senão mistério, de sua existência, excitava as imaginações. Falar dos

¹⁴¹ « [...] Il se peut que j'écrive un jour un volume (un seul) sur ma propre vie, ou plutôt sur les personnes que j'ai connues et les événements auxquels j'ai assisté. Si je le fais (Deo volente), je sais d'avance que je n'y jouerai qu'un assez petit rôle. » (YOURCENAR, 2007a, p. 549)

¹⁴² « [...] Peut-être y aura-t-il ensuite une sorte d'Envoi' sur un ton de méditation, où je parlerai de moi-même, très en gros, pendant une vingtaine de pages. » (YOURCENAR, 2007a, p. 608)

¹⁴³ « [...] la citation exacte d'une lettre de Fernande ou Jeanne à Michel. C'est que la lettre induit toujours un effet de réel, de vécu, de vrai et il est intéressant de voir l'usage qu'en fait précisément Yourcenar pour donner vie à sa mère ou à son père. » (CASTELLANI, 2004, p. 39).

anos de Grace não impediria a diversidade de interpretações, mas evitaria sem dúvida a deriva na fantasia e na ficção.¹⁴⁴ (SAVIGNEAU, 1990, p. 12. Grifos meus)

Dar a sua versão, ser sua própria biógrafa era uma forma de Yourcenar distanciar interpretações “reductoras” de sua obra. Ela não aceitava que sua obra fosse pensada pelo viés feminista ou então pelo viés da sexualidade (ou sensualidade, como ela preferia), haja vista sua relação com Grace. Contudo, inicialmente classificada como “Ensaio e Autobiografia” será a própria Yourcenar que sugerirá a troca da classificação da trilogia para “Ensaio e Memórias”. Ao colaborador das edições Gallimard, Yannick Guillou (5 outubro 1986), a autora se explica:

A propósito, uma ideia me veio: é que o título da seção, *Ensaio e Autobiografia*, escolhido anteriormente por mim, é bastante ruim. Não há até aqui autobiografia propriamente dita em *Souvenirs Pieux* e *Arquivos do Norte*, e não haverá tampouco em *O que é a Eternidade?*, ou pelo menos não é a parte essencial e visível da obra. Creio que seria necessário colocar, no futuro, *Ensaio e Memórias*, pois é, com efeito, um fenômeno de ‘Memórias’ que é abordado, quaisquer que sejam os personagens dos quais se fala. / Creio que colocando autobiografia encorajarei esta curiosidade ávida pela vida do autor, tão frequentemente presente nas cartas dos leitores ou nas observações dos jornalistas e que eu não gostaria de excitar ainda mais.¹⁴⁵ (YOURCENAR, p. 883-884. Grifos meus)

O uso da terceira pessoa na trilogia de *O Labirinto do Mundo* é sintomático desse distanciamento do íntimo e marca um distanciamento com relação à proliferação desse tipo de escrita. Além disso, a obra, não corresponde à definição de autobiografia que se caracteriza pela identificação entre autor, narrador e personagem de acordo com Philippe Lejeune.

Yourcenar, ao final de sua vida, parece estar decidida, portanto, em não deixar um texto autobiográfico propriamente dito. A autora diz que não é de seu desejo

¹⁴⁴ « Elle s’arrêterait à l’année 1937, celle de la rencontre avec Grâce. [...] Le relatif secret, sinon le mystère, de son existence, excitait les imaginations. Parler des années de Grace n’empêcherait pas la diversité des interprétations mais éviterait sans doute la dérive dans le fantasme et la fiction. » (SAVIGNEAU, 1990, p. 12)

¹⁴⁵ À propos, une idée m’est venue : c’est que le titre de la section elle-même, *Essais et Autobiographie*, choisi naguère par moi, est très malheureux. Il n’y a pas jusqu’ici d’autobiographie proprement dite dans *Souvenirs Pieux* et *Archives du Nord*, et il n’y en aura en somme guère plus dans *Quoi ? L’Éternité*, ou du moins ce n’est pas du tout la partie essentielle et visible de l’ouvrage. Je crois qu’il faudrait mettre désormais *Essais et Mémoires*, car c’est bien en effet, quels que soient les personnages dont on parle d’un phénomène de « Mémoire » dont il s’agit. / Je crois qu’en mettant « autobiographie », j’ai encouragé cette curiosité avide pour la vie elle-même de l’auteur, si souvent présente dans les lettres des lecteurs ou dans les remarques de journalistes, et que je ne voudrais pas exciter davantage. (YOURCENAR, p. 883-884. Grifos meus)

encorajar a curiosidade de leitores e jornalistas acerca de um possível texto biográfico. O apagamento da biografia persiste até o fim, talvez, propositalmente, já que a aura de mistério é por si só algo que também aguça a curiosidade do leitor e de jornalistas, que deverão recorrer à obra literária para “encontrar a autora”.

Todo esse mecanismo de cuidados sobre a identidade, sobre a imagem, sobre o autorretrato intelectual tem como objetivo deixar ao leitor uma obra repleta de sabedoria e distante do viés intimista e pessoal: “Quando ela redige *O Labirinto do Mundo* no final de sua vida, Yourcenar goza do reconhecimento público e intenciona igualmente legar uma obra plena de sabedoria filosófica para a posteridade, se esforçando desse modo para controlar sua imagem até a sua morte.”¹⁴⁶ (ADLER, 2007, p. 313)

Os pesquisadores concordam, portanto, que “[...] Marguerite Yourcenar não compôs autobiografia ou que toda sua obra é parcialmente autobiográfica”.¹⁴⁷ (DOUSPIS, 2010, p. 362). Conclui-se, desse modo, que o *eu* de Yourcenar também se cria ao criar sua obra, ao dar vida a seus personagens.

A esse cuidado é interessante observar a resposta dada a Jean Chalon (19 setembro 1978), quando Yourcenar responde que: “Sim, o ‘eu’ em literatura é difícil. Mas ele se torna mais livre quando se percebe que o ‘ele’ significa por vezes ‘eu’, e que o ‘eu’ não significa sempre ‘mim’.”¹⁴⁸ (YOURCENAR, 2007, p. 776). Esse jogo entre o ‘eu-ele/eu-mim’ contribui para dar uma imagem distanciada da autora e ao mesmo tempo uma tentativa de unificar essa imagem, colocando em prática seu jogo de presença e ausência: presença do autor na obra, ausência da “pessoa real”.

Quanto às cartas de Yourcenar, guardadas na biblioteca Houghton da Universidade de Harvard e impedidas de serem divulgadas, Savigneau nos indica que os temas desses documentos, apesar de estarem sob guarda por um período de cinquenta anos após a morte da autora, se tornaram conhecidos. Dentre eles, podem-se destacar as cartas a Grace Frick em 1938, em 1939 e em 1940, enviadas de diferentes localidades; cerca de cinquenta páginas de um diário íntimo abarcando os anos que vão de 1935 a 1945; algumas notas escritas entre 1945 e 1954; papéis pessoais (cartas e anotações)

¹⁴⁶ Lorsqu’elle rédige *Le Labyrinthe du Monde* à la fin de sa vie, Yourcenar jouit de la reconnaissance publique et entend également léguer une oeuvre empreinte de sagesse philosophique pour la postérité, tâchant ainsi de contrôler son image jusqu’à sa mort. (ADLER, 2007, p. 313)

¹⁴⁷ « [...] Marguerite Yourcenar n’a pas composé d’autobiographie ou que toute son oeuvre est partiellement autobiographique. » (DOUSPIS, 2010, p. 362)

¹⁴⁸ Oui, le ‘je’ en littérature est difficile. Mais il devient plus aisé quand on s’est aperçu que le ‘il’ veut parfois dire ‘je’, et que ‘je’ ne signifie pas toujours ‘soi’. (YOURCENAR, 2007, p. 776)

encontrados na casa da autora após sua morte. Percebemos, portanto, que os documentos ligados à intimidade, a sua vida partilhada com a companheira Grace Frick, os anos da Guerra e os primeiros anos de experiências nos Estados Unidos estão mantidos em segredo, guardados de acordo com as orientações de Marguerite Yourcenar. (Cf. SAVIGNEAU, 1990, p. 16-17). Há desse modo, uma dificuldade do leitor em associar as obras da autora a sua biografia, tendência que era severamente criticada por ela.

Em relação aos questionamentos sobre sua vida pessoal, a autora costuma ser breve e guardar o distanciamento de um personagem criado por ela. Na carta a Joseph Breitbach (7 abril 1951), Yourcenar traz o seguinte relato, resumindo um período de dez anos, longos e difíceis, em algumas linhas, o que vai a encontro do sigilo imposto aos documentos citados acima. A autora diz que em geral teve uma vida feliz em alguns aspectos, mas difícil sobre outros pontos, que a distância e a solidão eram constantes e, sobretudo, a solidão intelectual, da qual ela se explica:

[...] desculpe-me o termo [solidão intelectual], sempre um pouco pomposo, e deixe-me dizer imediatamente que este isolamento do qual me queixo se deveu com frequência às condições do meu trabalho e a uma saúde frágil que suporta mal a vida agitada de Nova Iorque, bastante decepcionante e bastante superficial. [...] Há um ano, a infinita solidariedade da amiga com a qual eu vivo e que espero virá comigo para a Europa, permitiu-me renunciar temporariamente a meu trabalho de professora, trabalho não completamente desprovido de interesse intelectual ou humano, mas que combina muito mal com o ofício de escritor, ao menos para mim, além de muito cansativo. Não me orgulho de todas essas declarações de fraqueza.¹⁴⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 101-102)

A atenção acerca das informações biográficas veiculadas nos diversos meios, que vão além das cartas, é bastante rigorosa. Em um dos episódios (conferência de *A obra do século XX*) de correção exigida pela autora, em que ela é apontada como representante da Bélgica, Yourcenar escreve uma carta dizendo ser inexata a informação. Numa segunda carta, ao mesmo interlocutor, ela apresenta alguns dados

¹⁴⁹ [...] excusez ce terme, toujours un peu pompeux, et laissez-moi dire tout de suite que cet isolement dont je me plains a souvent été dû aux conditions même de mon travail, et à une santé fragile qui supporte mal la vie agitée de New York, elle-même assez décevante et assez creuse. [...] Depuis un an, l'infinie sollicitude de l'amie avec laquelle je vis, et qui, j'espère, viendra avec moi en Europe, m'a permis de renoncer temporairement à mon travail de professeur, travail point complètement dépourvu d'intérêt intellectuel ou humain, mais qui s'accorde, du moins pour moi, assez mal avec le métier d'écrivain, et qui me fatiguait beaucoup. Je ne suis pas fière de tous ces aveux de faiblesse. (YOURCENAR, 2007a, p. 101-102)

biográficos bastante concisos, mas que trazem “toda a verdade” sobre as informações pertinentes de sua vida. Assim, ela escreve ao Senhor René Tavernier – *A obra do século XX* (sem data),

Caro Senhor,

Eis aqui algumas informações pedidas:

Informações biográficas:

Mme Marguerite Yourcenar, nascida em 1903, em Bruxelas, de pais franceses. Adquiriu após 1947 um passaporte americano. Até 1939 viveu, sobretudo, na Itália e na Grécia, na Suíça e na Áustria. A partir de 1942, professora na Universidade Sarah Lawrence, Nova Iorque.

Informações bibliográficas:

Ver a lista *Do mesmo autor* na parte inicial de *Memórias de Adriano*, lançada pela Plon em dezembro de 1951. Uma edição revisada do primeiro romance de M. Y., *Alexis ou o Tratado do Vão Combate*, será lançada pela Plon em maio. Colaboração para *La table Ronde*, *Revue de Paris*, *Mercure de France*, *Les Cahiers du Sud* etc.

Fotografias: dirija-se a Jean-Marie Marcel, Praça Vendôme, 16.

Desculpe-me a brevidade dessas notas (que me parecem dar o essencial) [...]

Marguerite Yourcenar¹⁵⁰ (YOURCENAR, 2004, p. 146)

São constantes as intervenções da autora sob uma série de textos publicados em jornais e revistas. Acerca do currículo de Yourcenar, que aparece na revista *Preuves*, a autora informa a François de Bondy (8 maio 1954) que: “[...] Meu *curriculum vitae* em *Preuves* contém muitos erros sobre fatos e sobre a enumeração dos meus livros. Se eu os sublinho é para lhes pedir que em uma próxima colaboração se dirijam diretamente a mim. [...]”¹⁵¹ (YOURCENAR, 2004, p. 348)

Em outra carta Yourcenar acrescenta novas informações acerca de sua biografia, contudo, se prende, em grande parte, a informações relacionadas a seus pais e a seus antepassados. A carta é possivelmente um resumo do que será a trilogia de *O Labirinto do Mundo I, II e III*. Sua biografia se baseia, sobretudo, na escrita de suas

¹⁵⁰ À Monsieur René Tavernier – *L’oeuvre du XXe siècle* (sem data) / Cher Monsieur, / Voici les quelques renseignements demandés : / Renseignements biographiques : / Mme Marguerite Yourcenar, née en 1903, à Bruxelles, de parents français. A depuis 1947 un passeport américain. Jusqu’en 1939, vit surtout en Italie et en Grèce, en Suisse, et en Autriche. À partir de 1942, professeur à Sarah Lawrence College, New York. / Renseignement bibliographiques : / Voir la liste *Du même auteur* en tête des *Mémoires d’Hadrien*, parus chez Plon en décembre 1951. Une édition révisée du premier roman de M. Y., *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, paraît chez Plon en mai. Collaboration à *La Table Ronde*, *Revue de Paris*, *Mercure de France*, *Les Cahiers du Sud*, etc. / Photographies : s’adresser à Jean-Marie Marcel, 16 Place Vendôme. / Excusez la brièveté de ces notes (qui me paraissent donner l’essentiel) / Marguerite Yourcenar (YOURCENAR, 2004, p. 146)

¹⁵¹ [...] Mon *curriculum vitae* dans *Preuves* contient pas mal d’erreurs, et de faits, et dans l’énumération de mes livres. Si je le souligne, c’est pour vous demander, à la prochaine collaboration, de vouloir bien vous adresser directement à moi. [...] (YOURCENAR, 2004, p. 348)

obras e não o contrário. Na carta ao Diretor do Clube Francês do Livro (11 abril 1956), percebe-se o autorretrato que se expõe/impõe:

[...] Se olharmos bem, perceberemos que certos temas caros a Marguerite Yourcenar já se anunciavam [na idade de 16 anos]. [...] Marguerite Yourcenar não cessou de retomar em mãos esses pobres poemas, de retrabalhá-los ou de refazê-los, traço extremamente característico de seu método, e esses esboços antigos, sob suas formas modificadas ou transformados no todo, representam uma parte da reunião de poemas nos quais ela trabalhou durante toda a sua vida, com longos intervalos de interrupção: “Les Charités d’Alcippe”¹⁵² (YOURCENAR, 2004, p. 536-537)

O texto acima, redigido pela própria Yourcenar, é a correção dada por ela acerca de dados biográficos “inexatos” utilizados pelo Clube Francês do Livro. Há um olhar atento com relação à escrita de sua biografia por outras pessoas (jornalistas, editores, críticos etc.). Na sua tentativa de formular uma imagem uniforme, a autora se torna vigilante e atenta, buscando sempre a exatidão das informações biográficas, ou melhor, dizendo, buscando frisar sempre um mesmo discurso quanto a sua biografia. Ao Diretor de *Aux Écoutes* (24 agosto 1959), semanal parisiense que se tornará, em seguida, *Aux Écoutes du Monde*, publicado entre 1919 e 1969, a autora reafirma esse discurso de atenção sobre as informações veiculadas:

[...] Mas quantos erros deixaram passar! Alguns provêm, me parece, de uma terrível biografia publicada no passado ao final de um dos meus livros por um Clube pouco preocupado com a exatidão; outros, de antigas entrevistas no curso das quais o entrevistador (isso acontece) misturou suas anotações ou compreendeu mal e que eu nunca fiz questão de retificar. [...] o mais grave é que as proposições que me atribuem entre aspas não são minhas. [...] Se se querem absolutamente me apresentar de forma generalizada entre as mulheres, eu gostaria que fosse, então, nos meus próprios termos [...]. Posso pedir-lhe amigavelmente a inserção desta carta sem cortes?¹⁵³ (YOURCENAR, 2007b, p. 379-380. Grifos meus)

¹⁵² [...] À bien y regarder, on s’apercevrait que certains thèmes chers à Marguerite Yourcenar s’y annoncent déjà [à l’âge de 16 ans]. [...] Trait extrêmement caractéristique de sa méthode, Marguerite Yourcenar n’a cessé par la suite de reprendre en main ces pauvres poèmes, de les retravailler ou de les refaire, et ces ébauches d’autrefois, sous leur forme modifiée ou changée du tout ao tout, représentent une partie du recueil de poèmes auquel elle a, avec de longs intervalles de répit, travaillé sa vie durant « Les Charités d’ Alcippe ». (YOURCENAR, 2004, p. 536-537)

¹⁵³ [...] Mais que des erreurs s’y sont glissée ! Les unes proviennent, ce me semble, d’une étonnante biographie publiée naguère à la fin d’un de mes livres par un Club peu soucieux d’exactitude ; d’autres, d’anciennes interviews au cours desquelles l’interviewer (cela arrive) a brouillé ses notes ou mal entendu, et que je n’ai jamais pris la peine de rectifier. [...] ce qui est grave, c’est que les propos qu’on me prête entre guillemets ne sont pas de moi. [...] Si l’on tient absolument à me faire généraliser sur les femmes , j’aimerais que ce fût dans mes propres termes [...]. Puis-je amicalement vous demander l’insertion de cette lettre, sans coupure ? (YOURCENAR, 2007b, p. 379-380)

A carta acima foi publicada pelo semanário em 4 de setembro de 1959. Portanto, nota-se que, acerca do gênero biografia, por suas concepções em relação à prática de se ler uma obra literária associado-a às informações da vida de um autor e tendo em vista todo o seu distanciamento quanto aos aspectos biográficos explícitos, tanto em suas obras quanto em suas entrevistas e cartas, Yourcenar expõe seu posicionamento a seu sobrinho Georges de Crayencour (2 setembro 1980): “[...] E eu confesso que estou tão cansada em vista do tanto de gente que se ocupa da biografia dos escritores, sem saber grande coisa, que eu começo a desconfiar do gênero. (Quando eu o faço, eu digo quase a cada linha: ‘talvez’ ou ‘provavelmente’).”¹⁵⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 838)

Em relação a esse distanciamento é importante frisar a noção de se tomar Yourcenar enquanto personagem dentro de uma cenografia autoral¹⁵⁵. A esse respeito, Blanckeman considera que “Marguerite Yourcenar é uma ficção que nunca parou de se escrever. Quanto mais ela se insurge contra a primazia do sujeito, mais ela erige uma autoridade intelectual e moral que constitui a forma suprema dessa realização.”¹⁵⁶ (2007, p. 17)

Esse posicionamento da autora mostra que, “[a]o estigmatizar a escrita como a constituição do ‘culto da personalidade’, Yourcenar desloca o modelo tradicional genérico e inventa um novo paradigma da escrita de si que se coloca paradoxalmente sobre uma estética do descentramento.”¹⁵⁷ (ADLER, 2007, p. 301). O descentramento aparece, por conseguinte, como meio de se “ausentar” para dar visibilidade e “presença” à obra.

Yourcenar se preocupou, durante toda a sua vida, em controlar toda possível biografia que fosse escrita a seu respeito. Os volumes de memórias de família eram uma forma de dar a sua versão dos fatos, embora sua participação fosse bastante restrita. A autora se mostra imperativa em carta aos professores Edith e Frédéric Farrell, da Universidade Morris, de Minnesota, alertando para a qualidade ruim da biografia e

¹⁵⁴ « [...] Et j’avoue que je suis ennuyée par tant de gens qui s’occupent de la biographie des écrivains, sans en savoir grand chose, que je commence à me méfier du genre. (Quand je m’en mêle, je dis presque à chaque ligne : ‘peut-être’ ou ‘probablement’.) » (YOURCENAR, 2007a, p. 838)

¹⁵⁵ Esse tema será abordado no último capítulo.

¹⁵⁶ « Marguerite Yourcenar est une fiction qui n’a jamais cessé de s’écrire. Plus elle s’insurge contre l’idée de la primauté du sujet, plus elle érige une autorité intellectuelle et morale qui en constitue pourtant la forme suprême d’accomplissement. » (2007, p. 17)

¹⁵⁷ « En stigmatisant l’écriture comme constitution du « culte de la personnalité », Yourcenar déplace le modèle générique traditionnel et invente un nouveau paradgme de l’écriture de soi qui repose paradoxalement sur une esthétique du décentrement. » (ADLER, 2007, p. 301)

pedindo que desencoragem o editor do *Dictionnaire of Literary biography* de prosseguir com o trabalho tendo em vista que “Há somente apreciações superficiais, datas e fatos inexatos que circulam como se fossem meus, emanando na França, em outros lugares ou mesmo aqui, pessoas que não me conhecem, me leram mal e nem sequer se preocupam em me escrever.”¹⁵⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 873)

Yourcenar reconhece, portanto, a relação entre a biografia e suas obras ao associar o desconhecimento biográfico às pessoas que não a leram ou a leram de forma superficial. A leitura das obras é para ela um caminho para se conhecer a figura do autor: “Conheci pouco Caillois, pessoalmente, se consideramos que se pode conhecer alguém somente por tê-lo cumprimentado algumas vezes e ter partilhado com ele algumas refeições. Mas, eu fiz melhor: eu li seus livros.”¹⁵⁹ (YOURCENAR, 1981, p. 2). Essa idéia aparece também em um dos textos que compõem *Peregrina e Estrangeira*: “Conhece-se muito mal um escritor por um só de seus livros: as harmonias da obra nos escapam.” (YOURCENAR, 1990, p. 53)

Ao dizer, ainda, que as pessoas não se preocupam em escrevê-la para se informarem, notamos mais uma vez que o objetivo primeiro da autora é controlar toda a biografia que será escrita sobre ela. Ao ser consultada, fato que é frequentemente sublinhado e incentivado pela autora, ela terá a possibilidade de fornecer dados biográficos exatos, ou seja, na exatidão da imagem construída e desejada por ela. Há, portanto, esse mecanismo de convencer o leitor de sua “ausência” em relação às obras e que estas não devem ser associadas a sua biografia; por outro lado, percebemos uma “presença” marcante do eu-autor com relação ao cuidado sobre a interpretação da própria obra literária.

Pode-se dizer que o personagem ‘Marguerite Yourcenar’ esteve sempre presente, sempre em construção sob a caneta da autora. A esse respeito Matthieu Galey escreve em seu diário, após uma visita feita a ela: “Por que reescrever esses mundos antigos ao invés de inventar outros?” Para tal pergunta Yourcenar dá a seguinte resposta “Pois os meus personagens não me deixam nunca. Eu me contento de vê-los viver em

¹⁵⁸ « Il n’y a que trop d’appréciations plates et de dates et de faits inexacts qui circulent sur mon compte, émanant en France et ailleurs autant qu’ici, de gens qui ne me connaissent pas, m’ont mal lue, et ne prennent pas même la peine de m’écrire. » (YOURCENAR, 2007a, p. 873)

¹⁵⁹ « J’ai personnellement peu connu Caillois, si l’on peut appeler connaître quelqu’un que lui avoir quelquefois serré la main et avoir partagé avec lui quelques repas. Mais j’ai fait mieux : j’ai lu ses livres. » (YOURCENAR, 1981, p. 2)

uma circunstância diferente enriquecendo-os de minha experiência presente.”¹⁶⁰ (SAVIGNEAU, 1990, p. 422). Pode-se estender essa afirmação para ela: Yourcenar, personagem de si mesma, se reescreve de modo coerente ao lado de sua obra, sendo enriquecida pelas experiências presentes.

Alexis, por exemplo, é um romance epistolar que respeita quase todas as normas do gênero. Trata-se de uma carta de despedida do personagem Alexis para a esposa Monique, na qual se explica, em uma longa confidência, os motivos de tal decisão. *Memórias de Adriano* também é composto na forma de uma carta destinada a Marco Aurélio, de modo a prepará-lo para suas funções futuras, mas que contém muito da personalidade de Adriano. Em ambas, a narrativa acontece em primeira pessoa. No primeiro, tem-se as confissões e confidências do personagem com revelações íntimas, no segundo, para além dos eventos históricos apresentados pelo narrador, temos relatos da intimidade de Adriano, incluindo aí, as relações sensuais com o jovem Antínoo.

Se essas confissões e confidências não acontecem nas cartas da autora, é notável como ela parece falar em primeira pessoa através das obras mencionadas acima. Veja-se, por exemplo, a passagem retirada de *Alexis*: “Somente nesse momento, comecei a compreender que existe uma certa beleza em viver da arte, já que isso nos liberta de tudo que não seja a própria arte.” (YOURCENAR, 1981, p. 122) O personagem diz ainda “Mas escrever minha vida me confirma em mim mesmo.” (YOURCENAR, 1981, p. 123). Se tal fato se concretiza para os personagens, pode-se dizer que Yourcenar também se confirma através de sua escrita, através de seus personagens, através da arte e da literatura.

Também em *Alexis*, texto da juventude da autora, podem ser notados os principais temas que vão aparecer na obra futura de Yourcenar: reflexões sobre o sofrimento e a doença, considerações acerca do prazer e da volúpia, as relações complexas entre os homens e seus corpos, a singularidade das mulheres, o gosto pela solidão, as transgressões sexuais, a preocupação com o futuro. Portanto, esse falar que se transfere de Yourcenar a *Alexis* tem uma função mais universal como nos atesta Castellani: “como nos escritos autobiográficos, opera-se quase sistematicamente uma transferência do ‘eu’ de *Alexis* para um ‘se’ [indeterminante] ou um nós que anuncia

¹⁶⁰ « Pourquoi réécrire ces mondes anciens au lieu d’en inventer d’autres ? » « Parce que mes personnages ne me quittent jamais. Je me contente de les regarder vivre dans une circonstance différente en les enrichissant de mon expérience présente. » (SAVIGNEAU, 1990, p. 422).

máximas nas quais se pode ver, sob uma máscara, a presença de Yourcenar.”¹⁶¹ (2004, p. 47)

Com Adriano, “o dispositivo geral é mais o de uma mensagem ou de uma meditação, de um exame de consciência, do que o de uma carta pontual.”¹⁶² (CASTELLANI, 2004, p. 50). Essa meditação, esse exame de consciência são frequentes também em muitas das cartas de Yourcenar.

De acordo com Carminella Biondi, a estrutura de *Feux (Fogos)* permite a autora se mostrar, sob uma ou várias máscaras, para entrar no círculo interior das emoções que a transtornaram. (Cf. BIONDI, 1988, p. 22). Esse falar através do outro pode ser percebido em quase todas as suas obras com mais ou menos intensidade.

Para Castellani dois narradores falam cada um a seu tempo, frequentemente juntos, e dessa harmonia nasce a explicação do sucesso dos livros de Yourcenar que vai além da simples reconstituição histórica partilhada: “O Outro é um Eu para Yourcenar e para nós mesmos, a partir de uma dilatação do Eu.”¹⁶³ (CASTELLANI, 1988, p. 86)

É notável, desse modo, que “Uma das atitudes que se destaca dos personagens yourcenarianos e que constitui um centro constante de reflexão e gravitação da escrita é o conhecimento de si.”¹⁶⁴ (TORRES, 2004, p. 101). E por extensão, pode-se dizer que há também uma busca em se conhecer através de seus personagens, sem a necessidade, portanto, de biografias que exponham a sua intimidade, tendo em vista essa relação autor-obra-personagem.

Nessa mesma direção Meirelle Brémond explica que “O eu só pode se expressar livremente, em Yourcenar, através dos outros, do coletivo, do universal, do mito. É precisamente pelo fato de o mito esconder que ele pode, também, revelar.”¹⁶⁵ (2004, p. 138). Essa estratégia não é incomum também nas cartas, tendo em vista que muitas respostas da autora passam pela voz de seus personagens.

¹⁶¹ « [...] comme dans les écrits autobiographiques, il s’opère presque systématiquement un transfert du « je » d’Alexis à un « on » ou à un « nous » qui énoncent des maximes, dans lesquelles on peut voir la présence masquée de Yourcenar elle-même. » (2004, p. 47)

¹⁶² Le dispositif général [dans *Mémoires d’Hadrien*] est donc plus celui d’un message ou d’une méditation, d’un examen de conscience, que celui d’une lettre ponctuelle. (CASTELLANI, 2004, p. 50)

¹⁶³ « L’Autre est un Je pour Yourcenar et pour nous-mêmes, par une dilatation du Moi. » (CASTELLANI, 1988, p. 86)

¹⁶⁴ « L’une des interprises majeures des personnages yourcenariens qui constitue un centre constant de réflexion et de gravitation de l’écriture est la connaissance de soi. » (TORRES, 2004, p. 101)

¹⁶⁵ « Le moi ne peut s’écrire vraiment librement chez elle que lorsqu’il passe par les autres, le collectif, l’universel, le mythe. C’est précisément parce qu’il cache que le mythe peut dévoiler. » (2004, p. 138)

Esse esconder-se passa, portanto pela atenção sobre a escrita. Na ocasião da publicação do volume de suas obras romanescas pela Pléiade, Yourcenar é “sua própria biógrafa, fato bastante inabitual que prova que a autora tende a controlar tudo aquilo que se liga a sua obra e a ela mesma.”¹⁶⁶ (MORINIÈRE, 2004, p. 95-96). Desse modo, os fatos da vida cotidiana se limitam a entradas ou a saídas que levam ao assunto principal: a obra escrita e/ou aquela que está em curso. Sua obra é o essencial de sua vida. (Cf. LEVILLAIN, 2016, p. 138-139)

Essa relação entre vida e obra, entre personagem e autor, entre o *eu* e o *outro*, entre presenças e ausências torna-se uma rede que tem como origem Marguerite Yourcenar. Elena Real (em *Marguerite Yourcenar – Biographie, autobiographie*) se expressa coerentemente ao dizer que:

Através dessa galeria biográfica – memória dos outros – Marguerite Yourcenar salva do esquecimento e da morte aqueles que existiram e desse modo salva a si mesma. O eu se cria no processo de criação e o autor, que procurou uma substância permanente em todos esses seres, dá a eles através da escrita aquilo que eles lhe forneceram. Ela se torna a mãe que nutre com sua substância toda a linhagem da qual ela procede. O antes e o depois se anulam. O ponto de confluência de toda rede, Marguerite Yourcenar, é ao mesmo tempo o ponto de origem na escrita e pela escrita.¹⁶⁷ (1988, p. 251)

Jean d’Ormesson, em sua resposta ao discurso de recepção de Marguerite Yourcenar, na ocasião da eleição da autora como membro da Academia Francesa, diz que se absterá de fornecer um resumo da ascendência de Yourcenar e de suas obras por dois motivos: o primeiro, pelo fato de a própria autora estar, naquele momento, terminando sua trilogia de *o Labirinto do mundo*, em que traz a narrativa de sua vida (acreditava d’Ormesson) e de seus antecedentes; como segundo motivo ele explica que “só há um modo de conhecer um escritor: ler o que ele escreveu”¹⁶⁸ (1981, p. 2)

Essa é uma posição, como já se viu, tomada pela própria Marguerite Yourcenar. É uma estratégia para fugir à simples curiosidade biográfica acerca da vida íntima do

¹⁶⁶ sa propre biographe et sa propre et unique préfacière, chose, somme toute, assez inhabituelle, qui prouve que l’auteur tient à contrôler tout ce qui se rapporte à son oeuvre et à elle-même. (MORINIÈRE, 2004, p. 95-96)

¹⁶⁷ A travers cette galerie biographique – mémoire des autres – Marguerite Yourcenar sauve de l’oubli et de la mort ceux qui ont existé et, ce faisant, se sauve elle-même. Le moi se crée en créant et l’auteur, qui a cherché une substance permanente à travers tous ces êtres, leur rend, par l’écriture, ce qu’ils lui ont donné. Elle devient la mère qui nourrit de sa substance toute la lignée dont elle procède. L’avant et l’après s’annihilent. Le point de confluence de tout réseau, Marguerite Yourcenar, est en même temps, dans et par l’écriture, le point d’origine. (1988, p. 251)

¹⁶⁸ « il n’y a qu’un moyen de connaître un écrivain c’est de lire ce qu’il a écrit. » (ORMESSON, 1981, p. 2)

autor por parte do leitor. Portanto, quando se faz essa relação entre obra e autor não se objetiva buscar nas obras os aspectos biográficos da pessoa do escritor, mas, precisamente, a imagem do intelectual, seus pontos de vistas, suas reflexões e seus pensamentos que podem ser encontrados nas obras. Nesse sentido, “A vida de um escritor é o suporte da obra. A sua vida [a vida de Yourcenar] aparece como fortuita em muitas considerações. Ela não importa muito, como havia dito seu pai. Um romancista, de certo modo, não precisa de biografia. Seus livros testemunham por ele.”¹⁶⁹ (1981, p. 2). Entendamos, dessa forma, que a vida à qual se refere d’Ormesson é a vida criada pelo próprio escritor, a vida que se pretende dar a conhecer. D’Ormesson diz ainda: “eu nao poderia acrescentar muita coisa ao que você mesma conta. Contudo, eu sei tudo sobre você, porque eu a li. E cada um precisa somente lê-la para saber tudo a seu respeito [...]”.¹⁷⁰ (1981, p. 2)

Por fim, é interessante ressaltar que todo o jogo de presença e ausência que se constrói em torno das obras e da correspondência de Yourcenar tendem a reforçar a ideia de que a autora, ao controlar sua biografia, deseja a universalidade de suas obras, ou seja, tratar de vários temas e não de um apenas. Os textos com referências biográficas produzidos por ela trazem como marca, segundo a autora, a exatidão e a concisão: datas e fatos relevantes (sobretudo, do seu ponto de vista). Ao produzi-los ou ao fazê-los serem reproduzidos de acordo com sua orientação, ela objetiva distanciar o leitor das interpretações marcadamente biográficas.

2.4. O gosto pela viagem “no espaço e no tempo”

As principais obras de Yourcenar trazem, em sua constituição, a viagem no espaço realizada pelos personagens e, como perspectiva literária, a viagem no tempo – mais especificamente, no passado –. É, portanto, necessário destacar uma dupla paixão da autora: a viagem como forma de conhecimento dos espaços e do outro e a história,

¹⁶⁹ « La vie d’un écrivain n’est que le support d’une oeuvre. Votre vie, à beaucoup d’égarde, apparaît comme fortuite. Elle n’importe pas beaucoup, comme aurait dit votre père. Un romancier, à la limite, n’a pas besoin de biographie. Ses livres témoignent pour lui. » (ORMESSON, 1981, p. 2)

¹⁷⁰ « Je ne pourrais pas ajouter grand-chose à ce que vous racontez vous-même. Et pourtant, je sais tout de vous, puisque je vous ai lue. Et chacun n’a qu’à vous lire pour savoir tout de vous [...] ». (1981, p. 2)

que é capaz de alertar os homens para os perigos da própria destruição. Tanto em suas obras quanto em suas cartas, esses gostos são bastante realçados.

A relação entre presente e passado se constrói a partir da observação do mundo. E as viagens têm grande importância nessa experiência ao mostrar as diferentes culturas e os diferentes modos de pensar e agir das pessoas ao longo do tempo. De acordo com Bami e Sarde, “Yourcenar trabalha, olhando profundamente e intensamente aquilo que o mundo oferece a seus olhos e os deixa ressoar nela antes de testemunhá-lo ao outro.”

¹⁷¹ (YOURCENAR, 2011, p. 12)

Em relação às viagens, a própria autora nos dá a sua perspectiva numa conferência intitulada *Viagens no espaço e viagens no tempo*, conferência proferida no Instituto Francês de Tóquio em 26 de outubro de 1982, inserida posteriormente na publicação de *A volta da prisão*, obra que relata um longo período de viagens, indo de 1979 a 1987. No texto, a autora nos diz que,

As viagens em busca do conhecimento são de todos os tempos: conhecemos aquelas, muitas vezes legendárias, dos sábios gregos ao Egito, dos romanos à Grécia, dos japoneses à Coreia ou à China, dos filósofos ocidentais da Idade Média ao mundo muçulmano e à Ásia. A viagem a regiões longínquas tornou-se um ingrediente quase indispensável da vida dos filósofos, quer fosse Sólon ou Paracelso. Em todos os casos, trata-se de instruir sobre o mundo tal como é e de instruir-se também diante dos vestígios do que foi. (YOURCENAR, 1992, p. 117-118. Grifos meus)

A instrução, em relação ao presente e ao passado, obtida através da viagem é para Yourcenar uma grande oportunidade de pensar esses dois tempos da humanidade, relacionando-os e dando ao leitor a oportunidade de fazer também essa relação, possibilitando a si mesma e ao público enxergar os erros e acertos do passado que se repetem ou, no melhor dos casos, que foram superados.

Dois viajantes se destacam nas duas principais obras de Yourcenar: *Memória de Adriano* e *A obra em Negro*. A escrita e, posteriormente, a leitura de ambas, por parte do leitor, permite situar as duas experiências marcantes na vida e na obra da autora: as viagens, tanto no espaço quanto no tempo. Essa ligação entre vida e texto permite aproximar Yourcenar de seus personagens, muito embora, a autora insista no seu distanciamento para lhes dar voz:

¹⁷¹ Yourcenar travaille, en regardant profondément, intensément, ce qui, du monde, s’offre à ses yeux, et le laisse résonner en elle avant d’en témoigner à autrui. » (YOURCENAR, 2011, p. 12)

Um, o imperador Adriano, parece ter possuído verdadeiramente as características mais essenciais dos viajantes de todos os tempos; negociante e estadista movido por razões pragmáticas, abarcando em suas expedições o vasto mundo romano de seu tempo e suas fronteiras bárbaras, mas para quem a viagem é também gosto e paixão pessoais, e como acontece, mesmo em nossos dias, com toda viagem inteligentemente realizada, uma escola de resistência, de assombro, quase uma ascese, um meio de perder os próprios preconceitos atritando-os com os do estrangeiro. [...] A um só tempo organizador, peregrino, amante e observador do belo espetáculo do mundo. [...] Zenão, o segundo grande viajante de minha obra [...] sua meta essencial é mais uma vez essa ruptura dos preconceitos e dos costumes, que é para um homem de inteligência um dos mais claros ganhos da viagem, e a busca apaixonada de todos os modos do conhecimento – para ele, sobretudo metafísico e alquímico – que os séculos acumularam em certos pontos do mundo mais que em outros. “Quem desejaria morrer sem ter ao menos feito a volta de sua prisão?” exclama aos vinte anos o jovem Zenão, embriagado ao ganhar a estrada pela primeira vez. [...]. Identificando com razão o estudo e a viagem, ele teve por momentos a impressão de caminhar sobre o mundo como sobre um livro aberto. (YOURCENAR, 1992, p. 118-119. Grifos meus)

Ao descrever esses dois importantes viajantes de sua obra, Yourcenar parece estar descrevendo a si própria, remetendo-se aqui ao autorretrato intelectual (nos termos de Blanckeman). Ao tirar de suas viagens a “matéria” para a escrita de suas obras é como se ela caminhasse sobre um livro aberto anotando e refletindo sobre todo o conhecimento adquirido em suas jornadas e em suas observações do mundo presente e passado. Yourcenar observa atentamente o “belo espetáculo do mundo” para em seguida, após rigorosa análise, organizá-lo em seus textos diversos.

A volta da prisão traz como epígrafe uma passagem de *A obra em negro*. Na citação acima a autora a reproduz indicando se tratar de uma fala do jovem Zenon (“Quem desejaria morrer sem ter ao menos feito a volta de sua prisão?”). Tal fala também pode ser entendida como uma perspectiva da própria autora. Embora Yourcenar queira, a todo o momento, convencer o leitor e o crítico – e, por vezes, a si mesma – de seu distanciamento em relação à obra e aos personagens, podemos dizer que em alguns momentos temos o eu-Yourcenar se expressando na voz dos mesmos. A essa frase podemos adicionar a que se segue: “O conhecimento dos mundos estrangeiros, seja no tempo ou no espaço, tem por resultado destruir a estreiteza de espírito e os preconceitos, mas também o entusiasmo ingênuo que nos faz acreditar na existência de Paraísos, e a ideia tola de que tínhamos alguma importância.” (YOURCENAR, 1992, p. 120)

A viagem é, portanto, nas obras e na vida da autora, a forma de conhecer os mundos estrangeiros, conhecer as diferentes culturas e acabar com os preconceitos que

se construíram ao longo do tempo e que se constroem, ainda, com relação aos mundos diferentes. É importante para que passemos a reconhecer a existência do outro e saiamos do mundo fechado que construímos a nossa volta. Dessa forma, a autora se mostra irônica ao descrever as viagens realizadas na contemporaneidade. Viagens que tendem a evitar o “choque cultural”, impedindo, assim, que o viajante conheça verdadeiramente uma outra cultura:

[...] Ficamos entre nós, escapando ao menos em parte à novidade e a especificidade ambiente. Tive a oportunidade de observar ano passado, no Egito, quarenta americanos do Tennessee que faziam uma viagem turística com a finalidade de conhecer ‘a terra dos Faraós’, isto é, o passado, e a cor local do lugar, isto é, o presente num país distante do deles. De fato, comem comidas preparadas, muitas vezes mal, aliás, para turistas americanos, dormem em hotéis que parecem ou tentam parecer americanos, contemplam os arranha-céus do Cairo ou de Assuã com o sentimento tranquilizador de estar um pouco em casa, afinal de contas, e o sentimento ainda mais tranquilizador de que nesse campo se faz melhor em seu país. [...] Nessa ótica, o que há em cada país de específico e de insubstituível não é sentido senão como ‘curiosidade’ uma série de bibelôs arquitetônicos que é preciso ter visto [...] (YOURCENAR, 1992, p. 122-123)

A viagem, de acordo com Yourcenar deve ser guiada pelo acaso. Devemos nos imergir na cultura do outro para conhecer o que há de mais real. E a história, os monumentos, mais do que “bibelôs arquitetônicos” nos dão a oportunidade de associar o presente ao passado, de conhecer a história daquele povo: suas histórias, suas lutas, suas derrotas, mas também suas conquistas.

Ainda na concepção da autora “A viagem, assim como a leitura, o amor e a infelicidade, nos oferece confrontações bastante belas conosco, fornecendo temas ao nosso monólogo interior. Nosso presente é tão estreito que é bom juntar a ele o passado, na falta do futuro [...]”. Ver-se diante do outro e no outro contribui para pensar-se a si mesmo. A autora conclui a passagem dizendo que “O conhecimento do mundo é, sem dúvida, o único bem inalienável, uma vez que a vida só pode aumentá-lo, e a própria morte só o tirará de nós quando não mais existirmos.” (YOURCENAR, 1990, p. 43). A nossa existência limitada pode ser alongada pelas viagens e, conseqüentemente, pelo conhecimento. É preciso estar aberto à história e ao outro.

O texto, *Viagens no espaço e viagens no tempo*, é finalizado com o questionamento que se segue:

Mas se é assim, se a ideia de partida está ligada a tantas dificuldades de um lado, a tantos mal entendidos de outro, valerá a pena sair de casa? O tradutor genial que foi Arthur Waley, que melhor que qualquer outro revelou à Europa tantos dos grandes textos do Japão e da China, teria tido razão de jamais vir à Ásia, de jamais confrontar a imagem que sua cultura lhe oferecia com as que seus olhos lhe teriam desvendado? Não acreditamos. Sentimos que, apesar de tudo, nossas viagens, como nossas leituras e como nossos encontros com os nossos semelhantes, são meios de enriquecimento que não podemos recusar. (YOURCENAR, 1992, p. 130)

As viagens, as leituras e o encontro com o outro são, portanto, a chave para a obra de Marguerite Yourcenar: o encontro do homem com o homem, do presente com o passado. Todas essas pistas reaparecem nas suas cartas. A viagem ou a falta dela, como já se destacou no início do texto, devido a sua conturbada estadia nos Estados Unidos, levando-a a estabelecer-se, por fim, definitivamente nesse país, será retomada em períodos intercalados ao longo de sua vida. A situação da autora, após dez anos distante da Europa, é descrita ao amigo grego Constantin Dimaras (Évolène-Valais – 21 agosto 1951):

Nem minha saúde, nem meus recursos financeiros, nem o estado do mundo são tais que eu possa estabelecer exatamente um programa de viagem a um ano de distância. A França e a Itália são este ano meus objetivos principais: eu espero, se Grace e eu tivermos os meios, fazer durante o inverno uma breve visita ao Egito, onde eu gostaria de estudar o museu Greco-romano de Alexandria. Se esse projeto se realizar, a Grécia será uma viagem em navio ou uma escala. É impossível ser mais definida nesse momento.¹⁷² (YOURCENAR, 2004, p. 38)

As cartas de Yourcenar possibilitam, conseqüentemente, uma volta por essa prisão a partir dos relatos das experiências vividas e refletidas ao longo de sua escrita. Permitem, ainda, uma viagem como meio de encontrar, refazer e pensar os passos e atitudes de Yourcenar. Pode-se, também, destacar a sua incessante preocupação com a situação do mundo que, por muitas vezes a impediu de viajar, além de causar terríveis danos às pessoas e aos espaços. Todos esses eventos tendem a aumentar o pessimismo da autora. A esse respeito ela escreve à Julia Tissameno (4 fevereiro 1957): “Eu lhe confesso que o estado do mundo me pôs em uma crise de desespero do qual eu ainda

¹⁷² Ni ma santé, ni mes ressources financières, ni l'état du monde ne sont tels que je puisse m'établir exactement un programme de voyage à un an de distance. La France et l'Italie sont cette année mes buts principaux : j'espère, si Grace et moi en avons les moyens, faire au cours de l'hiver un bref séjour en Égypte, où je voudrais étudier le musée gréco-romain d'Alexandrie. Si ce projet se réalise, la Grèce sera un peu une affaire de paquebots et d'escales. Il est impossible d'être plus défini en ce moment. (YOURCENAR, 2004, p. 38)

não saí e que é, além disso, sem sentido, pois pode-se esperar algo melhor?” A autora aponta, então, para seu refúgio: “Nós não somos, claramente, imunes dessa tristeza nem na Ilha de Monts-Déserts nem em outro lugar, mas aqui ao menos encontro uma ocasião de repouso no trabalho que eu me sentia incapaz de realizar na França.”¹⁷³ (YOURCENAR, 2007a, p. 160)

A situação descrita acima se refere à Crise de Suez, conflito político que envolveu Israel (apoiado pela França e pelo Reino Unido) e o Egito. Algumas de suas viagens são interrompidas ou adiadas, portanto, em consequência da situação calamitosa de alguns países, fato que aumenta o desespero da autora em relação ao futuro da humanidade: “Os projetos de estadia no Midi-Pyrenées, e eu espero no Oriente médio, talvez na Grécia, foram remetidos para o próximo ano. Eu tenho também outros sonhos de deslocamento total, o Japão, a América do Sul. Tudo se realizará um dia talvez...”¹⁷⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 160). Contudo, apesar da situação conflituosa existente nesses países, a autora faz sempre projetos de conhecer diferentes lugares, muitos deles se tornarão realidade ao longo de sua vida, outros, porém, serão adiados por motivo de doença. Nesse caso, serão as cartas que possibilitarão à autora estar em viagem através do diálogo com o interlocutor e leitor de sua obra:

Sem dúvidas essas atitudes testemunham também um desejo de sair do laborioso confinamento, de prolongar e de renovar no melhor dos casos a relação com o leitor, de descobrir nele um rosto; ou, simplesmente, ver do mundo, na impossibilidade de ver o mundo. [...] Além do mais, Grace Frick, a companheira do cotidiano, foi operada em julho de 1958 de um câncer no seio e que causará sua morte vinte anos mais tarde, fato que levará o casal a um modo de vida imóvel. Desse evento que toca no íntimo, a correspondência fala pouco.¹⁷⁵ (BRAMI, DELCROIX, 2007b, p. 10)

¹⁷³ Je vous avoue aussi que l'état du monde m'a jetée dans une crise de désespoir dont je ne suis pas encore sortie et qui est en [somme] insensée, car nous attendions-nous à mieux ? De ce chagrin on n'est à coup sûr pas indemne dans l'Île des Monts-Déserts plus qu'ailleurs, mais au moins j'y trouve une occasion de retraite dans le travail, dont je me sentais pour le moment incapable en France. (YOURCENAR, 2007a, p. 160)

¹⁷⁴ Les projets de séjour dans le Midi, et j'espère au Proche-Orient, peut-être en Grèce, ont été remis à l'an prochain. Je fais aussi d'autres rêves de dépaysement plus total, le Japon, L'Amérique du Sud. Tout se réalisera peut-être un jour... (YOURCENAR, 2007a, p. 160).

¹⁷⁵ Sans doute ces démarches témoignent-elles aussi d'un désir de sortir du laborieux confinement, de prolonger et de renouveler dans le meilleur des cas la relation au lecteur, de lui découvrir un visage ; ou tout simplement de voir du monde, à défaut de voir le monde. [...] D'autant que Grace Frick, la compagne du quotidien, est opérée en juillet 1958 d'un cancer du sein qui ne l'emportera que vingt ans plus tard, mais qui contraindra bientôt le couple à une manière de vie immobile. De cet événement qui touche à l'intime, la correspondance parle peu. (BRAMI, DELCROIX, 2007b, p. 10)

As viagens são fontes de conhecimentos e cultura e serão relatadas em muitas de suas cartas. Em algumas delas Yourcenar partilha com Lidia Storoni Mazzolani (25 abril 1960), amiga e tradutora de suas obras para o italiano, as experiências presenciadas em Sevilha, na Espanha, durante a semana santa, associando-as à vida cotidiana, cercada de sofrimentos e injustiças:

Nós não iremos a Roma esse ano: o inverno, desde meados de dezembro, foi passado em Portugal e a primavera na Espanha. Foi a primeira vez que eu vi as cerimônias da Semana Santa em Sevilha: você já as assistiu? [...] Eu disse a mim mesma ao menos uma vez se vê exteriorizada e exaltada, em plena rua, esta realidade trágica que de todo modo se tenta esconder no dia a dia: a dor, a solidão, a morte, o sacrifício, o Justo condenado.¹⁷⁶ (YOURCENAR, 2007a, p. 177)

Mesmo quando em viagem, as cartas enviadas por Yourcenar continham comentários sobre suas obras, fato que evidencia a ligação entre experiências vividas e textos literários. Mostram, também, a constante preocupação da autora com relação à exatidão de seus textos. Segundo Bami e Delcroix: “[...] mesmo no curso de suas viagens, ela não deixava de pensar na obra e pela obra. [...] As cartas dos anos 1957-1960, bem como as precedentes, ou como as que virão, mostram-na absorvida pelas mesmas preocupações.”¹⁷⁷ (2007b, p. 12)

Portanto, “[p]ara Marguerite Yourcenar, viajar, é acumular o máximo possível de conhecimento incluindo a realidade histórica e cultural do país visitado, a fim de dar conta desse conhecimento, um dia, em um escrito.”¹⁷⁸ (BRAMI, DELCROIX, 2007b, p. 13). Nesse sentido, mesmo as conferências realizadas pela autora eram entendidas também como a possibilidade de se conhecer novos espaços e de visitar lugares já conhecidos. Muitas delas foram planejadas desse modo, outras se davam como proposta da própria autora, que realizava tais conferências para custear sua viagem a determinado lugar. Com relação à conciliação entre trabalho e conferências e o enriquecimento

¹⁷⁶ Nous ne viendrons pas à Rome cette année : l’hiver, depuis la mi-décembre s’est passé en Portugal, et le printemps en Espagne. C’est la première fois que j’ai vu à Seville les cérémonies de la Semaine Sainte : y avez-vous assisté ? [...] Je me suis dit que pour une fois on voyait extériorisée et exaltée en pleine rue cette réalité tragique que tout de nos jours s’arrange pour nous cacher : la douleur, la solitude, la mort, le sacrifice, le Juste condamné. (YOURCENAR, 2007a, p. 177)

¹⁷⁷ « [...] même au cours de ses voyages, elle ne cesse de penser à son oeuvre et pour son oeuvre. [...] Les lettres de ces années 1957-1960, comme les précédentes, comme celles qui viendront, la montrent absorbée par les mêmes préoccupations . » (2007b, p. 12)

¹⁷⁸ « Pour Marguerite Yourcenar, voyager, c’est accumuler le plus possible de connaissances touchant la réalité historique et culturelle du pays visité, afin d’en rendre compte un jour dans un écrit. » (BRAMI, DELCROIX, 2007b, p. 13)

cultural – que, também, não deixa de ser apreciado pela autora como uma forma de trabalho literário –, Yourcenar escreve à Laura Camerana (8 março 1957), que lhe havia proposto uma série de conferências na Itália (Turim, Milão, Gênova e Roma), e para às quais a autora pede que haja o espaço de uma semana entre uma e outra: “[s]e eu lhe proponho esse arranjo é porque eu gostaria de fazer dessa viagem de estudos e ao mesmo tempo de turnê de conferências um momento para gozar um pouco mais longamente do seu país que eu não vejo desde 1952.”¹⁷⁹ (YOURCENAR, 2007b, p. 96)

Esse método, segundo a autora, já havia sido adotado em outros deslocamentos, por exemplo, na viagem à Suécia, à Bélgica e à Holanda. Esse arranjo se estende a vários países cujo conhecimento e cultura despertam o desejo de Yourcenar, além, claro, da história local e de seus povos, do conhecimento que vai da arquitetura aos costumes do lugar. Em carta a Jean Mouton (26 maio 1957), vemos a organização da autora para aproveitar ao máximo as oportunidades de conhecer vários lugares, tendo em vista a distância em relação aos Estados Unidos e, por vezes, as dificuldades em realizar viagens mais frequentes. A autora diz ter aceitado, recentemente, realizar conferência pela Itália e que “[...] gostaria de, antes da viagem à Itália, passar algum tempo na Espanha, onde eu possa [lacuna], e em Portugal, país que eu nunca visitei. Há muito tempo que eu desejo conhecer melhor a arquitetura manuelina, tão marcada pela influência do mar e da Ásia.”¹⁸⁰ (YOURCENAR, 2007b, p. 110)

Aproximamo-nos de Yourcenar, quando ela relata suas experiências de viagem, sua paixão pelo conhecimento de mundos e tempos diferentes. Ainda assim, é possível notarmos um controle sobre as cartas que podem ser publicadas ou não. Mesmo o gosto pela viagem como fonte de conhecimento do presente e do passado, como forma de conhecer o outro é disposto de modo a contribuir para fixar a imagem da autora intelectual e atender a seu desejo de alcançar a universalidade a partir de pensamentos e reflexões de tempos e espaços diferentes, que atinjam e despertem o máximo de leitores e amplie o conhecimento dos mesmos.

¹⁷⁹ « Si je vous propose cet arrangement, c’est que je voudrais faire de ce voyage d’études en même temps qu’une tournée de conférences, et aussi et surtout jouir un peu plus longuement de votre pays que je n’ai pas revu depuis 1952. » (YOURCENAR, 2007b, p. 96)

¹⁸⁰ [...] voudrais auparavant passer quelque temps en Espagne, que je peux [lacune], et en Portugal, que je n’ai jamais visité. Il y a longtemps que je souhaite mieux connaître cette architecture manuéline, si marquée par l’influence de la mer et de l’Asie. (YOURCENAR, 2007b, p. 110)

2.5. Grace Frick: personagem secundário

Yourcenar teve uma grande paixão por André Fraigneau (e que lhe inspirou episódios primeiro na escrita de *Fogos* e em seguida na escrita de *O Golpe de misericórdia*). Quase tudo o que se sabe dessa relação está contido e disseminado dentro de tais obras. A autora evitou ao máximo fazer comentários acerca dessa paixão avassaladora. As cartas mencionam pouco sobre tal episódio de sua vida.

Há, em todas as cartas já publicadas, uma só menção à Fraigneau através de uma metáfora bastante esclarecedora e que revela sua paixão contrariada. Em 07 de junho de 1947 a autora escreve a Boudot-Lamotte (que também manteve uma amizade íntima com Fraigneau) a seguinte passagem:

Você sabe qual foi a minha profunda e longa afeição por ele [André Fraigneau]. A profundidade mesma dessa afeição nos fez [...] negligenciar ou minimizar diferenças essenciais de pontos de vista que depois foram novamente percebidos. Digamos, se assim desejar, que duas árvores inclinadas uma sobre a outra (e dessas duas árvores, admito sem hesitação que eu era a árvore que mais se inclinava) terminaram por retomar sua posição vertical e o eixo que lhes é próprio. [...] ¹⁸¹ (YOURCENAR, 2016, p. 223)

De modo semelhante ao apagamento da relação com Fraigneau, na trama narrativa em que se desenrola a vida do personagem principal, Marguerite Yourcenar, Grace Frick aparecerá como um personagem secundário, de pouco destaque, mas que tem grande importância nos bastidores da vida da autora: trata-se de um “bon arrangement”, para usar os termos de Savigneau. (Cf. SAVIGNEAU, 2016, áudio)

Quando Yourcenar se decide pela viagem para os Estados Unidos em 1939 teve grande peso o fato de ter uma amiga estadunidense que poderia acolhê-la: trata-se de Grace Frick. Elas se conheceram na Europa e a amizade perdurou. Não seria a primeira vez que Yourcenar partiria para os Estados Unidos. Entre a primeira viagem e a segunda, que seria definitiva, muitas cartas foram trocadas entre elas, mas Yourcenar as

¹⁸¹ [...] Vous savez quelle a été ma très profonde et très longue affection pour lui [André Fraigneau]. La pofondeur même de cette affection nous a fait [...] négliger ou minimiser des différences essentielles de point de vue, qui, depuis, se sont de nouveau accusées. Mettons, si vous le voulez, que deux arbres, inclinés l'un vers l'autre (et des deux, j'admets sans hésitations que j'étais beaucoup l'arbre qui s'inclinait le plus), ont fini par reprendre leur verticale, et l'axe qui leur est propre. [...]. (YOURCENAR, 2016, p. 223)

colocou sob sigilo por cinquenta anos. Percebe-se, desse modo, mais um método para apagar a intimidade, ou pelo menos, distanciá-la do presente em relação à autora. Trata-se, também, de prolongar o “enigma” que ela construiu em torno de sua intimidade.

Yourcenar não desejava, também, que sua obra fosse lida ou classificada tendo como base sua vida pessoal, ou melhor, a sua relação com outra mulher. Essa é a justificativa para o apagamento de Grace Frick dos textos biográficos e de memórias produzidos por ela mesma. Contribui ainda para distanciar do seu autorretrato intelectual qualquer tendência de engajamento único, como por exemplo, um engajamento feminista ou ligado à sensualidade.

Apesar de ausente nas cartas, a presença de Grace é constante e marcante na vida de Yourcenar e na própria organização da correspondência, pois, deve-se a ela o trabalho de cópia e a realização de anotações para publicações ou estudos futuros, cabe a ela também a tradução das obras de Yourcenar para o inglês, a organização de viagens, o controle da vida financeira e até mesmo o “controle” sobre a autora. Ela se inquietava com a possibilidade de ser abandonada por Yourcenar, de ser trocada pela Europa, receio de que Yourcenar se integrasse totalmente ao meio literário francês e, portanto, receio de perdê-la, já que a literatura tem grande peso nas decisões da autora.

A batalha foi árdua, mas Grace obteve sucesso, mesmo depois do reconhecimento de Yourcenar como grande escritora e de sua volta à Europa em razão da publicação de *Memórias de Adriano*. A influência de Grace nessa decisão, certamente enérgica, não é relatada pela autora.

Dessa relação, algumas considerações poderão ser formuladas, mas Yourcenar teve o cuidado de selecionar todo o material que fizesse referência direta a Grace Frick mantendo-o fora do alcance do público. Nas cartas direcionadas àqueles que não eram íntimos, Grace será mencionada ora como uma amiga, ora como a tradutora de suas obras para o inglês. Para os que conheciam a relação íntima partilhada pelas duas, Yourcenar comentará, por vezes, o estado grave de saúde de Grace; assim sendo,

Se seus quarenta anos de vida comum permitem tomar a medida da relação dessas duas mulheres e dão algumas chaves do comportamento delas, não se pode, certamente, elucidar, antes de ler suas correspondências, o mistério dessa absoluta intimidade a tal ponto que seus ‘rascunhos’ respectivos (Grace não aparece nunca e Marguerite minimiza, após a morte daquela, o espaço que ela tinha em sua existência) interditam uma clara leitura dessas

existências por conta de uma força ambígua.¹⁸² (SAVIGNEAU, 1990, p. 194)

Apesar de toda a discrição, há uma passagem do caderno de notas de *Memórias de Adriano*, sua obra mais estimada, em que há uma declaração de união entre a autora e Grace Frick e, talvez, um pouco de ironia, resultante dos conflitos da vida a dois. Contudo, é preciso estar atento aos sinais dados por Yourcenar para se chegar a esta conclusão, haja vista que a autora se dirige a Grace utilizando as iniciais de seu nome, G.F.:

Este livro não é dedicado a ninguém. Deveria tê-lo sido a G. F..., e tê-lo ia sido se não houvesse uma espécie de impudor em colocar uma dedicatória pessoal numa obra em que eu desejava justamente apagar-me. Mas a mais longa dedicatória é ainda uma maneira incompleta e banal de honrar uma amizade tão pouco comum. [...] na aventura de um livro levado a bom termo, ou numa vida feliz de escritor, deve haver por vezes, um pouco na sombra, alguém que não deixa passar a frase inexata ou frases que por fadiga gostaríamos de manter; alguém que relerá vinte vezes conosco, se necessário, uma página sobra a qual temos alguma dúvida; alguém que alcance para nós nas estantes das bibliotecas os grossos volumes onde poderíamos encontrar uma indicação útil, e se obstina em consultá-los ainda no momento em que o cansaço nos terá levado a fechá-los; alguém que nos ampara, nos aprova, por vezes nos combate; alguém que partilha conosco, com igual fervor, as alegrias da arte e as alegrias da vida, seus trabalhos jamais tediosos e jamais fáceis; alguém que não é nossa sombra, nem, mesmo nosso complemento, mas ele próprio; alguém que nos deixa divinamente livres e, contudo, nos obriga a ser plenamente aquilo que nós somos. *Hospes Comesque*. [Hóspede e Companheira]. (YOURCENAR, 2003, p. 268. Grifos meus)

“Hóspede e Companheira”, finaliza a autora o elogio à Grace Frick. Notamos haver ao mesmo tempo um distanciamento, já que Yourcenar se considera uma hóspede que “pode partir a qualquer momento”, e uma aproximação, sabendo que, até esse momento, ambas partilham uma vida conjunta há dez anos. A passagem acima figura em meio aos comentários sobre a escrita da obra, sobre a longa e rigorosa pesquisa realizada pela autora, sobre a interpretação “inadequada” dos leitores que tendem a se fixar no capítulo em que se relata a relação amorosa entre os personagens Adriano e Antínoo. Tal excerto passaria despercebido pelo leitor menos atento. Nota-se, por

¹⁸² Si leurs quarante années de vie commune permettent de prendre la mesure de la relation de ces deux femmes et donnent quelques clés de leur comportement, on ne pourra certainement pas élucider, avant d’avoir lu leur correspondance, le mystère de cette absolue intimité, tant leurs « brouillages » respectifs (Grace n’apparaissant jamais et Marguerite minimisant, après sa mort, la place qu’elle tenait dans son existence) interdisent une claire lecture de ces existences au rapport de force ambigu. (SAVIGNEAU, 1990, p. 194)

consequente, o jogo de presença e ausência das pessoas na vida e na obra de Yourcenar, mesmo e, talvez, principalmente, daqueles que têm grande importância para a autora.

O isolamento de Yourcenar em relação à família e aos amigos, após sua partida para os Estados Unidos, faz com que Grace se torne todo seu apoio afetivo, psicológico e, por muitas vezes, financeiro. Muito pouco dessa relação de afetividade, de desentendimentos, de discussões sobre uma possível volta para a Europa é mencionado nas cartas.

Em algumas dessas cartas a autora reconhece o trabalho de Grace ao seu lado e a elogia mais por sua função de “secretária” do que pelo apoio constante de uma companheira. Em carta escrita ao Marquis Georges de Cuevas (27 janeiro 1952), Grace é indicada como sendo a sabedoria e a ordem de sua vida: “[...] Grâce que é a sabedoria e a ordem em minha vida me aconselha juntar a esta carta uma lista de endereços nos quais se pode me encontrar [...]. Mas eu espero em todo caso me desembaraçar dos negócios em Paris a tempo de encontrá-lo em Cannes na rota para Roma.”¹⁸³ (YOURCENAR, 2004, p. 127)

Em carta a Jean Mouton (19 janeiro 1957), Yourcenar agradece pela acolhida à Grace, que sempre viaja ao seu lado quando da realização de conferências:

Eu lhe agradeço a amável palavra de acolhida à Grace Frick que bem entendido fará essa viagem custeada por ela mesma. Grace Frick que é, por vezes, a tradutora inglesa de meus livros e também uma admirável assistente em meus trabalhos literários conhece o Canadá um pouco como eu e está feliz também por esta ocasião de visitar o país novamente.¹⁸⁴ (YOURCENAR, 2007b, p. 79)

A relação entre Grace e Yourcenar é marcada, portanto, pelo jogo de imagens que se deseja construir e pelo desejo de apagar a intimidade. Não se pode negar, entretanto, que essa relação se construiu, sobretudo, com base numa perspectiva de trabalho. O trabalho literário se sobrepõe, em diversos momentos, à relação afetiva existente entre ambas.

¹⁸³ [...] Grâce qui est la sagesse et l'ordre dans ma vie me conseille de joindre a cette lettre une liste d'adresses où m'atteindre [...]. Mais j'espère en tout cas me dépêtrer des affaires de Paris à temps pour vous apercevoir à Cannes sur la route de Rome. (YOURCENAR, 2004, p. 127)

¹⁸⁴ Je vous remercie de votre aimable mot d'accueil pour Miss Grace Frick, qui bien entendu fera ce voyage à ses propres frais. Grace Frick, qui est à la fois la traductrice anglaise de mes livres et une admirable assistante dans mes travaux littéraires, connaît un peu, comme moi, le Canada, et sera comme moi heureuse de cette occasion de le visiter à nouveau. (YOURCENAR, 2007b, p. 79)

Com relação à família, que ainda restava na Europa, o mais “próximo” de Yourcenar era seu meio-irmão Michel-Joseph. Porém, sua relação com Michel não era tranquila. De acordo com a autora, em carta à Camille Letot (01 maio 1961): “Quanto a meu irmão e a família dele não tenho relação há anos, não tendo nunca perdoado Michel por sua péssima conduta com relação ao pai e a mim.”¹⁸⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 194).

Segundo Yourcenar, Michel-Joseph esteve sempre ausente e nunca se mobilizou para obter informações acerca da saúde do pai, que morreu sem mesmo ter recebido a visita do filho. Além disso, Michel-Joseph teria perdido toda a parte da herança devida a Yourcenar, depois que esta confiou a ele a guarda dos bens. É também a Camille Letot (7 julho 1966), quando da morte de seu meio-irmão, que a autora explicita os fatos que levaram ao distanciamento entre eles:

Eu soube há alguns dias da notícia da morte de meu irmão Michel. Ele morreu no dia 24 de junho, em Bruxelas, de uma congestão cerebral que o levou, depois de vinte e quatro horas sem retomar consciência. Eu não o via e não me correspondia com ele há cerca de mais de trinta anos. Dois de seus filhos me escreveram e também Mme Loulou de Borchgrave, da qual você se lembra seguramente e que se tornou uma amiga. [...] / Minha longa ruptura com meu irmão não te assustará, você que se lembra seguramente do ‘Senhor Michel’ e de seu caráter violento. [...] Eu não mais o vi desde a nossa partida para a Inglaterra em 1915, exceto durante um período 1929-1933 em que minha madrastra Christine tinha se instalado na Bélgica e esse novo reencontro não foi feliz, pois eu deixei o “Senhor Michel” se ocupar das propriedades que eu tinha herdado de minha mãe no Hainaut e perto de Namur, propriedades que ele perdeu rapidamente. Entre 1915 e 1929, ele nunca reviu o pai (falecido na Suíça em janeiro de 1929) e não fez nada para ajudá-lo em sua última doença. [...] / Eis aí as notícias da ‘família’. Eu as devia a você que foi verdadeiramente da família durante alguns anos.¹⁸⁶ (YOURCENAR, 2007a, p. 320)

¹⁸⁵ Quant a mon frère et a sa famille, je suis sans rapports avec eux depuis des années, n’ayant jamais pardonné à Michel sa mauvaise conduite envers son père et envers moi. » (YOURCENAR, 2007a, p. 194)

¹⁸⁶ J’ai appris il y a quelques jours la nouvelle de la mort de mon frère Michel. Il est mort le 24 juin à Bruxelles, d’une congestion cérébrale qui l’a emporté en vingt-quatre heures sans reprendre connaissance. Je ne l’avais pas vu et n’avais pas eu de correspondance avec lui depuis plus de trente ans. Deux de ces fils m’ont écrit, et aussi Mme Loulou de Borchgrave, dont tu te souviens sûrement, et qui est restée une amie. [...] / Ma longue rupture avec mon frère ne t’étonnera pas, toi qui te souviens sûrement de ‘Monsieur Michel’ et de son caractère violent. [...] Je ne l’ai plus revu depuis notre départ en Angleterre en 1915, sauf pendant une période 1929-1933, où ma belle-mère Christine s’était installée en Belgique, et cette nouvelle rencontre n’a pas été heureuse, car j’ai laissé ‘Monsieur Michel’ s’occuper des propriétés que j’avais héritées de ma mère dans le Hainaut et près de Namur, et il a rapidement presque tout perdu. Entre 1915 et 1929, il n’a jamais revu son père (mort en Suisse en janvier 1929) et n’a rien fait non plus pour l’aider dans sa dernière maladie. [...] / Voilà les nouvelles de la ‘famille’. Je te les devais, à toi qui as été vraiment de la famille pendant quelques années ! (YOURCENAR, 2007a, p. 320)

Poucas referências serão feitas a este irmão e serão, sempre, bastante amargas, como é o caso da citação acima, em que se vê a ironia de Yourcenar em colocar, por exemplo, o termo ‘família’ entre aspas simples. Contudo, Yourcenar manterá contato com um dos filhos de Michel, seu sobrinho Georges, com o qual serão trocadas algumas correspondências, sobretudo, quando da busca por informações para a escrita da trilogia de o *Labirinto do mundo*.

Assim sendo, Grace se tornará a família mais próxima de Yourcenar. Dessa nova família, pouco será dito. Os comentários feitos nas cartas abordam, principalmente, a questão das doenças que acometem a companheira. Em carta a Élie [Grekoff] (24 outubro 1958), Yourcenar diz ter passado por um verão bastante agitado, “Grace estando muito doente (operação) em julho, quase logo depois de nosso retorno da Itália. Ela está bem agora, mas você pode imaginar a que ponto minha vida (mais até do que a de Grace) se tornou turbulenta.”¹⁸⁷ (YOURCENAR, 2007b, p. 280). Sobre essa operação de retirado de um tumor cancerígeno que foi descoberto em Grace, a autora informa a Henri Balmelle (2 abril 1959):

Quase imediatamente após o retorno da Itália, Grace Frick teve que se submeter a uma operação grave (ablação de um seio); [...] ela está bem agora, e parece que a operação e o tratamento tiveram sucesso completamente, mas fica essa inquietação que nada elimina e que não é necessário descrever-lhe.¹⁸⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 168-169)

A atenção devida à Grace é mencionada na carta à Natalie Clifford Barney (11 dezembro 1963). Após a primeira cirurgia que retirou um dos seios de Grace, um novo tumor é descoberto. A recorrência da doença, que se acreditava curada, leva à realização de um novo tratamento, como o que se deu em 1958, o que as impedirá de fazer viagens por um tempo que se acreditava breve, mas que se prolongou por vários anos. (Cf. YOURCENAR, 2011, p. 479-480)

Essa nova etapa de seguidos tratamentos durará, portanto, longos períodos e se arrastará, causando imenso sofrimento a ambas, até o fim da vida de Grace em 18 de

¹⁸⁷ Grace ayant été très sérieusement malade (opération) en juillet, presque aussitôt après notre retour d’Italie. Elle va maintenant tout à fait bien, mais vous pouvez vous imaginer à quel point ma vie (plus que celle de Grace elle-même) s’est trouvée bouleversée. (YOURCENAR, 2007b, p. 280)

¹⁸⁸ Presque immédiatement après le retour d’Italie, Grace Frick a dû subir une opération grave (ablation d’un sein) ; [...] elle va bien maintenant, et il semble qu’opération et traitement ont été complètement réussis, mais il reste cet arrière-plan d’inquiétude que rien tout à fait n’élimine, et que je n’ai pas besoin de vous décrire. (YOURCENAR, 2007a, p. 168-169)

novembro de 1979. Serão cerca de vinte anos da descoberta do primeiro tumor até o seu falecimento. Esse período se caracterizará pelas poucas viagens realizadas por Yourcenar, que terá sua atenção voltada para a saúde da companheira.

Mesmo durante esses momentos de aflição e angústia para Grace e Yourcenar, alguns momentos de descontração são também registrados por esta. A vida de ambas, depois da aquisição de *Petite Plaisance*, nome dado à casa simples e aconchegante, como gostava de frisar Marguerite Yourcenar, adquirida na ilha de Monts-Déserts, no Estado do Maine, era desfrutada em grande parte no sossego do lugar. Os cuidados com o jardim são constantemente mencionados, como o que se observa na carta endereçada à amiga Jeanne Carayon (14 agosto 1974):

A grama e o pequeno bosque estão maravilhosamente verdes e a colheita de cerejas (Montmorency) foi uma benção. Grâce Frick sobre a escada, eu mesma, com um grande bambu ajudando a dobrar delicadamente os galhos sobrecarregados de frutos. Momentos que não esqueceremos nunca, independentemente do que acontecer. / Eu sei que seu ouvido vai se inquietar com essas últimas palavras. Mas, sim, claro, eu estou preocupada com a saúde de Grâce que exige muitos cuidados. ¹⁸⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 574)

À Irmã Cécile de Pas (5 maio 1976), Yourcenar reconhece o esforço de Grace na luta contra a doença. A autora refere-se a ela como sendo “a amiga que partilha comigo essa casa” e escreve, ao mesmo tempo, sobre sua saúde e sobre seus trabalhos literários: “[...] Infelizmente, a amiga que partilha comigo esta casa e a minha existência há vários anos, está com a saúde muito debilitada, mesmo que ela faça esforço de mostrar sua energia habitual. [...] Quanto ao trabalho literário, ele prossegue e esse lugar tranquilo lhe é muito favorável. ¹⁹⁰ (YOURCENAR, 2007a, p. 659)

Apesar do “apagamento” de Grace Frick por parte de Yourcenar, a autora se mostra verdadeiramente descontente com Jean Chalon numa carta (3 fevereiro 1977) em que ela critica o elogio feito por ele à obra de Elvire de Brissac, *Ballade américaine*,

¹⁸⁹ La pelouse et le petit bois sont merveilleusement verts, et la récolte de cerises (Montmorency) a été une bénédiction. Grâce Frick sur l'échelle, moi-même à l'aide d'un long bambou aidant à plier délicatement les branches surchargées de fruits. De ces moments qu'on n'oubliera jamais, quoi qu'il arrive. / Je sais que votre oreille va déceler dans ces derniers mots une trace d'inquiétude. Eh bien oui, je suis inquiète de la santé de Grâce, qui demande à être très surveillée. (YOURCENAR, 2007a, p. 574)

¹⁹⁰ « [...] Malheureusement, l'amie qui partage avec moi cette maison, et mon existence depuis nombre d'années, est en ce moment en mauvaise santé, bien qu'elle fasse toujours montre de son énergie habituelle. [...] Quant au travail littéraire, il se poursuit, et cet endroit tranquille lui est très favorable. » (YOURCENAR, 2007a, p. 659)

obra em que se evoca uma visita a *Petite Plaisance* e em que se faz uma descrição desagradável de Grace. Acerca do elogio de Jean Chalon, Yourcenar escreve duramente:

[...] A atmosfera de Paris é certamente bem tóxica já que ela o impediu de sentir aquilo que existe de desonroso quanto ao insulto a uma mulher [Grace Frick] que se manteve sempre afastada, que os leitores franceses não conhecem, já que eles ignoram naturalmente as suas admiráveis qualidades de tradução e cuja única falta é a de ter recebido com sua cordialidade habitual uma visitante que pretendia me ver. [...] / Pelo seu elogio a uma tal obra coloco evidentemente sobre um novo termo nossa relação, que eu acreditava amigável. ¹⁹¹ (YOURCENAR, 2007a, p. 690)

As duras críticas mencionam o fato de que o leitor francês desconhece Grace Frick e seu excelente trabalho de tradução. Todavia, o desconhecimento da figura de Grace se deve, sobretudo, à própria Yourcenar, que poucas vezes faz menção à companheira, deixando-a constantemente como personagem secundário em suas cartas.

Ainda sobre a doença e a fragilidade de Grace Frick, que luta constantemente pela vida, Yourcenar diz a Max Heilbronn (17 de abril de 1977): “Aqui, a situação é penosa, para não dizer dolorosa. Grâce Frick, acometida há longos anos por um câncer que os médicos acreditavam curado, foi tomada novamente pelo mesmo mal e sofre com ele desde 1972 – fato que explica minha ausência da Europa.” ¹⁹² (YOURCENAR, 2007a, p. 710)

A doença de Grace Frick impossibilita Yourcenar de realizar suas viagens num período de quase dez anos entre as décadas de setenta e oitenta. A esse respeito Yourcenar declara: “Em certos aspectos, ‘prisão’, mais do que ‘vida imóvel’ tendo em vista que não depende mais de mim, atravessar a porta aberta.” ¹⁹³ (SAVIGNEAU, 1990, p. 378). Apesar do desejo constante de estar em viagem, a situação de Grace Frick dificulta a realização das mesmas. Yourcenar não teria abandonado sua companheira e

¹⁹¹ [...] L’atmosphère de Paris est certainement bien toxique puisqu’elle vous empêche de sentir ce qu’il y a d’ignoble à insulter une femme qui s’est toujours tenue en retrait, que les lecteurs français ne connaissent pas, puisqu’il ignore naturellement ses admirables qualités de traductrice, et dont la seule faute est d’avoir reçu avec sa cordialité habituelle une visiteuse qui prétendait désirer me voir. [...] / Que vous ayez fait l’éloge d’un tel ouvrage place évidemment sous un jour nouveau nos rapports, que je croyais amicaux. (YOURCENAR, 2007a, p. 690)

¹⁹² Ici, la situation est pénible, pour ne pas dire douloureuse. Grâce Frick, atteinte il y a d’assez longues années d’un cancer que les médecins croyaient guéri, a été reprise du même mal et en a souffert sans interruption depuis 1972 – ce qui explique mon absence d’Europe. (YOURCENAR, 2007a, p. 710)

¹⁹³ A certains aspects, “prison”, plutôt que “vie immobile” puisqu’il ne dépend plus de moi de franchir la porte ouverte. (SAVIGNEAU, 1990, p. 378)

sua escolha foi a de não atravessar a porta aberta. A passagem indica que elas tiveram momentos bons e momentos dolorosos, mas que se mantiveram unidas até o fim da vida de Grace.

Yourcenar retomará suas viagens após a morte de Grace, mas estará também debilitada depois de longos anos de sofrimento, somados agora à ausência permanente da companheira. Grace Frick falece no dia 19 de novembro de 1979. Em carta ao sobrinho Georges de Crayencour (8 dezembro 1979), filho de seu meio-irmão Michel, a autora diz que “[...] esta queda no vazio após o trabalho e a existência em comum de tantos anos ... É uma espécie de ritmo novo para se adquirir. [...] / Há tanta coisa para se dizer...”¹⁹⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 817)

Yourcenar expressa a tristeza de sua perda, mas não se alonga em comentários para não dar a conhecer sua intimidade e os danos causados pela definitiva ausência de Grace. Essa forma de abertura de si poderia acontecer, como propõe Yourcenar à Georges, numa longa conversa com a presença do sobrinho, caso este venha, por ventura, visitá-la nos Estados Unidos.

Os resultados da perda e da tristeza em relação à ausência de Grace são relatados a Wilhelm Gans (12 maio 1980): “Quanto a emagrecer, está feito. Os seis meses passados (quase) desde a morte de Grâce Frick, com os trabalhos e as viagens dela me fizeram perder 10 quilos após a imobilidade quase completa da vida nesses quatro ou cinco últimos anos.”¹⁹⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 828). Yourcenar menciona mais uma vez a imobilidade em que viveu por longos anos devido ao trabalho que exigiam os cuidados dispensados à Grace e em razão das viagens para consultar o médico e realizar os tratamentos. A vida conjunta e, posteriormente, a morte da companheira se apresentam de forma paradoxal na vida da autora: uma constância entre prisão e liberdade. Em entrevista a Claude Servan-Schreiber Yourcenar relata o rito funerário realizado quando da morte de Grace Frick, mas pede que tal informação não seja publicada, como forma de se preservar e de preservar a companheira. (Cf. YOURCENAR, 2002, p. 280)

¹⁹⁴ [...] cette chute dans le vide après ce travail et cette existence en commun de tant d’années... C’est une sorte de nouveau rythme à acquérir. [...] / Il y aurait tant des choses à dire... (YOURCENAR, 2007a, p. 817)

¹⁹⁵ Quant à maigrir, c’est fait. Les six mois passés (presque) depuis la mort de Grâce Frick, avec leurs travaux et leurs voyages, m’ont fait perdre 10 kilos après l’immobilité quasi complète de la vie dans ces quatre ou cinq dernières années. (YOURCENAR, 2007a, p. 828)

Um novo companheiro de viagem estará ao lado de Yourcenar em algumas de suas peregrinações pelo mundo. Jerry Wilson, que começou a visitar Petite Plaisance, com mais frequência, nos últimos anos de vida de Grace, fará algumas viagens na companhia de Yourcenar. A Georges de Crayencour (31 julho – 3 outubro 1980), cerca de um ano após a morte de Grace, Yourcenar diz que está disposta a deixar os Estados Unidos para retomar suas viagens:

Eu retomei minha disposição para deixar os Estados Unidos no dia 28 de setembro [...] Eu terei por companhia, como nas viagens precedentes desse ano, um jovem americano, especialmente interessado, como eu mesma, pela música afroamericana e que já concedeu vários documentários à televisão francesa. Jerry Wilson é há três anos um frequente visitante de Petite Plaisance; é mesmo uma das últimas pessoas que Grâce, muito doente, consentia em ver. Nós partilhamos o mesmo gosto pelas regiões naturais ainda intactas e pelas reservas de animais e de pássaros.¹⁹⁶ (YOURCENAR, 2007a, p. 836-837)

Contudo, o companheiro e amigo de viagens permanecerá ao lado de Yourcenar por poucos anos. Jerry Wilson contrairá HIV e, após muita luta em busca de tratamento e algumas tentativas de suicídio, falecerá em 8 de fevereiro de 1986. Mais uma vez Yourcenar se encontra solitária, sem companhia para suas viagens. A Wim Bots (17 fevereiro 1986), a autora conta sobre a chocante morte do jovem de apenas trinta e seis anos:

[...] Eu estou tão próxima de você que no dia 8 desse mês, antes do amanhecer, um caríssimo amigo de trinta e seis anos com o qual eu viajava e trabalhava há 7 anos morreu em Paris durante o sono, após várias tentativas de suicídio. (Ele se sabia acometido de uma doença incurável.). Além da imensa tristeza dessa vida tão cedo findada, eu sinto em mim também uma fratura irrecuperável. Mesmo que muito doente, ele veio a Paris cuidar de mim quando da minha operação em outubro, mas eu não pude em seguida juntar-me a ele a tempo e, por tal, eu não me consolo.¹⁹⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 874)

¹⁹⁶ J'ai pris mes dispositions pour quitter les États-Unis le 28 septembre [...]. J'aurai pour compagnon, comme dans mes précédents voyages de cette année, un jeune ami américain, spécialement intéressé, comme je le suis moi-même, par la musique afro-américaine, et qui a déjà donné plusieurs documentaires à la télévision française. Jerry Wilson est depuis trois ans un fréquent visiteur à Petite Plaisance ; c'est même l'une des dernières personnes que Grâce, très malade, ait consenti à revoir. Nous partageons le même goût pour les régions naturelles encore intactes et les réserves de bêtes et d'oiseaux. (YOURCENAR, 2007a, p. 836-837)

¹⁹⁷ [...] Je suis d'autant plus proche de vous que le 8 de ce mois, avant l'aube, un très cher ami de trente-six ans avec qui je voyageais et travaillais depuis environ 7 ans est mort à Paris, dans son sommeil, après plusieurs tentatives de suicide. (Il se savait atteint d'une maladie inguérissable.) Outre l'immense chagrin de cette vie trop tôt finie, je sens en moi aussi une cassure irréparable. Bien que très malade, il était venu

Uma das poucas cartas que tocam a intimidade da autora. Sua dor e seu sofrimento são claros. Agora, sem o companheiro de trabalho e de viagens, Yourcenar diz aos amigos e professores Edith e Frederic Farrel, da Universidade Morris, Minnesota (16 fevereiro 1986) que deverá renunciar às viagens por falta de companhia: “Eu devo renunciar este ano às grandes viagens. Talvez eu vá à França e à Áustria na primavera se eu encontrar um companheiro para uma ausência bastante longa”¹⁹⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 873)

Nota-se que se há uma tentativa de apagar a intimidade das correspondências, sobretudo, a relação de afeto e desavenças entre Grace e Yourcenar e também com relação às viagens realizadas na companhia de Jerry. Não se quer dizer que essa reserva seja incomum. Yourcenar não tinha que expor sua intimidade e sua relação com Grace nas cartas direcionadas aos interlocutores. Ela exerceu sua liberdade de não dizer sobre sua sexualidade. Entretanto, sabendo-se que as cartas trocadas entre elas foram colocadas sob sigilo por cinquenta anos, pode-se concluir que Yourcenar também tentou apagar ou evitar toda a escrita que tocasse na intimidade com relação à companheira, mesmo com aqueles correspondentes mais próximos.

O sofrimento e a imobilidade causados pela doença, afetando a ambas, são pouco mencionados. A profunda tristeza de Yourcenar, causada pela perda da companheira de longos anos também é restrita na correspondência. Toda essa ausência expressa o desconforto de Yourcenar em se abrir ao outro e sua tentativa de impedir uma possível classificação de seus textos ligada à temática homoafetiva. Trata-se também de não revelar seus medos, suas fraquezas e seus sofrimentos. Sentimentos que não deveriam fazer parte da cenografia autoria construída por Yourcenar.

Yourcenar afirma que sua relação com Grace Frick passou por diferentes fases: uma amizade apaixonada, a história habitual de duas pessoas que vivem e trabalham juntas por comodidade e interesses literários comuns, por fim, a doença de Grace que se estendeu por cerca de 10 anos impedindo as viagens da autora: “Eu tentei ajudá-la até o

à Paris me soigner lors de mon opération en octobre, mais je n'ai pu ensuite le rejoindre à temps, ce dont je ne me console pas. (YOURCENAR, 2007a, p. 874)

¹⁹⁸ Je dois renoncer cette année aux très grands voyages. Peut-être irai-je en France et en Autriche au printemps, si je trouve un compagnon pour une absence assez longue. (YOURCENAR, 2007a, p. 873)

fim, mas ela não era mais o centro da minha existência e talvez nunca tenha sido. O mesmo é válido reciprocamente, é claro.”¹⁹⁹ (YOURCENAR, 2002, p. 386)

Talvez uma forma de minimizar seu sofrimento já que é dela, também, a afirmação de que “Eu nao posso gostar da minha situação presente: estou muito doente, tenho grandes dificuldades em tudo; muitos lutos e perdas me afligiram.”²⁰⁰ (YOURCENAR, 2002, p. 348). Declaração dada em entrevista em 1986, um ano antes de sua morte, mostrando seu esgotamento diante do presente e da perda dos companheiros.

Yourcenar encontra no trabalho a ocupação prazerosa nos momentos em que ficou impossibilitada de fazer suas viagens devido aos vários acontecimentos mencionados acima. Portanto “Diante da obrigação de sacrificar suas evasões anuais em direção à Europa, ela aprende a viver de seus livros e dentro deles, a fazer de sua prisão, como Zénon, o espaço da sua liberdade [...]”²⁰¹ (LEVILLAIN, 2016, p. 88). Essa vida que se mistura à literatura toma uma direção paradoxal de proximidade e distanciamento.

2.6. Em defesa dos animais e da natureza

Marguerite Yourcenar nos revela outra imagem de si ao demonstrar grande preocupação com os animais e com a natureza. Esse posicionamento ganha força e destaque ao longo de sua vida, quando se observa a destruição desenfreada causada pelo ser humano. A autora se mostra crítica em muitas de suas cartas. Amante das paisagens naturais e da beleza do mundo que se expõem a seus olhos, quando de suas viagens a diferentes lugares do planeta, Yourcenar começa a participar de associações de proteção aos animais e à natureza.

¹⁹⁹ « J’ai tenté de l’aider jusqu’à la fin, mais elle n’était plus le centre de mon existence, et peut-être ne l’avait-elle jamais été. La même chose est valable réciproquement, bien sûr. » (YOURCENAR, 2002, p. 386)

²⁰⁰ « Je ne peux pas aimer non plus mon état présent : je suis très malade, j’ai de grandes difficultés pour toutes choses ; trop de deuils et de pertes m’ont frappée. » (YOURCENAR, 2002, p. 348)

²⁰¹ « Devant l’obligation de sacrifier ses évasions annuelles vers l’Europe, elle apprend à vivre dans et de ses livres, à faire de sa prison, comme Zénon, l’espace de sa liberté [...]. » (LEVILLAIN, 2016, p. 88)

A própria natureza é tema de algumas das cartas de Yourcenar. A descrição do inverno pela autora chega mesmo a ser poética. A Malvina Hoffman (15 janeiro 1957), Yourcenar descreve a paisagem coberta pela neve: “Este mundo frio, fixo, azul, branco, prata e acerado é de uma beleza maravilhosamente pura e quase terrível, como a atmosfera de alguns contos e de alguns poemas.”²⁰² (YOURCENAR, 2007b, p. 47)

De acordo com Marthe Peyroux, o interesse de Yourcenar pela proteção da natureza pode ter sido influenciado pela vida nos Estados Unidos, principalmente, quando ela se muda para a Ilha de Monts Déserts, que já não é mais deserta há tempos, tendo em vista que uma ponte liga a ilha ao continente e que no verão uma multidão a invade em busca da tranquilidade do lugar. *Petite Plaisence* situa-se, desse modo, em um lugar onde a natureza é belíssima, com muitas florestas e lagos, onde no céu se vê o voo das aves migratórias. Alí, o olhar de Yourcenar ia das extensas florestas à imensidão do oceano Atlântico. (Cf. PEYROUX, 2016)

O reconhecimento da necessidade de harmonizar as relações humanas com a natureza, para possibilitar um futuro melhor é constantemente observado pela autora, que em alguns casos se utilizava de sua autoridade intelectual para agir sobre o interlocutor. Se em outras situações Yourcenar tende a eliminar a participação do seu “eu”, em relação ao meio ambiente, como um todo, a autora se mostra presente e deseja se posicionar e ser ouvida por todos. Segundo Pierre-Louis Fort a autora “[...] fez ouvir sua voz denunciando a crueldade de seus contemporâneos frente aos animais em entrevistas e conferências, ou utilizando as mídias. Podem-se evocar igualmente suas múltiplas adesões militantes em diversos centros ou associações em defesa dos animais.”²⁰³ (FORT, 2007, p. 97)

A denúncia e a oposição às crueldades dos seres humanos para com a vida animal são assinaladas por Yourcenar. A autora se mostra à frente de seu tempo ao denunciar o descaso de autoridades diversas no que se refere à exploração descabida e à matança inútil de muitos animais. Sobre essa questão Yourcenar escreve à Lise Deharme (7 agosto 1957):

²⁰² Ce monde froid, fixe, bleu, blanc, argent, et acier, est d’une beauté merveilleusement pure et presque terrible, comme l’atmosphère de certains contes et de certains poèmes. (YOURCENAR, 2007b, p. 47)

²⁰³ « [...] a, bien au contraire, fait entendre sa voix en dénonçant la cruauté de ses contemporains vis-à-vis des animaux au cours d’entretiens et de conférences, ou en utilisant les médias. On peut évoquer également ses multiples adhésions militantes dans divers centres ou associations animales. » (FORT, 2007, p. 97)

Nunca será suficiente dizer que a exploração ilimitada do animal pelo homem, o livre exercício de sua brutalidade, de seu sadismo, ou (o que é talvez ainda pior) de sua extensa indiferença com relação a esses seres engajados como ele na aventura de existir é uma forma do mal; e é uma forma que nenhuma religião, nenhuma moral (ao menos no nosso Ocidente) não teve a coragem de denunciar nem mesmo de encarar. E parece que o imenso desenvolvimento atual dos meios técnicos, longe de diminuir um pouco, como se poderia acreditar, o sofrimento inútil, serve frequentemente para aumentá-lo e tende a apagar ainda mais a compreensão e a simpatia do homem em relação aos seres vivos. [...] O homem tem poucas chances de deixar de ser um torturador para o homem, tendo em vista que ele continua a aprender seu ofício de carrasco sobre o animal.²⁰⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 166. Grifos meus)

Yourcenar considera essa atitude do ser humano como uma forma do mal e relaciona essa maldade às atrocidades do homem para com o próprio homem. A tortura animal seria um meio de aprendizagem para o homem, que a utilizaria, posteriormente, para subjugar seu semelhante. A Guerra, que tanto a fez sofrer, mostrou claramente os abusos cometidos pelo homem sobre o homem e ao qual se somam outros com frequência, em diversas guerras sem sentido (ou pelo menos com um sentido forjado, o que passou a ser comum na era midiática).

A Elie [Grekoff] (24 outubro 1958) Yourcenar descreve com horror o período de caça que acaba de começar em algumas partes da cidade situada próxima em Monts-Déserts, onde ela mora. Ela diz que a ilha é protegida por lei e por isso a caça é proibida. A autora lamenta mais essa crueldade num mundo já absurdamente conturbado:

A propósito dos animais, a caça acaba de ser aberta (não na ilha, onde ela é proibida já que uma grande parte dos bosques pertence aos parques nacionais, para o grande desespero dos amantes da caça) e uma pequena excursão de três dias que nós fizemos essa semana à belíssima região montanhosa no centro do lugar foi completamente perturbada pela presença dos caçadores. Em um mundo já cheio de brutalidades, eu não suporto mais ver esses açougueiros vestidos em escarlate (por prudência, pois afinal poder-se-ia ao

²⁰⁴ On ne dira jamais assez que l'exploitation illimitée de l'animal par l'homme, le libre exercice de sa brutalité, de son sadisme, ou (ce qui est peut-être pis encore) de son épaisse indifférence à l'égard de ces êtres engagés comme lui dans l'aventure d'exister est une des formes du mal ; et c'est une forme qu'aucune religion, aucune morale (du moins dans notre Occident) n'a eu le courage de dénoncer ni même de regarder en face. Et il semble bien que l'immense développement actuel des moyens techniques, loin de diminuer quelque peu, comme on l'aurait cru la souffrance inutile, serve souvent à l'augmenter , et tende à oblitérer encore davantage la compréhension et la sympathie de l'homme envers ce qui est vivant. [...] L'homme a peu de chances de cesser d'être un tortionnaire pour l'homme, tant qu'il continuera à apprendre sur la bête son métier de bourreau. (YOURCENAR, 2007a, p. 166. Grifos meus)

‘limpar um bosque’ atirarem uns contra os outros) [...].²⁰⁵ (YOURCENAR, 2007b, p. 279)

Natalie Barney, grande amiga de Grace e de Yourcenar, ajudou por mais de uma vez enviando-lhes certa quantia em dinheiro. A autora agradece pela ajuda recebida e diz que destinará uma parte do valor às entidades de proteção à natureza. À correspondente (10 novembro 1962), Yourcenar demonstra seu interesse cada vez maior em relação à proteção da natureza e dos animais ajudando algumas associações: “Todavia, destino sua doação pensando nos gastos da próxima viagem, o que nos permitirá um pouco mais de liberdade com as despesas do jardim (Grâce nesse momento planta, sobre a chuva, lilases e uma cerejeira) [...]”. Além dessas despesas, a autora se solidariza com a causa ambiental: “eu espero um pouco mais de liberdade para dar a nossa parte às associações de conservação das quais eu participo e pelas quais eu me interesso cada vez mais, o grande mundo das plantas e dos animais merecem ser defendidos em nossa época tão estupidamente destrutiva.”²⁰⁶ (YOURCENAR, 2011, p. 253. Grifos meus)

Após receber uma nova ajuda vinda, também, de Natalie Barney, Yourcenar diz que fará nova doação de parte do dinheiro recebido para a Associação de Conservação da Natureza. Três anos depois da carta mencionada anteriormente, a atitude de Yourcenar em relação à proteção do mundo das plantas e dos animais se afirma cada vez mais. É novamente a Natalie Barney (17 agosto 1965) que ela agradece:

[...] Eu acabo de fazer uma coisa que a desagradará talvez: destes quinhentos dólares, eu subtraí um dízimo. Você sabe o quanto eu me interesso pela conservação das paisagens: cada ano, eu envio uma pequena doação à Associação de Conservação da Natureza que comprou, há três anos, uma ilha de 152 acres na baía de Bar Harbor, Turtle Island, para salvá-la dos loteadores e dos comerciantes de madeira que teriam rapidamente

²⁰⁵ À propos d’animaux, la chasse vient de s’ouvrir ici (pas dans l’île, où elle est interdite parce que une grande partie des bois appartiennent aux parcs nationaux, pour le plus grand désespoir des amateurs), et une petite excursion de trois jours que nous avons faite cette semaine dans la très belle région montagnaise au centre du pays a été complètement gâtée par la présence des chasseurs. Dans un monde déjà bourré de brutalité, je ne supporte plus la vue de ces espèces de bouchers vêtus d’écarlate (par prudence, car enfin on pourrait en « nettoyer un bois » tirer les uns sur les autres) [...]. (YOURCENAR, 2007b, p. 279)

²⁰⁶ Toutefois, c’est en pensée au budget du prochain voyage que je désigne votre don, ce qui nous permettra un peu plus de jeu pour les dépenses du jardin (Grâce en ce moment plante sous la pluie des lilas et un cerisier), et aussi, j’espère, un peu plus de jeu pour donner à notre tour aux associations de conservation auxquelles j’appartiens et auxquelles mon intérêt va de plus en plus, le grand monde des plantes et des animaux méritent d’être défendu à notre époque si sottement destructrice. (YOURCENAR, 2011, p. 253. Grifos meus)

transformado essas belas árvores em pasta para fabricação de papel [...]. Eu lhes envie, este ano, cinquenta dólares para ajudar a amortizar o que, dessa compra, resta ainda a pagar, indicando que desta vez o presente veio de você; eu adoro pensar que alguns campos de musgos, alguns rochedos e alguns ninhos de pássaros do mar lhe devem a segurança. Agradeço-lhe por eles.²⁰⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 289)

Yourcenar agradece em nome dos animais que estarão a salvo na ilha destinada à proteção ambiental. A atitude da autora é uma forma de despertar o interesse de outras pessoas para essa causa nobre e da qual depende o homem e o futuro do planeta.

Petite Plaisance é a inspiração e a materialização dessa defesa em relação à natureza e aos animais. Yourcenar admira o grande jardim existente na propriedade e manifesta a Élie Grekoff (13 dezembro 1963) sua satisfação em estar em contato com esse mundo que está sendo destruído pelo próprio homem: “[...] Nada para fazer no jardim preparado para o inverno, mas os pássaros continuam charmosos. De tempo em tempo, timidamente, um abelharuco vem comer na palma da minha mão, o que me causa grande prazer”.²⁰⁸ (YOURCENAR, 2011, p. 484)

À Defenders of Wildlife (27 abril 1963), associação de defesa da vida selvagem, Yourcenar agradece pelo exemplar de uma revista em que se apresenta a crueldade do uso de arcos e flechas para a caça de animais. A autora menciona ainda a possibilidade de intervenção popular para a criação de uma lei que proíba o uso de tal arma na caça, de modo a impedir as mortes cruéis e o sofrimento animal: “Nós achamos particularmente impressionante e verdadeiramente trágico o artigo sobre os arcos e flechas de caça que você nos enviou no último dossiê.”²⁰⁹ (YOURCENAR, 2011, p. 404)

²⁰⁷ [...] Je viens de faire une chose qui vous déplaira peut-être : sur ces cinq cents dollars, j’ai prélevé une dime. Vous savez combien je m’intéresse à la conservation de paysages : chaque année, j’envoie un petit don à la Nature Conservancy Association, qui a acheté, il y trois ans, une île de 152 acres dans la baie de Bar Harbor, Turtle Island, pour la sauver des lotisseurs et des marchands de bois qui auraient eu vite fait de transformer ces beaux arbres en pâte à papier [...] Cette année, je viens de leur adresser cinquante dollars pour aider à amortir ce qui, de cet achat, reste encore à payer, en indiquant que cette fois le présent venait de vous ; j’aime à penser que quelques creux de mousse, quelques rochers et quelques nids d’oiseaux de mer vous doivent ainsi leur sécurité. Je vous en remercie pour eux. (YOURCENAR, 2007a, p. 289)

²⁰⁸ [...] Rien à faire dans le jardin paré pour l’hiver, mais les oiseaux restent charmants. De temps à autre, timidement, une mésange vient manger dans le creux de ma main, ce qui me flatte beaucoup. (YOURCENAR, 2011, p. 484)

²⁰⁹ Nous avons trouvé particulièrement émouvant, et vraiment tragique, l’article sur les arcs et flèches de chasse que vous nous avez envoyé dans votre dernier dossier. (YOURCENAR, 2011, p. 404)

Ainda sobre a proteção dos animais, Yourcenar escreve uma longa carta à Brigitte Bardot (24 fevereiro 1968) pedindo apoio à causa. Bardot, de acordo com Yourcenar, poderia incentivar o público feminino a boicotar os produtos fabricados a partir da pele animal se assim a atriz o fizesse também. Ao inspirar muitas mulheres, a atitude de Bardot poderia ter resultado positivo ao conscientizar o público feminino do custo de suas peles: a vida de animais indefesos. Na carta, Yourcenar descreve os horrores da matança de filhotes de foca para a retirada de sua pele branca utilizada na fabricação de casacos de pele. Segundo a autora os animais são golpeados na cabeça com uma barra de ferro e em seguida são esfolados, alguns deles ainda vivos, por não terem sido golpeados fatalmente. Yourcenar lhe escreve:

Admirando o interesse que você mostrou por tudo o que concerne à proteção dos animais e os serviços que você prestou com tanto gosto a essa causa, eu imploro à direção da Assistência aos Animais de Abatedouros o seu endereço e tomo a iniciativa de lhe enviar toda uma documentação sobre um estado de coisas que, além disso, talvez você já conheça: o horrível massacre anual de focas, ‘os peles-branca’, que têm algumas semanas de idade e dormem sobre os blocos de gelo [...] ²¹⁰ (YOURCENAR, 2007a, p. 357)

Outra personalidade de destaque a quem Yourcenar escreve é o então presidente da França Georges Pompidou (25 janeiro 1971). A carta reforça o pedido de proteção ao Parque da Vanoise, atitude já tomada por outras pessoas: “[...] encontrei em um jornal, menção de uma visita que Simonne Jacquemard lhe fez recentemente por causa do Parque da Vanoise. Sem saber se esse fato é exato me associo ao pedido em favor do Parque ameaçado e fico feliz que ele tenha encontrado em você um ouvinte simpático e atento.” [...] ²¹¹ (YOURCENAR, 2007a, p. 484-485)

A atitude em defesa dos animais leva a autora a criticar também o jornal *Le Figaro*. Yourcenar usa um discurso agressivo contra o texto de Michèle Bret, em que se incentiva a compra de peles de animais. A crítica se estende, ainda, a todas as mulheres

²¹⁰ Admirant comme je le fais l’intérêt que vous avez montré pour tout ce qui concerne la protection des animaux, et les services que vous avez rendus avec tant de grâce à cette cause, j’ai prié la direction de l’Assistance aux Animaux d’Abattoir de me donner votre adresse, et prends sur moi de vous envoyer toute une documentation sur un état de choses que vous connaissez d’ailleurs peut-être déjà : l’horrible massacre annuel des phoques, ‘les peaux-blanches’, âgés de quelques semaines et somnolant sur la banquise [...] (YOURCENAR, 2007a, p. 357)

²¹¹ J’ai trouvé dans un journal mention d’une visite que vous fit récemment Simonne Jacquemard au sujet du Parc de la Vanoise. Sans savoir si ce compte-rendu est exact, je m’associe à cet appel en faveur du Parc menacé, et suis heureuse qu’il ait trouvé en vous un auditeur sympathique et attentif. [...] (YOURCENAR, 2007a, p. 484-485)

que não tomam consciência da violência sofrida por aqueles, para a fabricação de vestuários tidos como elegantes. Portanto, a André Brincourt (27 fevereiro 1971), Yourcenar é imperativa:

Senhor Diretor do *Fígaro Literário*,

Eu li com indignação, na página 36 do *Fígaro Literário*, do dia 31 de janeiro, um artigo de Michèle Bret (*Para você, Senhora*) recomendando às elegantes a compra de peles que, pode-se crer, vão vender melhor do que nunca e fazer, além disso, parte não somente da vestimenta das mulheres, mas também da ornamentação de suas salas. [...] / *Para você, Senhora...* Mulher eu mesma e simpaticante, em princípio, de todos os movimentos progressistas femininos que tendem a melhorar a condição da mulher e a reafirmar-lhe dignidade, tais provas de inconsciência terminarão por me fazer acreditar que a mulher não é ainda e não será nunca um ser humano, tendo em vista que ela porá sobre si ou colocará sobre as paredes um cemitério.²¹² (YOURCENAR, 2007a, p. 485-486)

Por esses comentários dirigidos ao público feminino, Yourcenar foi acusada de misoginia. Crítica injusta quando notamos que o objetivo da autora é justamente alertar esse público dos maus-tratos e sacrifícios de animais para a confecção de vestimentas. Trata-se de um alerta aos perigos da submissão inconsciente da mulher à moda e ao consumo inconsequente.

Nesse sentido, Yourcenar aprofunda sua crítica em relação à mulher que se submete às tendências da “beleza”, que se torna fútil por causa do luxo e que não enxerga a crueldade e as extravagâncias que exigem, muitas vezes, o mundo da moda. À Suzanne Lilar (16 de março de 1971), a autora se expressa: “[...] Mas eu admito que as mulheres me desencorajem pela sua perpétua recusa de serem no melhor sentido da palavra mulher.” E a autora se explica: “Eu penso na submissão cega delas à moda que frequentemente as torna feias e as ridiculariza, a aceitação secular das modas cruéis ou extravagantemente luxuosas [...]”.²¹³ (YOURCENAR, 2007a, p. 488)

²¹² Monsieur le Directeur du *Figaro Littéraire*, / J'ai lu avec indignation à la page 36 du *Figaro Littéraire* du 31 janvier dernier un article de Michèle Bret (*Pour vous, Madame*) recommandant aux élégantes l'achat de fourrures, qui, à l'en croire, vont se vendre mieux que jamais et faire désormais partie, non seulement de la toilette des femmes, mais du décor de leur intérieur. [...] / *Pour vous, Madame...* Femme moi-même, et sympathisant, en principe, avec tous les mouvements progressifs féministe qui tendent à améliorer la condition féminine et à réaffirmer la dignité de la femme, de telles preuves d'inconscience finiront par me faire croire que la femme n'est pas encore et ne sera jamais un être humain, tant qu'elle promènera sur soi ou clouera sur ses murs un cimetière. (YOURCENAR, 2007a, p. 485-486)

²¹³ « [...] Mais j'avoue que les femmes me découragent par leur perpétuel refus d'être au meilleur sens du mot la femme. Je pense à leur soumission naïve à la mode qui si souvent les enlaidit et les ridiculise, à

Yourcenar, portanto, condena a mulher que acompanha cegamente a moda que perdeu sua ligação com a utilidade e com a beleza por ter se tornado puramente mercadológica. Em carta à Françoise Parturier (26 outubro 1973), ela condena mais uma vez a crueldade do ser humano que pesa sobre os animais e critica a mulher por se sujeitar a uma condição imposta pelo homem e, em alguns casos, perpetuada pela própria mulher. Tais atitudes despertam o interesse das correntes feministas, muito embora Yourcenar negue seu engajamento:

Você sabe o quão calorosamente eu partilho de suas opiniões quanto às horríveis crueldades do homem sobre o animal, que desonra o próprio homem – e entre parênteses o ensina a tyrannizar e a torturar os semelhantes. Há nisso um crime e uma fatalidade maior que pesa sobre toda a história humana [...]. A causa das mulheres me parece comprometida tendo em vista que não se ensinou a fazê-la renunciar a seguir cegamente à moda, que é em nossa época, somente uma empresa comercial e publicitária sem ligação com a utilidade ou mesmo com a beleza; tendo em vista que elas continuarão a cobrir-se de forma selvagem de peles de animais sem ter imaginação suficiente para relacionar esse fato à aversão ao sangue; tendo em vista que elas admiram os caçadores, de qualquer espécie que sejam, e colocarão no casamento ou no sucesso do amor preocupações e futilidades do dinheiro. Você me dirá que esta imagem da mulher corresponde àquela que o homem escolheu fazer dela. Sem dúvida, ao menos até certo ponto, mas me parece que é uma imagem à qual muitas mulheres parecem continuar a perpetuar, mais ainda que os próprios homens.²¹⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 534-535-536)

Interessa observar aqui que é a partir da figura autoral, Marguerite Yourcenar, que se critica a mulher. Uma imagem da autora que se pretende sem definição com relação ao gênero. Nesse caso, ela julga também “Marguerite de Crayencour incapaz de se mostrar, indigna de qualquer interesse, fraca em suas paixões, desconcertada em sua

leur acceptation séculaire des modes cruelles ou extravagement [sic] luxueuses [...]. » (YOURCENAR, 2007a, p. 488)

²¹⁴ Vous savez combien chaleureusement je partage vos opinions en tout ce qui concerne l’horrible maltraitement de l’animal par l’homme, qui déshonore l’homme – et entre parenthèses l’aide à se faire la main pour tyranniser et torturer ses semblables. Il y a là un crime et une fatalité majeure qui pèse sur toute l’histoire humaine [...]. Tant qu’on ne leur aura pas appris à renoncer à suivre aveuglément la mode, qui n’est plus de notre temps qu’une entreprise commerciale et publicitaire sans rapport avec l’utilité ou même la beauté, tant qu’elles continueront à s’affubler sauvagement de peaux de bêtes sans avoir assez d’imagination pour voir qu’elles dégouttent de sang, tant qu’elles admireront les tueurs, de quelques espèce qu’ils soient, et mettront dans le mariage ou le succès en amour des préoccupations de vanité d’argent, la cause des femmes me paraîtra compromise. Vou me direz que cette image de la femme correspond à ce que l’homme a choisi de faire d’elle. Sans doute, au moins jusqu’à un certain point, mais il me semble que c’est une image à laquelle trop de femmes semblent continuer à tenir encore plus que les hommes eux-mêmes. (YOURCENAR, 2007a, p. 534-535-536)

vida amorosa.”²¹⁵ (GOSLAR, 1996, p.116-117). Ou seja, a autora reconhece-se escritora antes de se pensar mulher, escrever ao invés de amar, ou mesmo estar acima da relação amorosa ou da fraqueza tipicamente feminina.

Yourcenar criou um imaginário ideal feminino, uma ideia exagerada do que deveria ser a mulher e por isso ela “considera a maioria das mulheres estúpidas e alienadas por um sistema que nos leva diretamente ao caos”. Ela mesma não acreditava poder alcançar esse ideal de mulher, mas recusou fazer parte da massa e lutou “para melhorar a cada dia e se aproximar, não da imagem da mulher ideal, mas daquela do ser humano ideal”²¹⁶ (GOSLAR, 1996, p. 126).

A autora faz duras críticas à mulher para que esta se pense, se posicione no mundo. Em seu discurso de recepção na Academia Francesa, Yourcenar reconhece a importância de ter sido a primeira mulher eleita, mas critica a demora da academia em se abrir para as escritoras e aponta para outras mulheres que poderiam ali estar: “[...] cercada, acompanhada de uma tropa invisível de mulheres que poderiam, talvez, ter recebido há tempos esta honra, ao ponto que eu sou tentada a me apagar para deixar passar a sombra delas.”²¹⁷ (YOURCENAR, 2015, p. 1)

Sua crítica ia além, ao dizer que a atitude da Academia era misógina por não reconhecer as diversas influências das mulheres na sociedade francesa e que essa mesma Academia “[...] simplesmente se conformou aos costumes que colocavam, de bom grado, a mulher sobre um pedestal, mas que não permitia ainda oferecer-lhe uma cadeira.”²¹⁸ (YOURCENAR, 1981, p. 1)

As cartas mostram, portanto, que Yourcenar questiona as atitudes humanas em relação aos animais e à natureza. Numa época em que a preocupação ambiental não era tema para debates sociais ou compromisso nas agendas dos governantes, Yourcenar se filia a esse movimento de proteção ao planeta, como forma de proteger o próprio

²¹⁵ « [...] Marguerite de Crayencour incapable de se raconter, indigne du moindre intérêt, faible dans ses passions, maladroit dans ses amours. » (GOSLAR, 1996, p.116-117)

²¹⁶ « [...] considère la plupart des femmes stupides et aliénées à un système qui nous mène droit au chaos. [...] pour s'améliorer de jour en jour et s'approcher au maximum, non du portrait de la femme idéale, mais de celui de l'humain idéal. » (GOSLAR, 1996, p. 126)

²¹⁷ « [...] entouré, accompagné d'une troupe invisible de femmes qui auraient dû, peut-être, recevoir beaucoup plus tôt cet honneur, au point que je suis tentée de m'effacer pour laisser passer leurs ombres. » (YOURCENAR, 2015, p. 1)

²¹⁸ « [...] s'est simplement conformée aux usages qui volontiers plaçaient la femme sur un piédestal, mais ne permettaient pas encore de lui avancer officiellement un fauteuil. » (YOURCENAR, 1981, p. 1)

homem. As críticas às mulheres, mas também aos homens vão nesse sentido, no sentido da proteção animal e do próprio ser humano.

O mundo em harmonia desejado pela autora não se restringia apenas aos seres humanos. Yourcenar acreditava que para existir um mundo mais digno e mais justo era preciso que se respeitassem todos os elementos que compõem a vida terrestre. Essas atitudes devem estar presentes e latentes no cotidiano das pessoas e, por isso, o apoio às associações e à participação popular na luta por medidas que proporcionassem a preservação da natureza e dos animais eram tão importantes para a autora e o são, hoje, tendo em vista o resultado desastroso das ações negativas do ser humano sobre o planeta. É necessário, como expressa claramente Yourcenar: “Não pesar sobre a terra. Tudo está aí.”²¹⁹ (YOURCENAR, 2002, p. 207). É preciso viver em harmonia com todo o meio ambiente.

2.7. Os problemas do mundo e a política

Marguerite Yourcenar realizou a tradução de *As ondas* de Virgínia Woolf e na ocasião teve a oportunidade de encontrar-se com a autora. Esse encontro é relatado no texto “Uma mulher resplandecente e tímida” (*Peregrina e Estrangeira*) no qual podemos notar uma proximidade de preocupações entre essas duas mulheres, bem como uma preocupação quanto à imagem que se quer dar enquanto autor. Yourcenar diz que durante sua conversa, Woolf lhe relatava suas inquietações e tormentas causadas pelo estado presente do mundo. Yourcenar “pensava secretamente que nada está completamente perdido enquanto admiráveis operários como essa escritora continuarem pacientemente, para nossa alegria, sua tapeçaria cheia de flores e pássaros [...]” e se admira pelo fato de que apesar de tais angústias Woolf não deixa “jamais misturar indiscretamente à obra a exibição de suas fadigas e o segredo dos sumos frequentemente dolorosos, onde as belas lãs foram mergulhadas.” (YOURCENAR, 1990, p. 94-95)

Essa preocupação com o estado do mundo é uma constante na vida e nas obras de Yourcenar, principalmente nas obras escritas no pós-Guerra. As cartas trazem os

²¹⁹ « Ne pas peser sur la terre. Tout est là. » (YOURCENAR, 2002, p. 207)

relatos de sua preocupação com os caminhos tomados pela humanidade. Durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial Yourcenar mostra-se angustiada: “1943. É muito cedo para falar, escrever, talvez mesmo pensar, e durante algum tempo nossa linguagem se assemelhará ao balbúcio do ferido grave que se reeduca. Aproveitemos desse silêncio como de um aprendizado místico.” (YOURCENAR, 1990, p. 138)

A escrita de Yourcenar apresenta uma profunda relação com a história. Muitas de suas obras repensam e/ou ficcionalizam momentos, lugares e grandes personagens do passado. Portanto, ao voltar parte de sua escrita para temas do passado, muitos críticos acusaram-na de ignorar os problemas do presente e de não estar engajada em alguma corrente de pensamento, a exemplo de seus contemporâneos.

Contudo, uma leitura mais aprofundada de suas obras e a análise de suas cartas, principalmente, desmentem tal perspectiva. Embora a autora afirme se distanciar de seus personagens, é notável a relação entre o passado, do qual retira sua matéria, e o presente, de onde vêm seus posicionamentos e seus questionamentos. Josyane Savigneau, no prefácio de *D’Hadrien à Zénon: correspondance 1951-1953*, faz considerações importantes acerca dessa autora tão enigmática e que esteve sempre atenta a seus textos e à biografia que se produzia a seu respeito, como forma de zelo sobre a imagem do escritor:

Seu desligamento e mesmo sua suposta indiferença aos debates ideológicos e teóricos de seu século valeram a ela a constante hostilidade, mais ou menos apontada por todo um ‘meio intelectual’, em tempos em que ‘o engajamento’ tinha valor de garantia literária. Alguns, muito apressados em terminar, dizem-na já ter entrado no purgatório dos escritores e duvidam que ela saia: um estilo clássico, bastante inflexível, uma obra passadista, que somente teria sido dirigida ao grande público por causa da singular personalidade de sua autora, descoberta por volta do fim de sua vida [...]. Em uma palavra, Marguerite Yourcenar será somente, a partir desse momento [eleição para a Academia Francesa], mais um pequeno capítulo fechado e quase anedótico da história literária do século XX. Esse discurso conveniente, jornalístico frequentemente, universitário talvez, revela, mais uma vez, um desprezo subterrâneo pelos escritores – inveja? Amargura? – manifesto, a cada século, por inúmeros daqueles que professam apreciar a literatura contemporânea.²²⁰ (2004, p. 9)

²²⁰ Son détachement, voire son indifférence supposée aux débats idéologiques et théoriques de son siècle lui ont valu la constante hostilité, plus ou moins affichée selon les moments, de tout un ‘milieu intellectuel’, en des temps où ‘l’engagement’ avait valeur de caution littéraire. Certains, trop pressés d’en finir, la disent même déjà entrée au purgatoire des écrivains et doutent qu’elle en sorte : un style classique, assez raide, une oeuvre passéiste, qui n’aurait été tirée vers le grand public que par la singulière personnalité de son auteur, découverte vers la fin de sa vie, notamment lorsqu’elle fut, en mars 1980, la première femme élue à l’Académie française. Avant d’être, en janvier 1981, reçue en grande pompe sous

As cartas reunidas em *EN 1939, L'AMÉRIQUE COMMENCE À BORDEAUX*. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980) revelam as tendências políticas do período pré-guerra e que evoluem sob influência de sua companheira e sob o peso da história em curso. Dessa fase surgirá, portanto, *Adriano* e, posteriormente, *A Obra em negro* e *Um homem obscuro*, que mostram o desespero acerca do estado do mundo. É através dessas cartas que observamos Yourcenar descobrir que a ideologia resultou em um mostro que quase devorou a Europa. (Cf. DEZON-JONES, SARDE, 2016, p. 32)

Yourcenar está sempre atenta ao presente, buscando no passado a “humanização” do ser humano. Portanto, quanto ao lugar da autora dentro dos estudos literários, Bruno Blanckeman situa a autora nos grandes debates de seu tempo (a política, a estética e os costumes – como o feminismo e a homossexualidade) e também em discussões que se aprofundaria ao longo dos anos, como é o caso das questões ecológicas. (Cf. BLANCKEMAN, 2007, p. 13)

A passagem revela as particularidades de uma autora bastante peculiar. Com uma escrita diversificada e abordando temas que a diferenciava de seus contemporâneos, Yourcenar tornou-se uma das grandes escritoras do século XX. Distanciando-se das correntes de engajamento e rejeitando o tradicionalismo e o conservantismo, a autora se posiciona com grande força nos temas políticos, sociais e ecológicos de seu tempo, fatores que se agravam nesse início de século XXI.

Nesse mesmo sentido, Agnès Fayet aponta para atualidade das obras de Yourcenar, fato que pode ser comprovado também na correspondência da autora, que traz as marcas de sua inquietação diante dos crimes contra a humanidade e que se alastram por toda parte, tendo, ela mesma, sofrido com as Grandes Guerras que destruíram vários países e a levaram a se autoexilar nos Estados Unidos. Essa atitude significa que sua posição se insere nos debates atuais: “[...] na bioeconomia, a teoria nascente do decrescimento sustentável, na política, os atores da alternativa não violenta que se inscreve nas linhas das grandes vozes dos séculos XIX e XX. O chamado de

la Coupole – en présence du président de la République d'alors, Valéry Giscard d'Estaing, et retransmission télévisée intégrale. En un mot, Marguerite Yourcenar ne serait plus désormais qu'un petit chapitre, clos et quasi anecdotique, de l'histoire littéraire du XXe siècle. Ce discours convenu, journalistique souvent, universitaire parfois, révèle, une fois de plus, le mépris souterrain pour les écrivains – jalousie ? aigreur ? – manifesté, à chaque siècle, par nombre de ceux qui font profession d'apprécier la littérature contemporaine. (2004, p. 9)

Yourcenar [...] é para a cidadania, para a responsabilidade e para a consciência individual.”²²¹ (2007, p. 94)

As cartas são, desse modo, o testemunho da constante preocupação de Yourcenar com os rumos das políticas humanas. Os horrores das guerras sem fim que se espalham sem justificativas pelo mundo, dizimando milhares de pessoas e a indiferença geral da humanidade em relação a todo esse sofrimento, assombram a autora. A esse respeito Michèle Sarde e Joseph Brami nos mostram que:

Da inquietação, em 1937, diante dos perigos que ameaçam o pensamento desinteressado, para a tomada de consciência através do horror nazista, da crise de Suez, do avanço de tanques russos em Praga ou da guerra do Vietnã, da universalidade do mal e da ‘atrocidade profunda da aventura humana’, segue-se a oscilação da escritora entre a incapacidade de aceitar o mundo tal qual ele é com seus extratos arcaicos de indiferença, de sofrimento e de injustiça, com violências que não findam e a certeza de que a idolatria do passado não constitui uma resposta melhor do que as ilusões acerca do futuro.²²² (2007a, p. 21)

A indignação da autora vai desde fatos individuais, mas que fazem repensar as atitudes da justiça e da humanidade, até os crimes praticados por governos irresponsáveis e que ferem os direitos humanos de todo um coletivo. Sobre esse tema Yourcenar está de acordo com Lidia Storoni Mazzolani (26 junho 1960), que expressa suas reações acerca de um condenado à morte em câmara de gás na Califórnia em 1960, sem provas satisfatórias para a condenação. Yourcenar diz ter “horror em pertencer a raça humana” porque “[...] Tudo nos lembra a universalidade do mal e se termina por acreditar que a despeito de tantos santos, de tantos talentos, de heróis, e de pessoas honestas (mas frequentemente mal guiadas) nada pode justificar a atrocidade profunda da aventura humana.”²²³ (YOURCENAR, 2007a, p. 186-187). Além da arbitrariedade da

²²¹ « [...] en bioéconomie, la théorie naissante de la décroissance soutenable, en politique, les acteurs de l’alternative non-violente qui s’inscrivent dans la lignée des grandes voix du XIXe et XXe siècle. L’appel de Yourcenar, entre les lignes des romans, dans les essais et les entretiens, est un appel à la citoyenneté, à la responsabilité et à la conscience individuelle. » (FAYET, 2007, p. 94)

²²² De l’inquiétude en 1937 devant le périls qui menacent la pensée désintéressée, à la prise de conscience à travers l’horreur nazie, la crise de Suez, l’avancée des tanks russes dans Pragues, ou la guerre du Viêt-nam, de l’universalité du mal, et de l’‘atrocité foncière de l’aventure humaine’, on suit l’oscillation de l’écrivain entre l’incapacité à accepter le monde tel qu’il est avec ses strates archaïques d’indifférence, de souffrance et d’injustice, avec ses violences dont on ne voit pas la fin, et la certitude que l’idolâtrie du passé ne constitue pas une meilleure réponse que les illusions sur l’avenir. (2007a, p. 21)

²²³ « [...] Tout nous avertit aujourd’hui de l’universalité du mal, et on fini par penser qu’en dépit de tant de saints, de génies, de héros, et tout simplement d’honnêtes gens (mais souvent si mal guidés), rien ne

punição, a própria condenação em câmara de gás (a mesma brutalidade cometida pelo regime nazista) foi alvo de crítica de intelectuais nos Estados Unidos e na Europa.

É, também, a Lidia Storoni Mazzolani (14 novembro 1960) que Yourcenar tece alguns comentários acerca das escolhas políticas que ela e Grace farão durante as eleições presidenciais estadunidenses. De acordo com a autora, os programas dos candidatos trarão como efeito não o bem-estar da sociedade, mas catástrofes que se somarão a tantas outras já praticadas por governantes gananciosos, preocupados unicamente com questões econômicas e capitalistas voltadas para a produção e para o consumo de bens a qualquer custo: “Creio que Grace e eu votaremos no Kennedy, por hostilidade ao Nixon [...]. Mas no fundo os programas dos dois candidatos se assemelham mais do que se pensa e ambos refletem um estado de espírito e uma ordem de coisas que podem somente levar a todos, muito em breve, a catástrofes.” Na sequência da carta, Yourcenar sugere uma atitude que demonstra ainda esperanças para o futuro da humanidade “[...] Esses dias nós aumentamos o nosso jardim em mais ou menos meio acre. Plantar árvores é uma prova de boa vontade (senão de confiança) em relação ao futuro...”²²⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 188-180)

A autora, em contraposição à política, sugere que plantar árvores é um modo de garantir um futuro melhor. Cabe a cada cidadão cultivar o seu jardim, cultivar as boas atitudes em prol de um futuro melhor ao invés de se preocupar com o consumo excessivo de bens materiais cada vez mais obsoletos, que geram enormes quantidades de lixo tecnológico, de difícil reutilização ou reciclagem e que contribuem para a destruição acelerada dos bens naturais em todo o mundo. A globalização da tecnologia e do consumo não foi acompanhada por uma globalização da consciência ambiental, que se opõe justamente ao consumo desenfreado.

Com todos os terríveis acontecimentos, Yourcenar vê aumentar seu pessimismo em relação ao futuro da humanidade. A história, em suas obras, é uma forma de mostrar ao ser humano que estamos cometendo erros piores do que os cometidos no passado. A

peut justifier complètement l’atrocité foncière de l’aventure humaine. » (YOURCENAR, 2007a, p. 186-187)

²²⁴ Je crois bien que Grace et moi-même voterons pour Kennedy, par hostilité à Nixon [...]. Mais au fond, les programmes des deux candidats se ressemblent plus qu’on ne penserait, et tous deux reflètent un état d’esprit et un ordre de choses qui ne peuvent à la longue nous apporter à tous que des catastrophes. [...] / Nous avons ces jours-ci arrondi notre jardin d’environ un demi-acre. C’est une preuve de bonne volonté (sinon de confiance) envers l’avenir que de planter des arbres... (YOURCENAR, 2007a, p. 188-180)

ignorância consentida em relação aos fatos históricos é a prova de que o presente caótico não permitirá um futuro melhor.

Em carta a Jean Mouton (7 abril 1968), em que se tece comentários sobre a obra de Proust, Yourcenar finaliza a carta dizendo que: “Eu lhe escrevo na sequência da morte de Martin Luther King. O assassinato desse grande pacificador junta um novo capítulo a uma série de violências que nunca finda.”²²⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 366). Notamos que os preconceitos étnicos são outra grande preocupação da autora, que se expressará sobre o tema nos comentários da obra *Fleuve profond, sombre rivière*, tradução de composições rítmicas dos negros americanos, sobretudo, da época da escravidão, cuja temática variava entre a fé espiritual e os sofrimentos e crueldades imputados aos escravos. Atual será também *Agrippa d’Aubgné*, texto que abordará os horrores praticados pelo homem no século XX. A Hans Paeschke (22 maio 1961), a autora se explica:

É, além disso, o que eu tento fazer nesse momento com o estudo sobre o *Negro Spiritual* e o que eu havia feito em *Agrippa d’Aubgné*, escrito porque a questão que ele levanta é aquela da intolerância, que é seguramente um dos problemas mais graves do nosso tempo, e que continha um certo número de alusões em nossa época (Hiroshima, Belsen, a Resistência na França e alguns outros).²²⁶ (YOURCENAR, 2011, p. 96)

Além dos problemas pessoais, o estado caótico em que se encontra a humanidade contribui para o desencorajamento de Yourcenar. Ela critica ainda as políticas dos Estados Unidos acerca da guerra e os costumes dos cidadãos americanos com relação a ser ou não contra a guerra, sem se questionarem sobre outras possibilidades. A guerra do Vietnã foi outra das preocupações de Yourcenar relatadas em suas cartas. A Albert Letot (10 dezembro 1969) a autora se mostra a favor do fim da guerra e critica ainda os gastos dos governos em tecnologias espaciais, enquanto há tanto a se fazer na Terra para acabar com as desigualdades e as injustiças que pesam sobre todos os seres vivos:

²²⁵ Je vous écris dans le sillage de la mort de Martin Luther King. Le meurtre de ce grand pacifique [sic] ajoute un nouveau chaînon à une série de violences dont on ne voit pas la fin. (YOURCENAR, 2007a, p. 366)

²²⁶ C’est d’ailleurs ce que j’essaie de faire en ce moment avec l’étude sur le *Negro Spiritual*, et ce que j’avais fais dans *l’Agrippa d’Aubgné*, écrit parce que la question qu’il soulève est celle de l’intolérance, qui est à coup sûr un des problèmes les plus graves de notre temps, et qui contenait un certain nombre d’allusions à notre époque (Hiroshima, Belsen, la Résistance en France, et quelques autres). (YOURCENAR, 2011, p. 96)

Aqui, todas as pessoas sensatas estão muito preocupadas em findar a horrível guerra do Vietnã e também em parar com as enormes despesas de milhões para ir à lua e com os aviões supersônicos, que são muito destrutivos, quando haveria tanto a fazer com esse dinheiro pela educação das crianças, e pela reconstrução dos bairros pobres das grandes cidades onde tantas pessoas vivem mal. O mundo é estúpido!²²⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 433. Grifos meus)

Educação, reflorestamento, controle das inundações, que estão ligados às questões climáticas e a reconstrução dos bairros pobres das grandes cidades são problemas que necessitam de uma atenção mais urgente e da destinação de recursos por parte dos governantes. Notamos o choque entre o que a autora presencia em relação às mazelas do mundo e a pouca preocupação dos governantes em mudar tal situação, ao optarem por investimentos em tecnologias espaciais e bélicas que só causarão mais conflitos, mais disputas e mais desigualdades. É nesse sentido que em carta ao estudante Jean-Paul Allardin (5 fevereiro 1970, responsável por uma enquete para as *Éditions La Francité*, cujo conteúdo se basearia nas seguintes perguntas de Saint-Exupéry: “O que é necessário dizer aos homens? Como lhes falar?”) a autora sugere algumas formas de alcançar e convencer o ser humano da necessidade de mudanças no pensamento e nas atitudes:

Senhor,

As duas questões postas por seu questionário são bastante complexas e bem vastas. Tento respondê-las o mais resumidamente possível:

O QUE É NECESSÁRIO DIZER AOS HOMENS? Antes de tudo, a verdade sobre todos os assuntos. A obrigação de dizer verdade ou de fazer verdade se estende a todos, desde o jornalista, pago para transmitir uma verdade atual, até o poeta, encarregado de expressar uma verdade eterna. Ela se impõe igualmente ao romancista capacitado a traduzir uma verdade humana e ao filósofo, que se esforça em fazer passar pelas palavras uma verdade abstrata. A beleza estética, de um lado, e do outro os valores de simpatia e de amor, sobre os quais o seu questionário insiste, têm sentido somente a partir dessa obrigação de nunca mentir, nem por preguiça, nem por interesse, nem por vaidade, nem por covardia.

COMO LHES FALAR? De forma simples, lúcida, sem clichês, sem concessão à preguiça do leitor, mas também sem obscuridade desejada, sem falsa elegância, sem afetação de vulgaridade, sem jargão de escola, de igreja, de grupo ou de administração, sem concessão à moda de hoje que será ridícula amanhã, sem desejo de chocar, mas sem jamais hesitar em fazê-lo, se se crê útil, sem nada sacrificar das complexidades, dos fatos, dos pensamentos, mas se esforçando em apresentá-los o mais claramente

²²⁷ Ici, tous les gens raisonnables sont très préoccupés de finir l’horrible guerre du Vietnam, et aussi d’arrêter les énormes dépenses de milliards pour aller dans la lune et pour les avions supersoniques, qui sont très destructifs [sic] ; quand il y aurait tant à faire avec cet argent pour l’éducation des enfants, le reboisement, le contrôle des inondations, et la reconstruction des quartiers pauvres des grandes villes où tant de gens sont malheureux. Le monde est bête ! (YOURCENAR, 2007a, p. 433. Grifos meus)

possível. O mérito de um escritor, seu valor humano, e, paradoxalmente, a beleza de seu estilo, medem-se em grande parte pela sua capacidade de expressar o essencial.

Cordialmente,

Marguerite Yourcenar²²⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 446-447. Grifos meus)

Embora as respostas não tenham sido publicadas por causa da falência da editora, Yourcenar consegue resumir em algumas linhas a essência de suas obras ao dizer que o romancista está habilitado a traduzir uma verdade humana e o poeta uma verdade eterna. Além disso, segundo a autora o mérito de um escritor, seu valor humano é medido graças a sua capacidade de exprimir o essencial. São esses elementos que se podem destacar nas principais obras de Yourcenar: a exatidão de uma verdade humana. O retrato do intelectual indicado por ela, nos excertos acima, são também uma espécie de autorretrato de si, enquanto imagem autoral e intelectual.

Outras perspectivas ligadas ao pessimismo de Yourcenar, que se acentua, com relação aos rumos da humanidade e a situação do planeta podem ser notadas nas respostas dadas, através de uma carta, a um questionário proposto por Jean Chalon (29 março 1974) e que aparecerá no *Le Figaro* de 11 de maio de 1974. Destacar-se-á a resposta da terceira questão, por ser a mais expressiva em relação ao mal que se instala na humanidade:

QUESTÃO 3 – Por que meus livros indicam, de *Memórias de Adriano* a *Souvenirs Pieux*, um crescimento constante daquilo que você designa como meu pessimismo?

RESPOSTA – O seu POR QUE me pasma.

1ª resposta (curta) – abra os olhos.

2ª resposta (longa) – É inacreditável que um jovem jornalista do futuro (do presente também) não tenha tempo de ver ‘nas atualidades’ a verdadeira

²²⁸ Monsieur, / Les deux questions que pose votre questionnaire sont bien complexes et bien vaste. Je tente d’y répondre le plus brièvement possible : / QUE FAUT-IL DIRE AUX HOMMES ? Avant tout, la vérité sur tous les sujets. L’obligation de dire vrai ou de faire vrai s’étend à tous depuis le journaliste, payé pour transmettre une vérité d’actualité, jusqu’au poète, chargé d’exprimer une vérité éternelle. Elle s’impose également au romancier, outillé pour traduire une vérité humaine, et au philosophe, qui s’efforce de faire passer dans les mots une vérité abstraite. La beauté esthétique, d’une part, et de l’autre les valeurs de sympathie et d’amour sur lesquelles insiste votre questionnaire n’ont de sens qu’a partir de cette obligation de ne jamais mentir, soit par paresse, soit par intérêt, soit par vanité, soit par lâcheté. / COMMENT LEUR PARLER ? Simplement, lucidement, sans lieux communs d’aucune sorte, sans concession à la paresse du lecteur, mais aussi sans obscurité voulue, sans fosse élégance, sans affection de vulgarité, sans jargon d’école, de chapelle, de groupe ou d’administration, sans concession envers la mode d’aujourd’hui qui sera ridicule demain, sans désir de choquer, mais sans jamais hésiter à le faire, si on le croit utile, sans rien sacrifier des complexités, des faits ou des pensées, mais en s’efforçant de présenter celles-ci le plus clairement possible. Le mérite d’un écrivain, sa valeur humaine, et, paradoxalement, la beauté de son style, se mesurent en grande partie à sa capacité d’exprimer l’essentiel. / Bien cordialement à vous, / Marguerite Yourcenar (YOURCENAR, 2007a, p. 446-447)

atualidade. A poluição do ar, da terra e da água [...]. / Em relação às questões humanas [...] uma superpopulação que faz do mundo um formigueiro e do homem a matéria prima (expansível) de guerras futuras; o apartheid, o genocídio e os regimes de concentração florescendo tranquilamente aqui e lá em todas as partes do mundo; milhares anualmente gastos para manter o repugnante equilíbrio atômico e para estocar, em vista de guerras, futuras armas químicas das quais um décimo seria suficiente para destruir a raça humana; as mídias de massa por vezes a serviço da verdade, mas frequentemente a serviço da mentira [...].²²⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 545-546. Grifos meus)

A ironia presente na resposta da autora mostra claramente os motivos de seu pessimismo. Basta olhar para o caos que se instalou na humanidade, enumerado por ela na resposta, para se conhecer os motivos de sua desilusão. A resposta traz várias de suas preocupações e mostra que, ao contrário do que disseram alguns críticos, seus temores se voltaram também para o presente. Há um elenco de fatores que se agravam e que ainda não tiveram respostas eficazes para serem solucionados. O homem se torna cada vez mais perdido em meio ao caos de informações nem sempre úteis, benéficas e verdadeiras.

Com relação aos campos de concentração, de um passado ainda recente, colocam-se as dúvidas acerca de um futuro melhor. Yourcenar diz a Denise Mac Adam (10 novembro 1975) que a humanidade precisa mudar suas atitudes para que as barbaridades do passado não sejam mais cometidas: “[...] Mas nada foi feito, e ao campo de Goulag seguiu-se o de Ravensbruck e o de Belsen, e outros ‘arquipélagos’ e outros campos de concentração surgirão se a humanidade continuar a ser o que ela é. A dificuldade que você teve para publicar essas páginas é significativa [páginas de dois artigos sobre os campos de concentração alemães].”²³⁰ (YOURCENAR, 2007a, p. 617).

²²⁹ QUESTION 3 – Pourquoi mes livres indiquent-ils, de *Mémoires d’Hadrien* à *Souvenir Pieux*, un accroissement constant de ce que vous appelez mon pessimisme ? / RÉPONSE – Votre POURQUOI me stupéfie. / 1^{re} réponse (courte) – Ouvrez les yeux. / 2^e réponse (longue) – C’est à croire qu’un jeune journaliste d’avenir (de présent aussi) n’a pas le temps de voir sous ‘les actualités’ l’actualité véritable. La pollution de l’air, de la terre et de l’eau [...] / Pour le bilan humain [...] une surpopulation qui fait du monde une termitière et de l’homme la matière primaire (‘expandable’) des guerres de l’avenir ; l’apartheid [sic], le génocide et les régimes concentrationnaires florissant paisiblement çà et là dans toutes les parties du monde ; des milliards annuellement dépensés à maintenir le hideux équilibre atomique et à stocker en vue de guerres futures des armes chimiques dont une dixième partie suffirait à détruire la race humaine ; les mass media parfois au service de la vérité, mais plus souvent à celui du mensonge [...]. (YOURCENAR, 2007a, p. 545-546. Grifos meus)

²³⁰ [...] Mais rien n’a été fait, et l’archipel du Goulag a suivi Ravensbruck Belsen, et d’autres ‘archipels’ et d’autres camps de concentration suivront si l’humanité continue d’être ce qu’elle est. La difficulté même que vous avez eue à publier ces pages est significative. (YOURCENAR, 2007a, p. 617)

A história é, muitas vezes, ignorada pelo homem, que se torna insensato e incapaz de utilizar a tecnologia disponível a favor da paz e da justiça.

A questão do Mal, constantemente presente na obra de Yourcenar, se dá de forma paradoxal: por um lado expressa seu pessimismo diante das tragédias humanas, por outro, é uma tentativa de alertar o homem para que os erros do passado não sejam repetidos e mais, não sejam acentuados em virtude de descobertas científicas. As cartas da autora também mostram seu pessimismo e dão ao interlocutor os motivos de seu mal-estar. De acordo com Brami e Sarde: “Se há um problema essencial, existencial, incontornável, da experiência humana, é o Mal. O Mal no homem e para o homem, através da História, todos os séculos confundidos. O tema está sempre no centro de sua obra e de sua correspondência.”²³¹ (2011, p. 21)

Acerca da importância de se conhecer o passado e da mudança dos rumos da humanidade, Brami e Sarde enumeram algumas das perspectivas de Yourcenar com relação aos elementos principais de sua obra, o Homem e a História,

[...] é a História que esclarece o homem. Mesmo quando ela trata de mitos [...] é ainda uma lição de História, ou mesmo uma lição do mito para compreender a História e o lugar do sujeito na História que ela retém. / [...] Ela está consciente dessa imbricação entre o homem e a história essencial a sua abordagem de escritora e que a motiva a fazer o literário histórico e que complica o seu status de autor no cruzamento de diversas disciplinas e resulta no status ‘inclassificável’ de suas obras.²³² (BRAMI, SARDE, 2011, p. 18-19)

Ainda sobre o Homem e a História, Yourcenar elogia o projeto de Jean Baudry de Vaux (28 julho 1959) que se dedica a reunir livros para a juventude e comenta a necessidade de a literatura se voltar para esse público de modo a proporcionar-lhe uma formação cultural e histórica capaz de levá-lo a refletir sobre os verdadeiros problemas da humanidade e sobre as soluções urgentes que são demandadas pelo caos que se agrava:

²³¹ « S’il est un problème essentiel, existentiel, incontournable, de l’expérience humaine, c’est le Mal. Le Mal dans l’homme et par l’homme, à travers l’Histoire, tous siècles confondus. Le thème est toujours au coeur de son oeuvre et de sa correspondance. » (YOURCENAR, 2011, p. 21)

²³² [...] c’est l’Histoire qui éclaire l’homme. Même quand elle traite de mythes [...] c’est encore une leçon d’Histoire, ou une leçon du mythe pour comprendre l’Histoire, c’est la place du sujet dans l’Histoire qu’elle retient. / [...] Elle est consciente que cette intrication, essentielle à sa démarche d’écrivain, de l’homme et de l’Histoire, qui la détermine à faire du littéraire historique, complique son statut d’auteur au croisement de plusieurs disciplines et entraîne le statut « inclassable » de ses oeuvres. (BRAMI, SARDE, 2011, p. 18-19)

O seu projeto me interessa muito. Estou, de fato, cada vez mais persuadida de que nós corremos o maior risco em deixar a juventude se barbarizar por falta de livros inteligentes realizados para ela e capaz de estabelecer o contato entre os jovens espíritos e um mundo de cultura, cada vez mais difícil devido a sua complexidade mesma. / Nós temos a maior necessidade de textos que apresentem, em termos humanos e em termos simples, acessíveis aos espíritos em formação, de um lado as obras canônicas do passado e da história do homem sobre a terra, do outro, as conclusões e as hipóteses presentes da ciência desembaraçada das inexatidões da ‘vulgarização científica’ causadas pelas revistas populares e pelas perigosas loucuras da ‘ficção científica’.²³³ (YOURCENAR, 2007b, p. 363-364)

A autora critica a vulgarização da ciência por revistas populares e pelos perigos da ficção científica que produzem um grande número de publicações e conquistam cada vez mais os jovens. Distanciá-los da dura realidade presente em muitas obras primas do passado e da história do homem seria impedi-los de se reconhecerem como indivíduos históricos e políticos. As obras primas do passado devem, portanto, ser acessíveis ao público jovem sem, contudo, haver deturpação, para que a formação desse público faça diferença no seu futuro e no futuro do ser humano.

Nessa linha de pensamento, as cartas revelam, também, a crítica de Yourcenar ao gênero *comics*, que de acordo com a autora “rebaixa e deprecia a história”. São duros os comentários feitos a *Romans*, obra de Michael Grant e Don Pottinger que aborda a história romana, ilustrada com quadrinhos e direcionada aos jovens. A autora agradece a G[irólamo] Vitelli (25 setembro 1961) o envio do texto referido acima e tece os seguintes comentários: “Esta apresentação me parece incongruente, sobretudo, em nossa época em que temos tão grande e tão grave necessidade de lições do passado, de refletir *seriamente* sobre suas virtudes e talvez, acima de tudo, sobre seus erros e seus crimes antes que seja tarde para reparar os nossos.”²³⁴ (YOURCENAR, 2011, p. 122)

²³³ Votre projet en lui-même m’intéresse beaucoup. Je suis en effet de plus en plus persuadée que nous courons le plus grand risque de laisser la jeunesse se barbariser faute de livres intelligemment réalisés pour elle, et établissant le contact entre de jeunes esprits et un monde de culture devenu quoi qu’on fasse d’un abord de plus en plus difficile de par sa complexité même. / Nous avons le plus grand besoin de textes qui présentent en termes humains, et en termes simples, accessibles à des esprits en formation, d’une part les chef-d’oeuvres du passé et l’histoire de l’homme sur la terre, d’autre part, les conclusions et les hypothèses présentes de la science, débarrassées des inexactitudes de la « vulgarisation scientifique » pour magazines populaires, et des dangereuses folies de la « science-fictions ». (YOURCENAR, 2007b, p. 363-364)

²³⁴ Ce style genre « comics » ravale et avilit l’histoire. À notre époque surtout, où nous avons si grandement et si gravement besoin des leçons du passé, de réfléchir *sérieusement* sur ses vertus, et peut-être surtout sur ses erreurs et ses crimes, avant qu’il ne soit trop tard pour réparer les nôtres, cette présentation me paraît incongrue. (YOURCENAR, 2011, p. 122)

Yourcenar critica também o capitalismo selvagem e a comercialização a todo preço, que se refletem na destruição do planeta, na produção excessiva de bens descartáveis e na produção de lixo que se acumula em toda parte. A autora ainda lamenta pela Europa, que se encontra em situação semelhante a dos Estados Unidos. A Aziz Izzet (28 março 1961), ela se expressa:

Eu lhe escrevo do Kentucky, em rota para a Louisiana, onde eu passarei algum tempo. Como esta região se tornou feia, desonrada pela concorrência comercial a todo preço, pela industrialização monstruosa, pela superpopulação sem freio e como ela deve ter sido bela antes que o homem começasse a obra que se afirma hoje nas ruas sujas, no falso luxo dos Preço-único e na alienação mecânica das cidades. ²³⁵ (YOURCENAR, 2011, p. 83-84)

Petite Plaisance aparece, conseqüentemente, em várias cartas como um refúgio onde há tranquilidade e repouso ideal para o trabalho. O lugar se opõe, ainda, ao imenso rastro de destruição causado pelo homem e possibilita a autora estar em harmonia com o mundo natural. O retorno à ilha representa o momento para se refletir sobre o visto e o vivido nas diversas viagens, mas também momento de pensar sobre o caos que se instala em algumas partes do mundo. Assim, ela escreve a Jacques de Saussure (24 dezembro 1956), mencionando que os dois meses de turnê pela Holanda e pela Bélgica foram cansativos e que após um repouso em Villefranche retomaria suas viagens. Contudo, seus planos foram frustrados por causa da situação de conflitos na Síria, no Líbano e Egito e “Nessas condições [...] decidimos retomar o caminho para a Ilha de Monts-Déserts e consagrar esse inverno ao repouso e ao trabalho, o que significa quase a mesma coisa” ²³⁶ (YOURCENAR, 2004, p. 606)

Outro importante texto da autora é intitulado Diagnóstico da Europa. Nele Yourcenar tece algumas considerações acerca do futuro do continente. Posteriormente, é a própria autora que descontroi esse texto, haja vista a situação calamitosa por que passou a Europa e os problemas que se seguiram. Acerca disso, ela diz que as previsões

²³⁵ Je vous écris du Kentucky, et en route pour la Louisiane où je passerai quelques temps. Que ce pays a été enlaidi, déshonoré, par la concurrence commerciale à tout prix, l’industrialisme monstrueux, la surpopulation sans frein et qu’il a dû être beau avant que l’humanité ne commence son oeuvre qui s’affirme aujourd’hui, dans les rues sales, le faux luxe des Uni-prix, et l’abrutissement mécanique des villes. (YOURCENAR, 2011, p. 83-84)

²³⁶ « Dans ce conditions [...] nous avons décidé de reprendre le chemin de l’Île de Mount-Desert, et de consacrer cet hiver au repos et au travail, ce qui est à peu près la même chose. » (YOURCENAR, 2004, p. 606)

mencionadas no texto eram falsas tendo em vista que ela imaginava um tempo de disciplina que se seguiria após a década de 1920. Contudo, segundo ela, foi um período de caos total que se seguiu e que fez 1928 parecer um período de quase estabilidade. A autora acrescenta ainda:

Eu não pude imaginar a tragédia ecológica iniciada desde os anos cinquenta e que iria eclipsar todas as outras. Os crimes políticos monstruosos e os genocídios cometidos por todos os países; a ruptura com as culturas consideradas centrais; a chocante onda de incultura causada pelas mídias e reforçadas por um sentimento de inutilidade e com que objetivo? ²³⁷ (YOURCENAR, Marguerite. Annexe II. Diagnostique de l'Europe. In : SAVIGNEAU, 1990, p. 499)

A leitura das cartas e de outros textos da autora nos revela, portanto, que ela esteve sempre atenta aos principais problemas do século XX. Problemas que lhe causavam cada vez mais pessimismo diante dessas mazelas que se arrastariam para o século XXI sem soluções. A história é, em sua obra, a possibilidade de mostrar à humanidade os erros do passado, como forma de nos alertar para os perigos de se continuar cometendo os mesmos erros. Há, assim sendo, um estudo da condição humana ao longo do tempo.

O pessimismo crescente da autora se justifica, justamente, por sua inquietação e preocupação com o futuro do planeta e com erros que se perpetuam e se somam a outros ainda mais graves. A contribuição destinada às entidades de proteção ambiental, as críticas feitas às guerras injustificadas, aos preconceitos e à ignorância do homem que não se instrui com os diversos textos produzidos ao longo da história humana dão o tom à obra de Yourcenar que, para longe de ser uma fuga dos problemas contemporâneos é, sim, um modo de instruir o leitor com ensinamentos do passado. As cartas vão, também, nessa direção ao reafirmarem o comprometimento de Yourcenar com a tentativa de esclarecer e alertar o interlocutor e o leitor.

As reflexões expressas através das cartas são também o momento para fixar-se no presente e discuti-lo. A correspondência da autora, como se notou, difunde um saber vivo e filosófico e se distancia do viés puramente intimista. Marguerite Yourcenar, a

237 Je n'avais pas pu imaginer : la tragédie écologique, qui allait éclipser toutes les autres, parue dès les années cinquante. Les crimes politiques monstrueux et les génocides par tous pays ; le bris de cultures considérées comme centrales ; l'effroyable vague d'inculture causée par les media et renforcée par un sentiment d'inutilité et d'à quoi bon ? (YOURCENAR, Marguerite. Annexe II. Diagnostique de l'Europe. In : SAVIGNEAU, 1990, p. 499)

partir de seu autorretrato intelectual, se afirma pelo discurso inserido nas cartas e pelos discursos que giram em torno de um conhecimento profundo acerca da história, acerca dos problemas mais graves da humanidade e acerca do próprio homem.

3. O jogo de presença e ausência: a escritora e a obra

A correspondência de Marguerite Yourcenar afirma de modo recorrente sua atividade de escritora e o vigor com que sua escrita pode transmitir o que ela tem a dizer. Muitas cartas comentam a própria obra opondo-se, muitas vezes, aos sentidos e interpretações colocados pelos leitores. Prevaecem com frequência as interpretações dadas pela autora. As críticas, as sugestões aos manuscritos de outros autores e os sentidos pretendidos por ela nos mostram o rigor e o conjunto de regras assumidas por ela enquanto escritora.

Além de estar atenta à crítica, a autora fazia a crítica das próprias obras e estava sempre atenta à interpretação de seus textos. A atenção sobre a tradução, principalmente a tradução em línguas conhecidas por ela, era sempre muito rígorosa. Normalmente Yourcenar é quem escolhia seus tradutores. Grace Frick, por exemplo, fazia as traduções para o inglês, já a que proximidade com a companheira permitia um cuidado maior sobre tal tradução, apesar de Grace ter sido ela mesma bastante rigorosa.

A gestão das cartas mostra também o desejo de Yourcenar em criar uma cenografia autoral, com o objetivo de deixar não apenas uma imagem de si, mas toda uma cena formada por espaços e eventos ligados a essa imagem. O distanciamento do íntimo se explica por esse fato: deixar que a imagem da escritora intelectual se sobreponha a qualquer informação biográfica intimista.

As dificuldades de Yourcenar nas primeiras décadas nos Estados Unidos e a possibilidade de não poder mais escrever, por ter de exercer a atividade de professora para conseguir recursos financeiros faz com que ela, após o reconhecimento de sua obra, defenda-a, principalmente, das editoras. A defesa das obras contribui, portanto, para manter seu reconhecimento e para que interpretações limitadoras ou classificadoras não pesem sobre seus textos, o que poderia diminuir o interesse de leitores dos mais variados públicos. Yourcenar escreve suas cartas, também, para tentar agir sobre o outro, para convencê-lo acerca da interpretação mais “adequada”.

Para toda a pergunta que se colocasse acerca da identidade de Marguerite Yourcenar, a resposta estava sempre ligada à vida de Yourcenar enquanto autora e o que não tivesse relação com a cenografia autoral, com a imagem intelectual assumida por ela, não era considerado relevante.

3.1. Uma obra fechada?

Os estudos acerca da relação entre autor, obra e leitor frutificaram-se nas últimas décadas. Alguns pensadores foram adeptos da teoria segundo a qual o autor é quem detinha o sentido da obra, para outros ele não teria controle sobre o texto, outra corrente de pensamento se ligava à valorização do leitor como agente responsável pelo sentido dado ao texto. Houve ainda uma corrente que privilegiou o próprio texto como limite para as possíveis interpretações.

Na tentativa de se chegar a um consenso a respeito de tais teorias será feita uma análise de alguns autores que discorreram sobre essa relação, por vezes conflituosa, entre o autor, a obra e o leitor.

Em o *Rumor da língua*, Roland Barthes discute a questão em um capítulo polêmico e de título sugestivo, A morte do autor, em que declara que após a publicação do texto, o controle sobre o sentido “foge” ao domínio do autor, e que para se compreender o texto não é preciso necessariamente que se conheça a biografia do autor. Nos termos de Barthes observa-se que [...] “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 1987, p. 49)

Ainda, segundo Barthes, o autor é uma criação moderna tendo em vista que “[...] na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana».” (1987, p. 49). A maior importância dada à pessoa do autor vem, portanto, do positivismo, entendido como o resumo e o desfecho da ideologia capitalista. Em matéria de literatura o autor é destaque em manuais de história literária, em biografias de escritores, em entrevistas e na “própria consciência dos literatos”, haja vista o desejo constante de unir a pessoa do autor a sua obra. Portanto, “[...] a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...]”. (BARTHES, 1987, p. 49-50)

Barthes condena, desse modo, os estudos que persistem ainda em explicar a obra com base, principalmente, na vida daquele que a escreveu “[...] como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidencia»”. (1987, p. 50). O autor critica aquelas teorias que, por exemplo, dizem que a obra de Baudelaire é o “fracasso” do homem Baudelaire, que a obra de Van Gogh é a sua loucura.

A proposta de Barthes explicita, portanto, que a obra não seja pensada e lida a partir do autor e que o “afastamento do Autor [...] não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa - o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta).” (1987, p. 51)

O ser total da escrita é, portanto, feito de múltiplas escritas, advindas de várias culturas que dialogam entre si, que se parodiam, que se contestam. Contudo, essa multiplicidade não se reúne na figura do autor, mas na do leitor. Isso significa dizer que a unidade de um texto não está no autor, sua origem, mas no destino, o leitor. Portanto, Barthes conclui afirmando que “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.” (1987, p. 53). A “radicalidade” da teoria da morte do autor de Roland Barthes traz a possibilidade de discussões que reforçaram seu pensamento, mas traz perspectivas que o contestaram. De todo modo, a sua discussão acerca da relação autor-obra-leitor trouxe novas perspectivas para as teorias literárias.

Michel Foucault traz, também, contribuições acerca da discussão sobre a perspectiva do autor em relação ao texto. Em *Ditos e Escritos III, Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, no capítulo O que é um Autor? Foucault responde a uma série de questões nas quais se explicitam seu posicionamento com relação à figura do autor. De acordo com Foucault, a relação entre a escrita/a linguagem e o autor é uma ligação que tende a se desfazer: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (2006, p. 268)

Ainda segundo Foucault, a identificação do autor de um dado texto indica que o discurso não é algo cotidiano, indiferente, uma palavra solta que se distânciava sem que a

retenhamos, “uma palavra imediatamente consumível”, todavia “que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.” (2006, p. 274)

Por esse motivo Foucault nos remete à definição da função-autor quando se percebe que, dos textos que circulam no dia a dia, alguns se identificam com uma determinada autoria, já outros circulam sem possuir uma identificação que os liguem a um autor:

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2006, p. 274)

Por conseguinte, a nova perspectiva da relação entre texto e autoria se coloca do seguinte modo: “[...] o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que eu me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função-autor.” (FOUCAULT, 2006, p. 294) O jogo da função-autor, segundo Foucault, não nega a existência do autor e pode ser resumida da seguinte forma: está ligada ao sistema jurídico e institucional, portanto, ligado ao universo dos discursos; ela não se apresenta de modo uniforme sobre os discursos, nem da mesma maneira em relação às épocas; não é definida de modo espontâneo pela atribuição de um discurso a seu produtor; e, por fim, não remete de forma simples a um indivíduo real, podendo dar lugar a vários egos, várias posições-sujeitos. (Cf. FOUCAULT, 2006, p. 279-280)

Umberto Eco tem um posicionamento bastante radical ao abordar a questão da interpretação textual no capítulo intitulado “A poética da obra aberta” inserido em *Obra Aberta*. Eco dá destaque, sobretudo, ao leitor como agente igualmente responsável pela “criação” de sentido e pelas possibilidades diversas de interpretação de uma obra. Segundo Eco:

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe de liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal

(como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 1976, p. 37)

Há também, como se nota, na perspectiva de Eco, um apagamento do autor. A figura autoral não teria, conseqüentemente, interferência na veiculação e na culminação do sentido. Além disso, colocando sobre o intérprete/leitor toda a possibilidade de realização dos sentidos, Eco parece ignorar a própria configuração do texto, que aparenta ter seus limites desprezados.

Para o pensador italiano “Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 1976, p. 40). A liberdade dada ao intérprete/leitor ganha grande destaque nos estudos do escritor e parece nos remeter a uma infinita possibilidade de interpretações possíveis, a depender dos conhecimentos do leitor e a depender de cada época e momentos de leitura.

Desse modo, tem-se a radicalidade que se observa na argumentação de Eco ao explicitar que o intérprete/leitor atua “[...] como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...]” (1976, p. 41). Ou seja, o leitor tem a possibilidade de fruir livremente do texto sem estar preso a qualquer prescrição.

Para ele a literatura contemporânea está aberta as mais diversas reações e compreensões, pois “baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas.” (ECO, 1976, p. 46). A liberdade do leitor na interpretação do texto aparece, assim, como centro do pensamento defendido em *Obra Aberta*.

Umberto Eco resume, portanto, suas perspectivas de abertura de uma obra da seguinte forma:

Vimos portanto que: 1) as obras “abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero de espécie* “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de revelações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente

infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (1976, p. 63-64, grifos meus)

O trecho grifado deixa clara a infinita possibilidade de interpretações de uma obra de arte por parte do “fruidor”, que fará a obra reviver a partir de uma “perspectiva, de um gosto ou de uma *execução* pessoal”. Nota-se, como consequência desse fato, o apagamento por completo do autor do texto. Entende-se que a obra, após ser lançada, não teria sua interpretação ligada à figura do autor. Além disso, há uma certa desconsideração pelos limites que contém o próprio texto.

Para explicar a posição expressa anteriormente em *Obra Aberta* e para corrigir as interpretações “equivocadas” de seu texto, Eco retoma o tema da relação autor-obra-leitor em *Os limites da interpretação*. Umberto Eco se justifica defendendo a *Obra Aberta* e destacando que há sempre uma oscilação entre as perspectivas do intérprete e a fidelidade à obra. Segundo ele,

Poderia parecer, de fato, que, enquanto àquela época eu celebrava uma interpretação “aberta” das obras de arte, admitindo-se que se tratasse de uma provocação “revolucionária”, hoje me encastele numa posição conservadora. Não creio que seja verdade. Trinta anos atrás, baseando-me também na teoria da interpretação de Luigi Pareyson, eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação. (ECO, 1999, p. XXII)

Ainda assim, nota-se que não se faz menção a uma possível participação do autor na interpretação da obra. Para Eco, o funcionamento de um texto considera o momento de sua escrita e, sobretudo, a função do destinatário na sua compreensão, na sua atualização e na sua interpretação, destacando-se, agora, os limites que o próprio texto coloca à participação do intérprete na sua realização.

Após todas essas teorizações, será Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, que retomará todas essas perspectivas e possibilitará repensar tais teorias colocando-as em relação umas com as outras. O melhor resultado é, segundo o autor, a possibilidade de estudarmos uma obra considerando todas essas perspectivas sem que se tome uma única direção. A relação autor-texto-leitor não deve,

desse modo, privilegiar um ou outro componente, mas pensá-los e problematizá-los na análise de uma obra.

Compagnon aponta as seguintes direções dentro dos estudos literários, destacando as orientações de cada uma delas:

O conflito se aplica ainda aos partidários da *explicação* literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e aos adeptos da *interpretação* literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor). Para escapar dessa alternativa conflituosa e reconciliar os irmãos inimigos, uma terceira via, hoje muitas vezes privilegiada, aponta o leitor como critério da significação literária [...]. (2010, p. 47)

A análise de Compagnon trilha alguns dos caminhos mais relevantes com relação aos estudos já produzidos acerca do tema em discussão. O autor cita, por exemplo, Proust e destaca o posicionamento deste quanto à questão autoral: “Em seguida, o *Contre Sainte-Beuve*, de Proust [...] defende a tese, contra Sainte-Beuve, que a biografia, o “retrato literário”, não explica a obra, que é o produto de um outro eu que não o eu social, de um eu profundo irreduzível a uma intenção consciente.” (2010, p. 48). Nota-se haver, no entendimento de Proust, um distanciamento e um apagamento da figura do autor, que não corresponderia ao “eu social” e, portanto, não permitiria uma explicação da obra a partir dos aspectos biográficos desse autor.

Compagnon compartilha da ideia de Proust e acrescenta, em sua crítica às teorias ligadas à interpretação do texto a partir da intenção do autor, o que se segue:

Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer. Um preconceito não é necessariamente desprovido de verdade, mas a vantagem principal da identificação do sentido à intenção é a de resolver o problema da interpretação literária: se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço – e se não o sabemos é porque não fizemos esforço suficiente –, não é preciso interpretar o texto. A explicação pela intenção torna, pois, a crítica inútil (era o sonho da história literária). Além disso, a própria teoria torna-se supérflua: se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos. (2010, p. 49)

Aqui é preciso mencionar Marguerite Yourcenar que tende a ver na intenção do autor a melhor possibilidade de realização do sentido de uma obra. Para a autora, os leitores que destoam da interpretação desejada por ela não fizeram o esforço necessário para compreendê-la. Isso justifica sua constante necessidade de clarificar as obras para

seu público seja através de prefácios, de cadernos de notas, de entrevistas, ou mesmo de cartas trocadas com seus leitores, com críticos, com professores, com cineastas, com diretores de peças teatrais etc. Além disso, a crítica é, do ponto de vista de Yourcenar, desnecessária, primeiro pelo fato exposto por Compagnon e segundo pelo fato de ela mesma se posicionar como crítica de suas obras. Desse modo, o sentido e a compreensão do texto estariam, por conseguinte, ligados à vontade do autor. Assim, Yourcenar parece desejar que a intenção do autor prevaleça na compreensão de suas obras, mas nega constantemente a ligação de suas obras com sua biografia de caráter íntimo.

Compagnon continua sua análise apontando a falha de teorias que se prendem exclusivamente a uma determinada perspectiva:

Assim, a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os anti-intencionalistas mais extremados, mas a tese anti-intencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da contextualização histórica e biográfica. [...] Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave de significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 2010, p. 94)

Para o autor, não se deve limitar a interpretação às palavras dispostas sobre a página ou às intenções do autor, pois haveria dessa forma uma limitação e uma insuficiência na compreensão de um texto.

As teorias literárias desprezaram por muito tempo a participação do leitor como agente participante da construção do sentido. Assim sendo, “[a]o invés de favorecer a emergência de uma hermenêutica da leitura, a narratologia e a poética, quando chegaram a atribuir um lugar ao leitor em suas análises, contentaram-se com um leitor abstrato ou perfeito [...]. (COMPAGNON, 2010, p. 140). Essa concepção de leitor ignora um dos elementos fundamentais na realização da obra.

Muitas correntes críticas, ao pensarem o leitor ideal, conduzem a abordagens que ignoram o leitor empírico. Para o formalismo, o positivismo, o *New Criticism* e o estruturalismo o que perturba suas abordagens são o leitor empírico, a má compreensão e as falhas nas leituras, quer estejam relacionadas ao autor ou ao texto. Desse fato advém, de acordo com Compagnon, “[...] a tentação, em todos esses métodos, de

ignorar o leitor ou, quando reconhecem sua presença, como é o caso de Richards, a tentação de formular sua própria teoria como uma disciplina da leitura ou uma leitura ideal, visando remediar as falhas dos leitores empíricos.” (2010, p. 141)

Compagnon aponta, também, as teorias mais contemporâneas que, mesmo dando destaque a situação do leitor (Iser, por exemplo, reconhece que as leituras podem ser variadas, mas que o texto impõe limites), sugerem haver uma infinidade possível de leituras, como é o caso de Umberto Eco “para quem toda a obra de arte é aberta a um leque ilimitado de leituras possíveis, ou ainda da tese de Michel Charles para quem a obra atual não tem maior peso do que a infinidade das obras virtuais que sua leitura sugere.” (COMPAGNON, 2010, p. 153)

Antoine Compagnon finaliza seu posicionamento, em relação às teorias que visam pensar as perspectivas entre autor-texto-leitor, concluindo que nenhuma teoria pode chegar a uma resposta exata e fechada, sendo, por isso, necessário relativizar tais apontamentos e considerar sempre o leitor:

É certo que o autor está morto, a literatura não tem nada a ver com o mundo, a sinonímia não existe, todas as interpretações são válidas, o cânone é ilegítimo, mas continua-se a ler biografias de escritores, a identificar-se com os heróis dos romances; seguem-se com curiosidade as pegadas de Raskolnikov pelas ruas de São Petersburgo, prefere-se *Madame Bovary* a *Fanny*, e Barthes mergulhava deliciosamente em *O Conde de Monte Cristo* antes de dormir. É por isso que a teoria não pode sair vitoriosa. Ela não é capaz de anular o eu leitor. Há uma verdade da teoria que a torna sedutora, mas ela não é toda a verdade, porque a realidade da literatura não é totalmente teorizável. (COMPAGNON, 2010, p. 252)

As discussões acima deixam explícitas que a relação de controle sobre a obra por parte do autor já não tem mais espaço exclusivo no meio literário, muito embora, o posicionamento de Marguerite Yourcenar nos mostre o contrário. A autora questionava constantemente a interpretação feita por críticos e por leitores, não dava liberdade nem mesmo para aqueles que desejavam encenar suas peças teatrais ou para aqueles que queriam adaptar suas obras para o teatro ou para o cinema. Quando havia acordo entre as partes – entre Yourcenar e os intérpretes – as exigências da autora eram formalizadas através de contratos que permitissem a ela ter acesso às adaptações e aos detalhes do processo de realização de uma peça ou de um filme, incluindo aí, sugestões acerca da escolha de atores e colaborações acerca do cenário.

Nota-se, dessa forma, que Yourcenar tenta criar um leitor ideal para evitar as falhas dos leitores empíricos. Esse leitor ideal aparece em muitos textos explicativos de suas obras. Seu desejo pelo leitor ideal é tão forte que em muitas das cartas Yourcenar discute com seu leitor se posicionando quanto à interpretação deste. O leitor empírico aparece ainda, em algumas situações, como um ser ignorante, e, portanto, alguém que terá dificuldades de compreender a mensagem da autora e chegar ao sentido pretendido por ela.

Assim sendo, a concepção de clássico de Yourcenar vai a encontro da definição apontada por Compagnon em Sainte-Beuve. Compagnon resume assim o artigo de Sainte-Beuve (Qu'Est-ce qu'un Classique, 1850): “O clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo.” O autor conclui a partir daí que “[e]ssa apologia do clássico é perfeita, perfeita demais para que suas costuras não cedam com o uso.” (COMPAGNON, 2010, p. 230). A possibilidade de que as costuras cedessem levaram Yourcenar a uma rígida atenção para com a obra.

A escrita de Yourcenar é tida por muitos críticos como clássica e esse fato vai, também, a encontro da definição de Gadamer, sintetizada por Compagnon da seguinte forma: “Ao mesmo tempo histórico e intemporal, historicamente intemporal, o clássico torna-se, pois, o modelo admissível de toda relação entre presente e passado.” (COMPAGNON, 2010, p. 241). O desejo da autora era, também, que sua obra fosse reconhecida como um verdadeiro clássico.

A relação entre autor-obra-leitor é bem explicitada por Blanckeman: “A correspondência circunscreve assim um trabalho permanente de autogênese que é capaz de engajar a realização de um projeto literário – uma consciência de autor na realização da obra – e instaura um desenvolvimento cultural – uma escritora com seus diferentes posicionamentos.”²³⁸ (2005). A correspondência de Yourcenar nos mostra o trabalho permanente de autocriação posto em prática por ela. Notam-se nas cartas, as diferentes tomadas de posições da autora e que contribuem para a fixação de sua autoria, de sua autoridade em relação aos textos.

²³⁸ « La correspondance circonscrit ainsi un *travail permanent d'autogenèse* tel qu'il engage la réalisation d'un projet littéraire - une conscience d'auteur à l'oeuvre - et instaure une stature culturelle - une femme de lettres avec ses différentes prises de position. » (2005)

Nesse sentido, o leitor que entra em contato com Yourcenar através da correspondência tem, por vezes, uma resposta inesperada em relação à interpretação das obras ao que se segue em geral uma longa explicação do ponto de vista da autora. Yourcenar restringe, por vezes, a interpretação do leitor e, em alguns casos, a participação deste na construção do sentido do texto ao conduzi-lo à interpretação que, segundo ela, é a mais adequada, já que parte do próprio autor.

Em relação às adaptações de suas obras para o cinema ou para o teatro as cartas também atestam um cuidado sobre a interpretação. Ainda de acordo com Blanckeman a adaptação de *Golpe de misericórdia* para o cinema é exemplar desse exercício de autoridade sobre a obra. A autora não suporta bem a partilha de suas obras. As cartas “[...] formam um verdadeiro recipiente teórico no qual Marguerite Yourcenar confrontada às reações, aos questionamentos, às interpretações de uma parte dos leitores, legitima permanentemente sua obra.”²³⁹ (2005). Elas são, desse modo, um meio de pressão imediata sobre a segunda vida dos livros (passado algum tempo após o lançamento – primeira vida). Essa segunda vida que depende, sobretudo, da acolhida do público, tende a escapar à gerência da autora que retoma seus textos constantemente em suas cartas para dar-lhes novo fôlego e continuar afirmando sua interpretação.

A sensação de perda da autoridade sobre a obra após a publicação leva Yourcenar, por conseguinte, a uma incessante tentativa de delimitar as possíveis interpretações: prefácios, cadernos de notas, publicações em revistas e a correspondência constante com diversos leitores trazem sempre em seu conteúdo a discussão acerca de uma ou outra obra e a discussão acerca da interpretação desses mesmos textos. A autora tem, desse modo, a possibilidade de continuar se posicionando em relação às leituras realizadas por seus leitores/interlocutores, além de deixar material que servirá para conduzir leitores à determinadas leituras da obra.

A relação obra-autor é sempre marcante no caso de Marguerite Yourcenar. As perguntas suscitadas por Blanckeman apontam para a complexidade dessa relação, por vezes, conflituosa:

²³⁹ « [...] forment un véritable creuset théorique dans lequel Marguerite Yourcenar, confrontée aux réactions, aux questionnements, aux interprétations d'une partie de ses lecteurs, légitime en permanence son oeuvre ». (2005)

É de se surpreender que nas cartas pessoas e personagens, criaturas de carne e de papel se encontrem? Que Zénon, Adriano, Natanael ou Sappho sejam evocados em um mesmo plano de realidade e, às vezes, com mais consistência do que os amigos, parentes, companheiros ou leitores? Se Marguerite Yourcenar é uma ficção que ganhou corpo, sua correspondência permite uma metamorfose suplementar. O escritor se absorve em sua criação, não como o pintor Wang-Fô para sobreviver a ela, mas para multiplicar as idas e vindas do mundo em direção à obra e para aprender a medir através dessa troca, o valor de sua própria vida. ²⁴⁰ (2005)

A relação autor-personagem fortemente marcante na análise das obras da autora mostram a identificação da autora com seus principais personagens e contribuem para que ela pense sua própria vida, sem, contudo, resultar daí em qualquer ligação biográfica, haja vista que essa ligação se estabelece entre personagem e a função-autor. Conclui-se, assim sendo, que a autora tem por objetivo a criação de “[...] uma identidade literária que se impõe pelo controle exercido sobre seus livros e pela autoridade nos debates estéticos; uma identidade cultural cuja marca está no direito de vista, exigido enquanto intelectual, para solucionar problemas estéticos, mas que se estende inadequadamente às situações públicas.” ²⁴¹ (BLANCKEMAN, 2005)

É nesse sentido, também, que se nota a importância concedida pela autora em dar ao público e aos pesquisadores documentos que permitissem investigá-la, para compreendê-la a partir dos seus termos. O Prefácio de *D’Hadrien à Zénon: correspondance 1951-1956*, explicita que não soubemos ainda ir além do seu desejo de enquadrar a posteridade com suas orientações, com a tentativa de convencer o leitor multiplicando prefácios, posfácios, cadernos de notas para contrair ao máximo sua liberdade de interpretação ou para levá-lo a assumir sua transgressão ao sentido, portanto, “Desse jogo com o futuro – construir sua imagem para a eternidade ou

²⁴⁰ Faut-il alors s'étonner que, dans les lettres, personnes et personnages, créatures de chair et de papier se rencontrent? que Zénon, Hadrien, Nathanaël ou Sappho soient évoqués sur un même plan de réalité qu'amis, parents, confrères ou lecteurs - parfois même qu'ils semblent plus consistants? Si Marguerite Yourcenar est une fiction qui a pris corps, sa correspondance permet une métamorphose supplémentaire. L'écrivain s'absorbe dans sa création, non pas, comme le peintre Wang-Fô, pour y survivre, mais pour multiplier les allers-retours du monde vers l'oeuvre, et apprendre à mesurer, au travers de cet échange, le prix de sa propre vie. (2005)

²⁴¹ « [...] une identité littéraire qui se pose par le contrôle qu'elle exerce sur ses livres et l'autorité dont elle fait preuve dans le débat esthétique; une identité culturelle qui se marque dans le droit de regard qu'en intellectuelle elle s'arroge parfois sur les affaires publiques, souvent sur des problèmes éthiques. » (BLANCKEMAN, 2005)

desafiar aqueles que desejavam escrever sobre ela – Marguerite Yourcenar, até esse momento, parece ter ganhado.”²⁴² (SAVIGNEAU, 2004, p. 10)

Yourcenar coloca a perspectiva do autor como central e determinante na relação autor-texto-leitor. Desse ponto de vista, cabe a ela esclarecer o leitor e conduzi-lo à interpretação do texto da forma “mais adequada”. Há sempre um desejo de equiparar o leitor ideal ao leitor empírico (este, muito criticado por Yourcenar) através de orientações acerca da leitura de suas obras.

Portanto, dos estudos mencionados acima, acerca da questão autoral, Yourcenar se aproximaria da corrente que busca no autor a explicação das obras. Muito embora, ao contrário daqueles teóricos que relacionavam a obra à biografia do escritor, Yourcenar tende a dissociar tais possibilidades. Ela tende a distanciar sua biografia [a biografia de Marguerite de Crayencour] de seus textos, mas tende a interferir na leitura e na interpretação dos mesmos servindo-se de sua autoridade. Ela se permite ser consultada para melhor explicar seus textos, ou seja, a fonte da interpretação está, não na vida da “pessoa do autor”, mas no próprio autor, enquanto entidade construída e definida por ela mesma.

Yourcenar não aprecia, desse modo, a possibilidade de se pensar a “morte do autor” ou a condição de “apagamento do autor” em relação à obra, em benefício da liberdade de interpretações por parte do público em geral. O autor, em Yourcenar, corresponde, também, à função-autor, ao autorretrato intelectual encarnado por ela, à figura autoral que se percebe nos diversos textos e atitudes.

3.2. O controle sobre a interpretação e a luta contra as editoras: a carta como documento

As cartas dos leitores influenciam, normalmente, nos rumos tomados pelos autores, que entendem a importância do papel do leitor na cadeia de realização e construção do sentido de uma obra. Entretanto, isso pouco acontece no caso de

242 « À ce jeu avec le futur – construire son image pour l'éternité ou défier ceux qui voudraient écrire sur elle – Marguerite Yourcenar, pour l'heure, semble avoir gagné. » (SAVIGNEAU, 2004, p. 10)

Yourcenar. Seu ponto de vista tende a prevalecer sob as leituras realizadas pelos leitores. As cartas trazem, frequentemente, orientações de leitura para todo aquele que se interessa pela obra da autora.

Embora haja uma reserva em se falar de si, Yourcenar nos revela um verdadeiro retrato do artista intelectual. Rigorosa, inflexível, segura do valor de sua obra, sempre atenta ao sofrimento do outro e aos problemas da humanidade, encontramos em suas cartas um verdadeiro tesouro de escrita, de análise e de explicações, constituindo um fascinante laboratório da obra (Cf. MORELLO, 2009, p. 14-15) e ao mesmo tempo, de modo coerente com essa obra, a constituição de um laboratório de si enquanto figura autoral.

De acordo com Bérengère Deprez, Yourcenar “[...] pretende manter a autoridade completa sobre sua obra, no sentido primeiro do termo, ‘ser autor’, e também no sentido em que se estabelece uma certa ascendência sobre o leitor [...]”.²⁴³ (2009, p. 33). Ainda de acordo com a pesquisadora, as notas eruditas representariam a artilharia incontestável acerca da interpretação da obra de Yourcenar; os prefácios seriam a cavalaria móvel e desconcertante; os posfácios seriam a infantaria massiva em seu movimento, de modo a fechar o sentido.

As cartas, publicações póstumas, seriam nesse sentido o prolongamento dessa proteção ao longo do tempo e no momento em que ela mesma não pudesse mais defender sua obra. A estratégia utilizada pela autora é a da distância, ou seja, o jogo de presenças e ausências, cujo suporte será a própria correspondência. Esse distanciamento cultivado durante quase toda sua vida será um meio de fazer com que as pessoas a procurem e não o contrário, um modo de aguçar e atrair o leitor. Esse distanciamento representa assim uma maior liberdade de expressar aquilo que pensa, sem interrupções, sem controvérsias imediatas, sem a palavra do outro cortando os seus raciocínios. Há apenas o seu discurso.

Não há, nas edições da correspondência de Yourcenar, as cartas dos vários interlocutores, exceto no volume *Une reconstituion passionnelle*, onde encontramos algumas das cartas de Silvia Baron Supervielle dirigidas a Yourcenar. A

²⁴³ « [...]entend garder sur son oeuvre l’authorité complète, au sens premier du terme, celui d’ « être auteur », mais aussi au sens de conviction qui établit un certain ascendant sur le lecteur [...] ». (DEPREZ, 2009, p. 33)

correspondência dos demais interlocutores não foi publicada, impossibilitando desse modo que se perceba o posicionamento do outro diante das colocações de Yourcenar.

A autora não se sensibiliza com as interpretações pretendidas pelos leitores. Sua atitude contradiz todas as teorizações acerca da morte e ausência do autor. O leitor torna-se para Yourcenar o mecanismo para a construção, fixação e exercício da função-autor: “[...] as cartas que ela lhes envia podem ser consideradas como uma parte do paratexto. Nelas se exerce plenamente o domínio – ou ao menos se esforça para tal – do sentido, já que os efeitos produzidos pelo livro publicado nunca se superpõem exatamente àquilo que queria dizer o autor, seja por im perfeição ou por excesso.”²⁴⁴ (CHEVALIER, 1998, p. 128)

A não correspondência entre o sentido pretendido pelo autor e os sentidos dados pela interpretação dos leitores desagrada Yourcenar. Os “excessos” ou as “imperfeições” na interpretação do público leitor tendem a ser sanados pela própria autora, que explica suas obras em diversos meios e, principalmente, no “contato direto” com o leitor através da correspondência. Notamos que Yourcenar cria um leitor ideal que nem sempre corresponde ao leitor real.

Em sua análise sobre a correspondência de Jules Supervielle, Dominique Diard explica que “pela correspondência, nos é revelado a rede de amizades literárias e de trocas que oferecem ao homem de letras um espaço de definição ou de justificação da obra que se constitui.”²⁴⁵ (DIARD, 1998, p. 88). No caso de Yourcenar essa atitude de se justificar se estende também e, sobretudo, à obra já publicada. As cartas funcionam, assim, como a chave desejada pela autora para que o leitor chegasse, sem problemas e sem desvios, à interpretação e a “adequada” análise de seus textos.

Dessa forma, a carta, mesmo estando direcionada a um destinatário particular, ganha muitas vezes, uma perspectiva coletiva, haja vista, o conteúdo de explicações destinadas ao público leitor em geral e lembrando-se sempre que Yourcenar prevê a publicação póstuma de suas cartas. Ao lado de prefácios e posfácios, as cartas, também consideradas paratextos, possibilitam a Yourcenar construir suas estratégias e

²⁴⁴ « [...] les lettres qu'il leur adresse peuvent être considérées comme une partie du "paratexte". Là s'exercent pleinement la maîtrise - ou les efforts de maîtrise - du sens car les effets produits par le livre publié ne viennent jamais se superposer exactement à ce que voulait dire l'écrivain, soit par défaut, soit par excès. » (CHEVALIER, 1998, p. 128)

²⁴⁵ « [p]ar la correspondance, nous est révélé le réseau d'amitiés littéraires et d'échanges qui offre à l'homme de lettres un espace de définition ou de justification de l'œuvre en train de se constituer. » (DIARD, 1998, p. 88)

contribuem para desvelar suas intenções. São explicações dirigidas ao público que tomaram a forma epistolar, substituindo, em alguns casos, o destinatário particular por um destinatário coletivo.

As cartas constituem ainda, de acordo com Blanckeman, um modo de trabalhar a obra e unificá-la a partir de comentários tanto filosóficos quanto hermenêuticos e que reforçam os demais paratextos produzidos pela autora. Elas são uma reflexão sobre a criação literária, abarcando postulados estéticos, preceitos poéticos, implicações culturais e valores ideológicos: “As cartas possibilitam assim a identidade da obra definida como soma – as obras se organizam entre si – e como totalidade – uma estrutura significativa se forma. Com o passar dos anos, evidencia-se o diálogo que vai de uma publicação à outra [...]”²⁴⁶ (BLANCKEMAN, 2005)

“L’affaire Gallimard”, como ficou conhecido o conflito entre Yourcenar e a Editora Gallimard renderá uma série de cartas entre ela e os proprietários da Gallimard e, também, entre ela e o advogado indicado por um amigo e responsável por aconselhá-la e orientá-la. Diversas cartas entre setembro e novembro de 1951 mostram a busca de Yourcenar para resolver o problema entre duas editoras que desejam publicar *Memórias de Adriano*. Para a autora, defender seu direito em relação à obra e sua liberdade é o principal objetivo. As cartas mostram o sofrimento de Yourcenar e sua busca por informações e por orientações através de amigos e do advogado para solucionar a questão de um contrato antigo assinado entre ela e a editora Gallimard.

Yourcenar, sem se lembrar da existência do antigo contrato com a editora, assinado antes de sua partida para os Estados Unidos, decide publicar *Memórias de Adriano* pela editora Plon. Sobre esse fato a escritora se dirige ao senhor Orengo (Suisse, 10 setembro 1951) da editora Plon, para explicar e para se aconselhar com relação ao conflito que se inicia com a Gallimard: “[...] A questão é, portanto, saber como eu posso me desfazer das obrigações com a Gallimard, tais quais fixadas no contrato de 1938. / Esse contrato dá à Gallimard um direito perpétuo de opção sobre todas as minhas obras futuras.”²⁴⁷ (YOURCENAR, 2004, p. 42)

²⁴⁶ « Les lettres rendent ainsi possible l'identité de l'oeuvre définie comme somme - les ouvrages s'agencent entre eux - et comme totalité - une structure signifiante d'ensemble se dégage. Plus les années passent, plus l'écrivain engage le dialogue d'une publication à l'autre [...] ». (BLANCKEMAN, 2005)

²⁴⁷ « [...] Toute la question est donc de savoir comment je puis me dégager de mes obligations envers Gallimard, telles que je les trouve statuées dans le contrat de 1938. / Ce contrat, en effet, donne à la

Yourcenar reconhece o grave erro de não ter pedido a rescisão do contrato e se justifica de não tê-lo feito enumerando alguns muitos eventos como forma de comprovar sua escolha por outra editora. Ela cita a falta de comunicação por longo período entre a editora e ela: “1º não tendo recebido nenhum sinal de vida da Gallimard durante um período de doze anos e tendo obtido, até o momento, apenas um extrato das contas (em 1947) depois de reiterados pedidos;”; outro fato citado por Yourcenar é a negativa da editora quanto à publicação de um texto submetido à apreciação “2º tendo, em 1946, proposto à Gallimard um volume, *Dramatis Personae*, que foi recusado sem explicação e sem que nenhuma alusão ao exercício do direito de opção sobre outros trabalhos fosse feita na resposta [...]”; a autora reclama ainda da falta de atenção por parte da editora com relação aos textos esgotados: “3º sabendo, enfim, por numerosos testemunhos de leitores, de amigos e de livreiros que *O Golpe de misericórdia* estava esgotado e indisponível nas livrarias há anos, sem que a editora se esforçasse para reimprimi-los;”; ela destaca ainda uma cláusula do contrato que não foi cumprida pela editora: “4º observando que a editora Gallimard não considerou a cláusula que consiste em readquirir os direitos das minhas obras esgotadas em outras editoras e a reimprimi-las [...]”; e, por último, Yourcenar questiona a questão financeira estabelecida no contrato: “5º remarcando também que esse mesmo contrato do mês de dezembro de 1938 expressa claramente que meus trabalhos futuros deveriam ser feitos nas mesmas condições que *O Golpe de misericórdia*, ou seja, que os direitos do autor estavam fixados em dois francos [cinquenta] por <volume> exemplar vendido;”.²⁴⁸ (YOURCENAR, 2004, p. 42-43-44)

Por todos esses motivos, Yourcenar acreditava que tal contrato já havia caducado e que ao rever as cláusulas o julga moralmente inadequado para a nova

maison Gallimard un perpétuel droit d’option sur toutes mes oeuvres à venir. » (YOURCENAR, 2004, p. 42)

²⁴⁸ 1º n’ayant reçu de la maison Gallimard aucun signe de vie durant cette période de douze ans, et n’ayant obtenu, jusqu’à l’année en cours, *qu’un seul* relevé de comptes (en 1947) à la suite de demandes réitérées; [...] 2º ayant, en 1946, proposé à la maison Gallimard un volume, *Dramatis Personae*, qui fut refusé sans phrase, et sans qu’aucune allusion à l’exercice de leurs droits d’option sur d’autres ouvrages n’ait été faite dans la réponse [...]. 3º sachant enfin par nombreux témoignages de lecteurs, d’amis, et enfin de libraires, que *Le Coup de Grâce* était épuisé et inobtenable en librairie depuis des années, sans que la maison fit le moindre effort pour le réimprimer ; 4º notant aussi que la maison Gallimard n’avait en rien tenu compte de la clause qui consiste à racheter les droits de mes oeuvres épuisées chez d’autres éditeurs et à les réimprimer elle-même [...]. ; 5º remarquant aussi que ce même contrat du mois de décembre 1938 portait en toutes lettres que le futurs ouvrages à publier devaient l’être aux mêmes conditions financières que *Le Coup de Grâce*, c’est-à-dire que les droits d’auteur étaient fixés de deux francs [*cinquante*] par <volume> exemplaire vendu ;”. (YOURCENAR, 2004, p. 42-43-44)

situação e pelo tempo já decorrido desde a assinatura. A autora pede ainda ao correspondente ajuda quanto à solução do problema e que a presente carta, acompanhada de alguns documentos, seja apresentada ao advogado do interlocutor e que sejam colocadas a ele as seguintes perguntas e dúvidas:

1º que atitudes posso tomar para fazer a rescisão do contrato de 1938 com a Gallimard;

2º se a Gallimard tem o direito de suspender a publicação do livro, antes que a causa seja arbitrada ou julgada;

3º em que nos basearemos para estimar os danos e interesses devidos à editora em caso de rescisão de contrato e supondo que a situação lhe seja favorável?

Posso ir mais longe e lhe rogar para pedir a seu advogado, que nesse caso será o meu, de redigir um modelo de resposta à carta que me foi endereçada pela Gallimard? [...] ²⁴⁹ (YOURCENAR, 2004, p. 42-43-44)

Essa situação desencadeará em Yourcenar uma atenção minuciosa às cartas que serão redigidas para tentar uma solução para o problema ou um acordo entre as partes interessadas e levará também à leitura e à revisão, por intermédio do advogado, dos novos contratos a serem assinados: “a lição lhe foi útil: ela não deixará mais nada ao acaso e estará sempre pronta, se necessário, a lutar para fazer valer o que ela considera como seus direitos.” ²⁵⁰ (BRÈMOND, 2016, p. 150)

Os danos psicológicos causados à autora, que se vê diante da perda do controle sobre a mais preciosa de suas obras e diante da perda de sua liberdade de escolher a editora para a publicação do livro a faz pensar em uma decisão bastante radical, mas que seria a prova de que a sua liberdade está em primeiro lugar. A carta ao Senhor Roger Martin du Gard (5 outubro 1951) é bastante expressiva:

[...] Tenho ciência tanto quanto você de que esse escândalo seja deplorável; no caso de a Gallimard conseguir argumentos jurídicos irrefutáveis (o que eu não creio) que me impedirão de publicar em outra editora, eu me pergunto se não seria mais simples deixar de publicar esse livro já que afinal não me podem forçar a fazê-lo. Nesse ponto de desgosto e exasperação em que me

²⁴⁹ 1º quelles démarches je puis engager pour faire résilier ce contrat de 1938 avec Gallimard ; 2º si Gallimard, jusqu’à ce que l’affaire ait été arbitrée ou jugée, a le droit de suspendre la publication du livre ; 3º sur quoi se base-t-on pour estimer les dommages et intérêts dus à l’éditeur en cas d’une résiliation de contrat, à supposer que ceux-ci, dans la situation actuelle, lui soient accordés ? Puis-je aller plus loin, et vous prier de demander à votre avocat, qui en ce cas deviendra le mien, de vouloir bien rédiger un modèle de réponse à la lettre que m’a adressée Gallimard ? [...] (YOURCENAR, 2004, p. 42-43-44)

²⁵⁰ « [l]a leçon lui aura servi : elle ne laissera plus jamais rien au hasard et sera toujours prête, si elle le juge nécessaire, à se battre pour faire valoir ce qu’elle considère comme ses droits. » (BRÈMOND, 2016, p. 150)

encontro, o sucesso e mesmo a publicação me importam menos que a liberdade.²⁵¹ (YOURCENAR, 2004, p. 77)

A vitória com relação à “l’affaire Gallimard” permitirá que a autora publique *Memórias de Adriano* pela Editora Plon. Yourcenar se mostrará, conseqüentemente, inflexível quando se tratar da proteção dos seus direitos. Será inflexível também quando se tratar de “[...] examinar com uma atenção quase maníaca até mesmo a edição da mínima parcela de seu trabalho literário. A tratar sem nenhuma delicadeza seus editores, bem como todos aqueles que profissionalmente se interessam por sua obra – diretores de teatro ou mais tarde cineastas.”²⁵² (SAVIGNEAU, 2004, p. 14)

A respeito de toda essa conjunção de problemas é interessante observar o questionamento de Josyane Savigneau (Cf. SAVIGNEAU, 2004, p. 14) com relação às ações de Yourcenar diante desses conflitos. Para Savigneau podemos nos perguntar, sem encontrar a resposta certa, sobre a parte de responsabilidade de Yourcenar em todos esses problemas, nessas recriminações e desafios dos quais suas cartas fazem eco e se perguntar em que medida ela os suscita ou pelo menos os amplifica.

Essa atenção sobre a interpretação se assemelha a uma demasiada proteção materna com relação aos principais personagens de suas obras. Bérengère Deprez atribui a Marguerite Yourcenar a figura de uma deusa-mãe:

[...] o fluxo e o refluxo entre orgulho secreto e incômodo público em exprimir a soberania do eu – induzem a uma ambigüidade fundamental no pensamento da escritora, misturado a sua autoridade máxima e seu desnudamento face aos personagens: uma atitude de mãe preocupada e hábil, de demiurgo inquieto, de escritora insegura. Que paralelo fervilhante se pode fazer entre essas relações de criador e criatura!²⁵³ (DEPREZ, 2016, p. 5)

²⁵¹ [...] Que ce scandale soit déplorable, je m’en rends compte aussi bien que vous ; au cas où Gallimard se découvrirait (ce que je ne crois pas) des arguments juridiques irréfutables qui m’empêcheraient de publier ailleurs, j’en viens à me demander s’il ne serait pas plus simple de ne pas faire paraître ce livre qu’on ne peut pas après tout, me forcer publier. Au point de dégoût et d’exaspération où j’en suis, les succès, et même la publication, m’importent bien moins que la liberté. (YOURCENAR, 2004, p. 77)

²⁵² « [...] surveiller avec une vigilance quasi maniaque l’édition de la moindre parcelle de son travail littéraire. À traiter sans aucun ménagement ses éditeur, comme tous ceux qui, professionnellement, s’intéressent à son oeuvre – metteurs en scène de théâtre ou, plus tard cinéaste. » (SAVIGNEAU, 2004, p. 14)

²⁵³ [...] le flux et le reflux entre l’orgueil secret et la gene publique à exprimer la puissance du moi — induisent une ambigüité fondamentale dans le chef de l’écrivaine, partagée entre sa toute-puissance et son dénuement face à ses personnages : une attitude de parente préoccupée et agissante, de demiurge inquiète, d’écrivaine pas tout à fait sûre d’elle. Quel parallèle éblouissant on peut faire entre ces rapports de créateur à créature ! (DEPREZ, 2016, p. 5)

É interessante observar, nas próprias cartas da autora, o desenrolar de conselhos e sugestão de leituras e atitudes de pesquisa nas abordagens de seus textos. Em carta à universitária Olga Peters (Paris – 4 julho 1951), que escrevia uma tese sobre a obra da escritora, Yourcenar aconselha: “[...] P.S. Penso ser essencial a leitura de *Memórias de Adriano* por acreditar que será com relação a esse livro que minhas obras anteriores serão avaliadas no futuro, mas aconselho a não incluí-lo na sua tese”. A explicação para essa negativa se deve, nas palavras da autora, ao fato de que “o estudo desse longo texto que é para mim o trabalho de toda uma vida a levará para muito longe e não poderia ser feita sem pesquisas aprofundadas sobre as fontes [...]; eu sei melhor do que ninguém o quanto esse livro leva a um número quase infinito de problemas.”²⁵⁴ (YOURCENAR, 2004, p. 30)

Yourcenar sabe que *Memórias de Adriano* será sua grande obra e prevê também que a partir dessa publicação todos os estudos dos demais textos o considerarão e farão referências a ele. Nota-se também que a autora previne sua interlocutora e já antecipa discussões e defesas futuras relacionadas às *Memórias* ao mencionar que o livro remete a um número infinito de problemas.

Memórias de Adriano estará constantemente presente no conteúdo das cartas, muito embora todas as demais obras sejam também objeto de diálogos calorosos e apaixonados. Algumas modificações foram feitas nas novas edições de *Memórias* sendo que umas poucas foram sugestões de amigos, pesquisadores e historiadores da Roma Antiga e aceitas por Yourcenar. São informações cujas fontes eram verificadas atentamente por ela antes de colocá-las nas novas edições. Mesmo as traduções da autora farão parte das discussões que se estabelecem entre ela e seus correspondentes. Veja-se, por exemplo, a justificativa dada a Jean Ballard (5 outubro 1951) e, por extensão, à crítica, acerca da tradução e recolha de alguns poemas gregos:

Eu rotomo os ‘Poemas Gregos’. [...] E já digo que, em Paris, não gostei da acusação de ter fragmentado esses poemas quando na verdade foi o contrário [...]. Mas foi bem pior quando encontrei na sua carta a seguinte frase: ‘... (não

²⁵⁴ [...] P.S. Je crois qu’il est essentiel pour vous de lire les *Mémoires d’Hadrien*, étant moi-même persuadée que c’est par rapport à ce livre que mes ouvrages précédents seront évalués à l’avenir, mais je vous conseille de ne pas l’inclure dans votre thèse ; l’étude de ce long ouvrage, qui représente pour moi le travail de toute une vie, vous entraînerait trop loin, et ne pourrait guère être effectuée sans de longues recherches sur les sources [...] ; je me rends compte mieux que personne que ce livre touche à un nombre presque infini de problèmes. (YOURCENAR, 2004, p. 30)

se explica) a intenção e as razões da sua escolha dentre um corpus tão grande que é o da poesia grega.’²⁵⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 110)

A essa colocação segue a explicação para a escolha. Portanto, nem mesmo a crítica escapa as suas considerações. São constantes as referências de Yourcenar à atuação da crítica atual que, segundo ela, não se dedica a fundo aos temas abordados. Em carta a Lucien Maury (10 janeiro 1952) a autora se expressa dizendo que a maior parte dos seus “juízes” não se aprofundou nos temas de seus livros como ela o fez e, por isso, não foram capazes de fazer uma boa crítica. Ela vai mais longe ao dizer que “percebo, principalmente, que são raras as pessoas que sabem ler atentamente e que sabem dar generosamente ao que leem a simpatia sem a qual nem mesmo a obra mais viva escaparia à morte.”²⁵⁶ (YOURCENAR, 2004, p. 118)

Em uma longa carta a Christian Murciaux (7 março 1952) Yourcenar comenta o artigo escrito por ele e faz suas considerações com relação à análise que relaciona dois personagens de suas obras: Alexis e Adriano. A autora diz que não se oporá a tal análise e afirma reforçar, ela mesma, essa aproximação que se apresenta por vezes através de profundas diferentes e semelhanças entre os dois homens em questão. Yourcenar se coloca, desse modo, como leitora e crítica da própria obra. É o que se observa na passagem dessa mesma carta: “Paro aqui; eu não queria opor meus pontos de vista aos seus, mas talvez completá-los [...] Se eu lhe reenvio esse trabalho é porque achei mais fácil marcar nele alguns pequenos erros [...] do que enumerá-los nessa carta [...]”²⁵⁷ (2004, p. 139)

As críticas que se aproximam da interpretação desejada pela autora são sempre bem aceitas e elogiadas. A Marc Daniel (1 fevereiro 1957) ela enaltece a justeza e a exatidão da escrita de outros artigos do autor e comenta completando a ideia do interlocutor no que se refere as relações homoeróticas dos primeiros séculos tratadas pelos historiadores: “como você mesmo escreveu anteriormente, os historiadores

²⁵⁵ J’en reviens aux « Poèmes Grecs ». [...] Déjà, j’avais peu goûté, à Paris, l’accusation d’avoir fragmenté ces poèmes alors qu’il s’agit au contraire [...]. Mais ce fut bien pis quand je trouvai dans votre lettre la phrase suivante : « ... (on ne s’explique) pas l’intention et les raisons de votre choix dans un corpus aussi grand que celui de la poésie grecque. » (YOURCENAR, 2007a, p. 110)

²⁵⁶ « je m’aperçois surtout que bien rares sont les gens qui savent lire attentivement, et accorder généreusement à ce qu’ils lisent cette sympathie sans laquelle l’oeuvre la plus vivante reste lettre morte. » (YOURCENAR, 2004, p. 118)

²⁵⁷ « Je m’arrête ; j’ai voulu, non pas opposer mes vues aux vôtres, mais compléter celles-ci peut-être [...]. Si je vous le renvoie, en vous demandant de me le garder jusqu’à mon retour en mai, c’est qu’il m’a été plus facile d’y marquer certaines petites erreurs [...] que des les énumérer ici. » (2004, p. 139)

‘sérios’ mantiveram a instrução do silêncio, ou ‘difamaram’ em termos vagos paixões e hábitos que eles não compreendiam (ou do contrário, compreendiam mal).”²⁵⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 157)

Após o sucesso de *Adriano* a preocupação com a obra presente ou anterior se manifesta de diversas maneiras. A esse respeito Bami e Delcroix concluem: “Na medida em que o sucesso de vendas de *Memórias de Adriano* se intensifica e se internacionaliza a tradução, a ilustração e a adaptação também passam a ser controladas o que se estende a outros textos”. A promoção de seus escritos é uma de suas preocupações constantes, principalmente, nesse momento em que a visibilidade sobre a autora é bastante notável com a publicação de sua obra maior. Seu desejo é de cuidar da expansão de suas publicações com traduções em diversas línguas. Bami e Delcroix completam explicando que “sua posição de escritora francesa morando na América, a vantagem de ter a sua disposição na pessoa de Grace Frick, uma anglófona particularmente devotada e já tradutora das *Memórias*, coloca-a naturalmente na iniciativa do movimento: traduzido ‘em colaboração com o autor’ [...]”²⁵⁹ (2007b, p. 15-16)

As traduções das obras eram, conseqüentemente, supervisionadas pela escritora e, principalmente, aquelas obras que seriam transpostas para línguas das quais ela tinha domínio. Ter a companheira Grace como a tradutora de suas obras para o inglês permite um maior controle e tranquiliza Yourcenar que não aceitava que a tradução pudesse incorrer em erros e em “traições” quanto ao conteúdo. A esse respeito a autora é bastante clara quanto à colaboração (ou mesmo fiscalização) com o trabalho de Grace [À *Wells Hively*] (14 novembro 1959): “Contamos trabalhar [na Espanha e em Portugal] na tradução para o inglês de *Denário do sonho* (isso significa que Grace trabalhará e eu a aconselharei, função fácil) [...]”²⁶⁰ (YOURCENAR, 2007b, p. 412)

²⁵⁸ « [...] comme vous l’écrivez dernièrement vous-même, les historiens « sérieux » ont gardé la consigne du silence, ou « fletri » en termes vagues des passions et des habitudes qu’ils ne comprenaient pas (ou au contraire comprenaient trop bien). » (YOURCENAR, 2007a, p. 157)

²⁵⁹ « À mesure que le succès de librairie de *Mémoires d’Hadrien* s’intensifie et s’internationalise, la traduction, l’illustration, l’adaptation s’en emparent, s’étendent à d’autres textes. » « [...] sa position d’écrivain français résidant en Amérique, l’avantage d’avoir à sa disposition, en la personne de Grace, déjà traductrice des *Mémoires*, une anglophone particulièrement dévouée, la placent tout naturellement à l’initiative du mouvement : traduit « en collaboration avec l’auteur » [...] » (2007b, p. 15-16)

²⁶⁰ « Nous comptons là-bas [en Espagne et au Portugal] travailler à la traduction anglaise de *Denier du rêve* (c’est-à-dire que Grace travaillera et que je la conseillerai, rôle facile) [...] » (YOURCENAR, 2007b, p. 412)

Além disso, era comum que a autora sugerisse o tradutor ou pedisse informações claras acerca daquele(a) que seria indicado(a) pela editora. A respeito da tradução de *Memórias de Adriano* para o alemão, em carta a Monsieur Max Rychner (25 março 1952), ela comenta:

[...] Recebi um dia desses uma carta da Plon me informando que o contrato foi assinado com o [sic] Deutsche Verlag Anstalt para a tradução em língua alemã e que propõe como tradutor o Dr. Fritz Jaffé. Como M. Burckhardt me disse esse inverno que Mme Rychner tinha pensado em empreender essa tradução, eu o aconselho se for, mesmo assim, a entrar em contato imediatamente com o editor alemão, antes que a decisão (que infelizmente não depende de mim) seja definitivamente tomada. [...] ²⁶¹ (YOURCENAR, 2004, p. 144)

Yourcenar sugeria e até mesmo preferia que as traduções fossem feitas com sua participação. Isso acontecia nas traduções para o inglês realizadas por Grace, muito embora a mesma sugestão aparecesse para o caso de outras línguas e com outros tradutores, como se observa na carta a Silvia Baron Supervielle: “Dou-lhe com prazer meu acordo para a tradução de *Fogos* para o espanhol, mas observo que para esse livro as chances de erro são tão numerosas e tão graves (jogo de palavras, duplo sentido, emprego aqui e lá de um vocabulário insólito) que será necessário, como eu fiz com *Fires* em inglês, que nós trabalhemos juntas [...]”. ²⁶² (YOURCENAR, SUPERVIELLE, 2009, p. 44-45)

Nas encenações de peças teatrais ou nas peças produzidas a partir de seus romances Yourcenar também participa dando sugestões e fazendo comentários acerca de personagens, acerca do cenário, acerca do figurino. A Louis Nicolaou (1952) a autora faz algumas ressalvas quanto à realização de uma das cenas do balé baseado em *Memórias de Adriano*: “[...] Mas eu estremeço, assim como você, com a ideia de um leão em cena, a não ser que se tratasse de um balé cômico ou de uma alegoria [...]”. E segue propondo outra forma de organizar e encenar o episódio para, segundo ela,

²⁶¹ [...] J’ai reçu ces jours-ci une lettre de Plon m’apprenant que le contrat pour la traduction en langue allemande a été signé avec le [sic] Deutsche Verlag Anstalt, qui propose pour traducteur le Dr Fritz Jaffé. Comme M. Burckhardt m’a dit cet hiver que Mme Rychner avait songé à entreprendre cette traduction, je vous conseillerais, s’il en est vraiment ainsi, de vous mettre aussitôt en communication avec l’éditeur allemand, avant que sa décision (qui malheureusement ne dépend pas de moi) ne soit définitivement prise. [...] (YOURCENAR, 2004, p. 144)

²⁶² « Pour la traduction de *Feux* en espagnol, je vous donne volontiers mon accord, mais là, les chances d’erreurs sont si nombreuses et si graves (jeux de mots, doubles sens, emploi çà et là d’un vocabulaire volontairement insolite) qu’il faudra, comme je l’ai fait pour la traduction de *Fires* en anglais, que nous travaillions ensemble [...]. » (YOURCENAR, 2009, p. 44-45)

manter a nobreza do estilo a partir de algumas estratégias, como exemplo, a cena: “[...] ser feita com um grupo de caçadores armados com arcos e lanças, voltados para a cortina e combatendo um leão do qual só se perceberia a grande sombra se lançando sobre Antínoo.”²⁶³ (YOURCENAR, 2004, p. 150-151)

Yourcenar estava sempre atenta a tudo que era escrito a seu respeito: críticas, elogios, comentários, entrevistas, quase nada passava despercebido a seus olhos. E tudo aquilo que estava em desacordo era expressamente criticado. A Jules Romains (23 maio 1952), por exemplo, ela diz estar surpreendida com a seguinte frase colocada numa entrevista publicada na revista *Nouvelles Littéraires* de 22 de maio de 1952: “Em 1939, eu precisei abandonar o resultado de dez anos de trabalho... e depois, por milagre, recebi [nos Estados Unidos] uma mala que havia ficado na Suíça e que continha muitas anotações, *o que fez com que Jules Romain me encorajasse a retomar o trabalho.*”²⁶⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 122). Yourcenar nega definitivamente e por mais de uma vez a informação de que tenha sido motivada por Jules Romain e diz ainda que a entrevista continha, além disso, outros erros.

A aproximação entre as obras, muitas vezes começadas a partir das leituras realizadas pelos correspondentes, contribuem para o gosto de Yourcenar em reavivar e relacionar seus trabalhos. Seus comentários vão do elogio ao desacordo por completo e, claro, acompanhados sempre de longas explicações, demonstrando claramente seu posicionamento enquanto autora, leitora e intérprete do próprio texto. A comparação entre Alexis e Antínoo, feita por Nina Ruffini (14 junho 1952), não tem o mesmo olhar da autora que se explica com relação às vagas semelhanças entre os personagens em questão: “É por causa das circunstâncias sociais desfavoráveis da vida que Alexis se vê obrigado a pensar continuamente em si mesmo para se defender e se justificar [...]. Antínoo, ao contrário, é a personificação de um devotamento absoluto, tal como nos apresenta a tradição [...]”²⁶⁵ (YOURCENAR, 2004, p. 158)

²⁶³ [...] Mais je frémis comme vous à l'idée d'un lion sur la scène, à moins qu'il ne s'agisse d'un ballet comique ou d'une allégorie. [...] si la scène ne pourrait pas être faite d'un groupe de chasseurs armés d'arcs et de piques, tournés vers la coulisse, et combattant un lion dont on n'apercevrait que l'ombre démesurée se jetant sur Antinoüs. (YOURCENAR, 2004, p. 150-151)

²⁶⁴ « En 1939, j'ai dû abandonner le résultat de dix ans de travail...Et puis, par miracle, j'ai reçu [aux États-Unis] une malle restée en Suisse et qui renfermait assez de notes *pour que Jules Romain m'encourage à reprendre mon travail.* » (YOURCENAR, 2007a, p. 122)

²⁶⁵ « [...] Soit parce que les circonstances sociales de la vie d'Alexis lui sont défavorables, et l'obligent ainsi à ne penser continuellement qu'à soi-même, pour se défendre ou se justifier [...]. Antinoüs au

Outras reflexões sobre *Alexis* contendo uma explicação acerca da análise da obra e da publicação de uma segunda edição sem alterações em relação à primeira trazem ao final da carta uma observação interessante acerca das perspectivas de Yourcenar com relação as suas obras. Ela escreve a Bernard de Fallois (22 junho 1952): “Desculpe-me pela extensão dessa carta, mas veja nisso a influência de nossa profissão: por comentar e explicar com frequência o texto dos outros, acaba-se por adotar o mesmo método para os nossos próprios textos.”²⁶⁶ (YOURCENAR, 2004, p. 165)

O diálogo é sempre uma constante quando se trata da análise de suas obras. À senhora King (Hortense Flexner) (15 março 1953) Yourcenar tece uma detalhada explanação sobre *Adriano*, aceitando alguns pontos sobre a análise da interlocutora e recusando outros, colocando dessa forma sua interpretação e se aproveitando para criticar o leitor “desatento”: “[...] Grâce me diz que tudo isso demonstra a necessidade de se colocar mais notas bibliográficas no meu próprio trabalho, mas isto me faz perguntar o motivo para tal, já que muitas pessoas nem se quer leem o que coloco.”²⁶⁷ (YOURCENAR, 2004, p. 238)

Yourcenar diz que a maioria dos autores não responde às cartas como forma de preservar o trabalho, mas sua atitude ao responder a todas elas talvez seja um trabalho ainda mais minucioso na tentativa de controlar sua imagem e preservar suas obras. Ela escreve longas cartas e expõe pontos de vista e explicações acerca de seus textos quando alguém diverge de sua opinião. Essa atenção aos leitores correspondentes se explicita numa carta a Thyde Monnier (2. VII. 1952): “Eu respondo, da forma mais detalhada possível, a todas as cartas que me pedem uma opinião ou me colocam uma questão.”²⁶⁸ (YOURCENAR, 2004, p. 167)

A autora comenta a peça *Électre* e propõe algumas sugestões de encenação a Monsieur Marcel Herrand – Théâtre des Mathurins (4 agosto 1952 – Cf. YOURCENAR, 2004, p. 189). Yourcenar acompanha seus textos para que eles não

contraire, tel que la tradition nous le présente, est la personnification d’un dévouement si total [...] ». (YOURCENAR, 2004, p. 158)

²⁶⁶ « Excusez la longueur de cette lettre, et voyez-y peut-être l’influence de notre profession commune : à force de commenter et d’expliquer les textes des autres, on finit par adopter la même méthode pour le siens. » (YOURCENAR, 2004, p. 165)

²⁶⁷ « [...] Grâce me dit que tout ceci tend à prouver que je devrais mettre plus de notes bibliographiques dans mon propre travail, mais me fait dire, au contraire « À quoi bon ? » puisque tant de gens lisent même pas ce que je donne. » (YOURCENAR, 2004, p. 238)

²⁶⁸ « Pour moi, je réponds dans le plus grand détail à toute lettre qui me demande un avis ou me pose une question. » (YOURCENAR, 2004, p. 167)

sejam interpretados de modo muito diferente daquele idealizado por ela. As sugestões são o meio que a autora encontra para continuar acompanhando seus textos de modo a “protegê-los”.

A autora faz exigências também relacionadas a atores e atrizes que interpretarão personagens de seus romances. Mais uma vez, o balé baseado em *Memórias de Adriano*, tem colocações dirigidas ao Marquis de Cuevas (23 março 1953): “[...] Eu sinto tudo isso a um tal ponto que lhe peço para não colocar meu nome nem no programa nem na publicidade, caso você mantenha uma mulher nesse papel: A história de Antínoo pertence a todo mundo e você tem todo o direito de fazer um balé sem mim.”²⁶⁹ (YOURCENAR, 2004, p. 250). A autora não aceita que o papel de Antínoo seja representado por uma mulher e, caso o interlocutor insista em fazê-lo, prefere que não se faça referências a seu texto ou a seu nome.

O título dado ao balé é também alvo de questionamentos por parte de Yourcenar. Em carta ao Marquis de Cuevas (12 novembro 1953) a autora se posiciona dizendo não aceitar o título *Empereur Hadrien*, que remeteria diretamente ao livro, contudo, segundo ela, o balé se baseia unicamente em um dos episódios da obra – “Saeculum aureum” – e, portanto, um título mais apropriado ao capítulo seria mais adequado: “[...] se você quer absolutamente (ou deve) mudar o título, chama-o Século de Ouro, é um ótimo título para um balé e muito fiel à passagem que o inspira. [...] Embora Antínoo seja melhor.”²⁷⁰ (YOURCENAR, 2004, p. 279)

Os conflitos quanto à interpretação das obras, quanto às adaptações, quanto à escolha do figurino, do cenário, de atores e atrizes leva Yourcenar a firmar contratos cada vez mais exigentes, com cláusulas que a permitam verificar, opinar e negar aquilo que não esteja de acordo com seus pontos de vista e que prejudiquem sua obra de alguma forma. As primeiras representações de seus textos fazem com que ela esteja mais atenta às futuras adaptações. Ao Marquis de Cuevas (3 março 1954) ela afirma que “[...] A partir de agora eu insistirei em pedir a todo diretor (e a você também, se trabalharmos novamente) um direito de vista completo, pois de outro modo, sobretudo

²⁶⁹ « [...] Je sens tout cela à un tel point que je te demanderai, si tu maintiens une femme dans ce rôle, de ne pas faire paraître mon nom sur le programme ni dans la publicité : l’histoire d’Antinoüs appartient à tout le monde, et tu as pleinement le droit de faire un ballet sans moi. » (YOURCENAR, 2004, p. 250)

²⁷⁰ « [...] si tu veux absolument (ou dois) changer le titre, appe[lez]-le SIÈCLE D’OR, c’est un très bon titre pour un ballet, et très fidèle au passage du livre qui t’inspire. [...] Mais Antinoüs vaut mieux. » (YOURCENAR, 2004, p. 279)

se o realizador não estiver sempre disponível (como foi no seu caso), perde-se o rumo e todo o esforço é gasto em vão.”²⁷¹ (YOURCENAR, 2004, p. 327)

Yourcenar também não aceita a crítica que fazem em relação a sua interpretação dos mitos gregos. Segundo ela, há uma perspectiva moderna e realista das lendas antigas tratando-se, portanto, de um ponto de vista particular e inovador. (Cf. YOURCENAR, 2004, p. 363). Também, a esse respeito ela se dirige a Alexis Curvers (14 agosto 1954) com bastante indignação:

[...] eu recebi [...] uma carta bastante incoerente, certamente pouco amável e até mesmo grosseira desse mesmo Duhamel (‘Boa sorte ! Continue tratando de qualquer forma todos os mitos gregos!’ etc). [...] Acredito que a atitude do *Mercur*e e de seu diretor tende a uma hostilidade cada vez maior contra mim, o que resultou, no nº de março-junho da *Revue Archéologique*, em uma notícia um pouco tardia sobre *Adriano*, finamente intitulada ‘Adriano vos fala’ e que pelo uso de citação capciosa ou truncada, de asserção falsa, de inexplicável vulgaridade de tom e com todos os procedimentos do mais baixo jornalismo ainda sim é uma obra-prima do gênero. Eu vou responder e me esforçar para inserir tal resposta, pois é necessário lutar sempre [...].²⁷² (YOURCENAR, 2004, p. 369)

A autora se mostra atenta à divulgação e à presença de seus livros nas livrarias dos países visitados por ela. Em várias visitas às livrarias alemãs (algumas especializadas em literatura estrangeira) Yourcenar não encontra suas obras e não encontra obras de outros autores franceses. A Charles Orenge (Conselheiro editorial da Plon) (19 setembro 1954) ela reafirma sua posição quanto as traduções de *Eléctra* e *Alexis* pedindo que nenhum contrato seja assinado se não houver menção ao direito de vista. Na mesma carta ela prossegue narrando um fato curioso com relação a sua obra na Alemanha:

²⁷¹ « [...] Seulement cette fois j’insisterai pour demander à tout directeur (et à toi si je re-travaille avec toi) un droit de regard très complet, car autrement, surtout si l’animateur n’est pas toujours présent (comme il t’a été impossible de l’être) on s’égare, et tant d’efforts se dépensent en vain. » (YOURCENAR, 2004, p. 327)

²⁷² [...] j’ai reçu [...] une lettre assez incohérente, mais certainement désobligeante et même assez grossière, de ce même Duhamel (« Bon courage ! Continuez à traiter de la sorte tous les mythes grecs ! » etc). [...] Je crois que l’attitude du *Mercur*e et de son directeur tient à une hostilité que je sens de plus en plus envers moi dans certains quartiers, et qui m’a valu, dans le nº de mars-juin de la *Revue Archéologique*, une notice un peu tardive sur Hadrien finement intitulée « Hadrien vous parle », et qui par l’usage de la citation captieuse ou tronquée, de l’assertion fausse, de l’ineffable vulgarité de ton, et en somme de tous les procédés du plus bas journalisme, est un chef-d’oeuvre du genre. Je vais répondre et m’efforcer de faire insérer ma réponse, parce qu’il faut toujours lutter [...]. (YOURCENAR, 2004, p. 369)

[...] fato mais curioso ainda é que os livreiros, fotógrafos, jornalistas etc. alemães persistem na crença de que *Memórias de Adriano* seja um livro traduzido do inglês, mesmo que o contrário seja dito no interior da obra. Percebe-se um certo desapontamento quando descobrem que sou francesa; de qualquer forma, para conciliar as coisas, me prefeririam canadense. / Há, nesse caso, não um fenômeno político, mas o resultado de que para o alemão contemporâneo a literatura anglo-saxônica é no fundo a única literatura viva.
²⁷³ (YOURCENAR, 2004, p. 392, 394)

L'affaire Électre, como ficaram conhecidos os eventos em torno da interpretação e encenação da peça teatral intitulada *Électre ou la chute de Masques*, causou desentendimentos entre a autora e o diretor da peça. O fato mais grave, para Yourcenar, se deu com a escolha da atriz para representar Electra. Ao advogado Jean Mirat (2 outubro 1954) ela retoma a conversa iniciada pelo telefone e resume os acontecidos mostrando sua indignação: “[A situação após o que foi dito ontem pelo telefone é a seguinte: 1) por volta de 2h e meia, uma atriz que representava minha escolha nº 2 para Electra me informou que tendo telefonado de manhã para Marchat lhe disseram ‘que já se tinha a atriz encarregada do papel de Electra’ [...].” A esse desacordo entre Yourcenar e Marchat, a autora enumera, ainda, outras situações que mostram que sua opção foi contrariada pelo diretor:

Parece-me, portanto, que eu tenho o direito de manter minha posição e decidir pela substituição de Mlle Holt me baseando:

1) nas convenções acima e em particular na cláusula que indica que os diretores devem dar a conhecer aos autores todas as convenções particulares combinadas entre ele e os artistas [...]

2) na carta assinada por Marchat me indicando estar de acordo com a substituição de Mlle Holt [...]

3) sobre o fato de ele ter realizado novas audições. ²⁷⁴
 (YOURCENAR, 2004, p. 400)

²⁷³ [...] Chose plus curieuse encore, les libraires, photographes, journaliste, etc., Allemands, s’obstinent à croire, bien que le contraire soit indiqué à l’intérieur du volume, que les *Mémoires d’Hadrien* sont un livre traduit de l’anglais ; on éprouve au fond quelque désappointement à me découvrir française ; tout au plus, pour concilier les choses, [on] me préférerait en Canadienne. / Il y a là, je crois, non un phénomène d’ordre politique, mais le résultat du fait que pour l’Allemand de nos jours la littérature anglo-saxonne est au fond la seule littérature vivante. (YOURCENAR, 2004, p. 392, 394)

²⁷⁴ [...] La situation depuis la dictée d’hier au téléphone est comme il suit : 1) Vers 2h et demie, une actrice qui représente mon choix nº 2 pour *Électre* m’a appris qu’ayant téléphoné le matin même à Marchat on lui a répondu « qu’on avait l’actrice chargée de jouer le rôle d’*Électre* » [...]. Il me paraît donc que j’ai le droit de rester sur mes positions et de continuer à décider que Mlle Holt soit remplacée, en me basant :1) sur les conventions ci-dessus, et en particulier sur la clause indiquant que les directeurs s’engagent à faire connaître aux auteurs toutes les conventions particulières qu’il a passés avec les artistes [...] 2) sur la lettre signée par Marchat m’indiquant son accord au sujet du remplacement de Mlle Holt [...] 3) sur le fait qu’il a effectivement procédé à des auditions nouvelles. (YOURCENAR, 2004, p. 400, 402)

Percebemos, desse modo, que a carta é utilizada como prova, atestando a sua versão sobre os fatos. Além disso, Yourcenar se mostra muito atenta às cláusulas do contrato firmado entre as partes e, por isso, reivindica seus direitos de modo bastante seguro. Em carta a Jean Marchat (3 outubro 1954) a autora aponta alguns desacordos com relação a diálogos anteriores e conclui dizendo que: “[...] Há aqui uma fórmula evasiva que eu não aceito. Você realmente me escreveu no dia 27 de setembro: ‘estou de acordo com você por achar que o papel de Electra não convém a Mlle J. Holt e que é necessário procurar uma outra intérprete e realizar audições.’”²⁷⁵ (YOURCENAR, 2004, p. 403).

Yourcenar recorre também ao diretor da Sociedade dos Autores e faz um resumo de *L'affaire Électre* para tomar ciência sobre quais procedimentos se deve seguir e para pedir que a Sociedade interceda a seu favor. Yourcenar colocava sua liberdade em primeiro lugar, portanto, preferia não ser contrariada em relação à apresentação da peça e se fosse necessário impediria a encenação, mesmo que a peça pudesse ser um sucesso. Ela se explica a M. Matthyssens (8 outubro 1954) dizendo que nessas condições, a encenação representa um grave dano moral para o autor, somado ao desconforto causado pela contante distorção dos fatos. (Cf. YOURCENAR, 2004, p. 409-410)

Ao advogado, Jean Mirat (9 outubro 1954, 7 horas da manhã), Yourcenar se mostra preocupada quanto ao tempo que ainda resta para a decisão de impedir que a peça seja encenada. Ela confia na Sociedade dos Autores e se mostra extremamente atenta a seus direitos:

[...] Eu estou persuadida de que a Sociedade possa ainda fazer alguma coisa para impedir o propósito de Marchat em continuar e me permitir retomar o controle da minha peça.

Mas é preciso ser rápido, já que ela será encenada no dia 25 de outubro.

Eu não consigo sublinhar suficientemente o quão grave dano moral me causou essa situação [...]; além disso, há já dano moral muito sério devido à maneira como circulam em Paris as versões completamente falsas dessa história.²⁷⁶ (YOURCENAR, 2004, p. 412. Grifos meus)

²⁷⁵ [...] Il y a là une formule évasive que je n'accepte pas. Vous m'avez en effet écrit le 27 septembre : « Je suis d'accord avec vous pour trouver que le rôle d'Électre ne semble pas convenir à Mlle J. Holt et qu'il est nécessaire de chercher une autre interprète et de procéder à des auditions. » ” (YOURCENAR, 2004, p. 403)

²⁷⁶ [...] Je suis persuadée que la Société peut encore quelque chose pour empêcher le bluff de Marchat de se poursuivre, et me permettre de reprendre contrôle de ma pièce. Mais il faut aller vite, celle-ci se jouant le 25 octobre. Je ne puis assez souligner le dommage moral très grave que me fait cette affaire [...] ; de plus, il y a déjà dommage moral très sérieux dans la manière dont des versions complètement fausses de cette histoire sont mises en circulation dans Paris. (YOURCENAR, 2004, p. 412. Grifos meus)

Ao advogado (10 outubro 1954) a autora fala da urgência em se obter o controle sobre a peça, tendo em vista o posicionamento tomado pelo diretor Jean Marchat. De acordo com ela, Marchat continua a agir do modo como lhe convém mesmo depois de ter sido sugerido que não avançasse na produção. A autora se preocupa com a sua imagem e com a integridade de seu texto. (Cf. YOURCENAR, 2004, p. 413)

Em meio aos conflitos de interesse quanto à representação da peça, Yourcenar continua atenta às leituras de suas obras. Ela nega constantemente as aproximações entre biografia e obra. Ao universitário francês Henri Godard (8 janeiro 1957) ela se mostra bastante insatisfeita com as aproximações entre ela e Adriano, embora reconheça ligações e mistérios por vezes insolúveis:

‘Adriano, sou eu / é você’. Muitos tolos me repetem essa frase e me limito a responder que eu não construí o Panteon, não reorganizei o mundo, nem mantive a paz nas fronteiras. Contudo, eu sei que existem entre a pessoa e a obra ligações irrefutáveis tão essenciais quanto misteriosas. Mas é aí que se começam, precisamente, muitos problemas quase insolúveis e que me fazem perder o interesse, tendo em vista estarmos numa época em que abundam os ‘eu’ e os ‘mim’ mal compreendidos ou exageradamente proclamados. ²⁷⁷ (YOURCENAR, 2007b, p. 37. Grifos meus)

Em relação à crítica a autora escreve a Maurice d’Hartoy (07 novembro 1957) agradecendo-o pelo julgamento de seu primeiro texto *Les Jardin de Chimères* enquanto era ainda uma escritora iniciante e bastante jovem: “Sua apreciação (meu primeiro recorte de jornal) me foi infinitamente preciosa, num momento em que o jovem escritor encontra pela primeira vez a indiferença, o mal-entendido e as críticas justificadas, sem dúvidas, mas formuladas frequentemente de modo a desencorajar mais do que a estimular a fazer melhor.” ²⁷⁸ (YOURCENAR, 2007b, p. 175). Os recortes de jornais e revistas contendo críticas de suas obras farão parte das atividades da autora de acompanhar aquilo que se diz dos seus textos.

²⁷⁷ « Hadrien, c’est <moi> vous ». Quand des sots me répètent cette phrase, je me borne à leur répondre que je n’ai pas construit le Panthéon, réorganisé le monde, ou maintenu la paix aux frontières. Et cependant, je sais bien qu’il existe entre la personne et l’oeuvre des rapports indéniables, et aussi essentiels que mystérieux. Mais là, précisément, commencent à se poser trop de problèmes presque insolubles, et dont, pour ma part, je finis par me désintéresser, à une époque surtout où abondent les « je » et les « moi » mal compris ou exagérément proclamés. (YOURCENAR, 2007b, p. 37)

²⁷⁸ « Votre appréciation (ma première « coupure de presse ») m’a été infiniment précieuse à ce moment où le jeune écrivain rencontre pour la première fois l’indifférence, le malentendu, et les critiques sans doute justifiées, mais formulées le plus souvent de manière à décourager plutôt qu’à stimuler à mieux faire. » (YOURCENAR, 2007b, p. 175)

A [Frederick Clifton] Grant (sem data), bem como a outros leitores e mesmo críticos, Yourcenar é bastante direta nas respostas relacionadas à interpretação dos seus livros: “[...] Outras questões sublinhadas por você não se aplicam de forma alguma ao meu texto e parece ter-lhe vindo à mente após uma leitura precipitada e incompleta do meu livro.”²⁷⁹ (YOURCENAR, 2007b, p. 203). A crítica aos leitores e àquelas que não estão de acordo com suas próprias expectativas é duramente expressa pela autora que culpa o público por realizar leituras rasas de suas obras.

A concepção de autoria e de crítica também aparece nas cartas de Yourcenar. Ela diz a Jacques Heyst (29 novembro 1958) que lerá o manuscrito enviado e assevera que não se deve contar muito com a utilidade dessa crítica: “mesmo que tenha acontecido de eu mesma ter recebido críticas que me foram infinitamente preciosas e que me abriram os olhos eu sei o quanto o próprio autor é o melhor e o mais severo juiz da própria obra, já que é o único a saber o que ele quis fazer.”²⁸⁰ (YOURCENAR, 2007b, p. 284). A frase de Yourcenar em destaque é bastante expressiva ao assegurar que o “autor é o único que sabe o que ele quis fazer”. Eis o ponto de vista que nos leva a entender as longas discussões e o grande número de textos explicando suas obras para o leitor e/ou negando as interpretações desse, acusando-o de ter feito uma leitura superficial de obras que exigem atenção e aprofundamento.

Esse uso da autoridade aparece nas cartas de Yourcenar, direta ou indiretamente, como a detentora da interpretação que deve ser buscada pelo leitor atento. Ela se posiciona da seguinte forma a Humphrey Osmond (4 abril 1959): “[...] Peço desculpas pela demora, pois o seu interesse pelo modo de escrita de *Memórias de Adriano*, longe de ser uma indiscrição, é a prova, bem vinda, de que alguns leem fazendo esforço para seguir exatamente o pensamento do escritor.” E a autora continua seu apontamento criticando, mais uma vez, a falta de atenção do leitor:

O autor de ficções de hoje é lido frequentemente com menos atenção do que o autor de textos científicos, fato que leva o poeta e o romancista a se perguntarem sempre [...] se não seria necessário consagrar a mesma

²⁷⁹ « [...] D’autres questions que vous soulevez ne s’appliquent pas du tout à mon texte et semblent vous être venues à l’esprit à la suite d’une lecture hâtive et incomplète de mon livre. » (YOURCENAR, 2007b, p. 203)

²⁸⁰ « [b]ien qu’il me soit arrivé d’en recevoir moi-même qui m’ont été infiniment précieuses et m’ont véritablement ouvert les yeux je sais trop combien l’auteur lui-même reste le meilleur, et, au fond, le plus sévère juge de son ouvrage, étant seul à savoir ce qu’il a voulu faire. » (YOURCENAR, 2007b, p. 284)

intensidade de esforço a formas completamente diferentes de expressão do pensamento.²⁸¹ (YOURCENAR, 2007b, p. 304-305)

Memórias de Adriano é o primor de Yourcenar e será, portanto, a obra mais constantemente presente em suas discussões e em suas defesas. Em carta a Wilson Ober Clough (8 maio 1959) – poeta americano – a autora faz novamente uma dura colocação em relação aos leitores e aos críticos em geral: “[...] Mas é permitido perguntar-lhe se antes de me escrever você consultou algumas das referências que poderiam ter-lhe mostrado que o que você parece considerar como uma interpretação única é, ao contrário, a mais autorizada e a mais corrente.” A autora conclui a resposta indignada: “surpreende-me sempre ver um erudito me escrever para me questionar (ou fazer uma objeção) antes de *se informar*.”²⁸² (YOURCENAR, 2007b, p. 336)

Sobre as produções cinematográficas e televisivas contemporâneas a autora se mostra, também, bastante insatisfeita. Ela afirma à correspondente Anne-Marie Monnet (8 maio 1959) que “tudo isso é triste, assim como tudo o que é falso e inadequadamente comercializado; parece que agora, em todo lugar, há cada vez mais vontade deliberada de emburrecer o público, que é melhor do que isso.”²⁸³ (YOURCENAR, 2007b, p. 337)

Após os intensos conflitos com Marchat e a encenação de *Électre ou la chute de Masques* e com o Maquis de Cuevas e o balé inspirado na relação do imperador Adriano com o jovem Antínoo (descrito com maior profundidade no capítulo *Saeculum Aureum*) Yourcenar reafirma que as leituras devem convergir para aquilo que o autor quis dizer. Ela escreve a Pierre [Monteret] (30 dezembro 1959) que “[...] A experiência Marchat e a experiência Cuevas me ensinaram que mesmo longe de toda a canalhice e toda má

²⁸¹ [...] Je suis désolée de ce retard, car votre intérêt pour le mode d'écriture de *Mémoires d'Hadrien*, loin d'être une indiscretion, est au contraire la preuve bien-venue que certains lisent en s'efforçant de suivre très exactement la pensée de l'écrivain. [...] L'auteur de fictions d'aujourd'hui est lu si fréquemment avec moins d'attention réfléchie que l'auteur scientifique que le poète et le romancier se demandent souvent [...] s'il ne vaudrait pas mieux consacrer la même intensité d'efforts à des formes entièrement différentes d'expression de sa pensée. (YOURCENAR, 2007b, p. 304-305)

²⁸² [...] Mais est-il permis de vous demander si vous avez de vôtre côté, avant de m'écrire, consulté les quelques références qui vous auraient montré que ce que vous semblez considérer comme une interprétation unique est au contraire la plus autorisée et la plus courante ?) C'est toujours avec étonnement que je vois un érudit écrire pour poser une question (ou faire une objection) avant de *s'informer*. (YOURCENAR, 2007b, p. 336)

²⁸³ Tout cela est triste, comme tout ce qui est faux et basement commercialisé ; il semble que partout, à notre époque, il y ait de plus en plus volonté délibérée d'abêtir le public, qui pourtant vaut mieux que cela.” (YOURCENAR, 2007b, p. 337)

vontade é quase impossível fazer as pessoas compreenderem aquilo que gostaríamos de fazer.”²⁸⁴ (YOURCENAR, 2007b, p. 426)

As constatações acerca da ignorância do público e seu desejo de direcionar as leituras com base num leitor idealizado levam a autora à escrita de paratextos explicativos. Acerca desse fato e com relação aos temas clássicos, Yourcenar escreve a Lidia Storoni Mazzolani (28 junho 1960) – tradutora de *Memórias de Adriano* para o italiano – que “torna-se importante (infelizmente) explicar claramente como o texto foi feito. Parece-me realmente necessário que a bibliografia seja retraduzida para o texto mais completo e cuidadosamente revisado de 1958.”²⁸⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 185)

As leituras que se prendem ao que a autora classifica como detalhes da obra são também criticadas, tendo em vista seu desejo de transmitir um pensamento filosófico e universal acerca das experiências humanas. Sobre a interpretação dos leitores ou suas paixões ligadas, sobretudo, à passagem em que se relata a relação dos personagens Adriano e Antínoo, Yourcenar protesta e se mostra irônica em uma missiva endereçada a S. Mayer (28 agosto 1961):

A maioria dos leitores não parece se interessar por essas questões de estilo, quando na verdade é em parte a solução delas que constituem um livro. A imensa maioria dos leitores se prende a um detalhe ou a um personagem que lhes tocam: quantos Antínoo (ou que acreditavam sê-lo) me escreveram. Que pena, eu recebi menos comunicação dos Adriano até o momento; é preciso acreditar que eles são infinitamente mais raros...²⁸⁶ (YOURCENAR, 2011, p. 112)

Ainda com relação às interpretações de *Memórias de Adriano* Yourcenar escreve a Georges Waldo (14 janeiro 1963) se dizendo surpresa pela leitura nas entrelinhas realizada por ele tendo em vista o que se afirma “[...] eu posso lhe assegurar que ler no texto além do que está explicitamente escrito significa se enganar por completo. A verdade é que todo o meu esforço foi o de dizer tudo o que havia para dizer na medida

²⁸⁴ « [...] L’expérience Marchat et l’expérience Cuevas m’ont appris que même en dehors de toute canaillerie ou de toute mauvaise volonté, il est presque impossible de faire comprendre aux gens ce qu’on voudrait faire. » (YOURCENAR, 2007b, p. 426)

²⁸⁵ « [...] il devient (malheureusement) important d’expliquer clairement comment l’ouvrage s’est fait. Il me semble très nécessaire que la bibliographie soit retraduite sur le texte plus complet et soigneusement révisé de 1958. » (YOURCENAR, 2007a, p. 185)

²⁸⁶ La plupart des lecteurs ne semblent pas s’intéresser à ces problèmes de style, et pourtant c’est en partie leur solution qui constitue un livre. L’immense majorité des lecteurs s’accroche à un détail, ou à un personnage qui les touche : combien d’Antinoüs (ou qui croyaient l’être) m’ont écrit. Hélas, j’ai reçu jusqu’ici moins de communications des Hadrien ; il faut croire qu’ils sont infiniment plus rares... (YOURCENAR, 2011, p. 112)

das minhas capacidades e evitar toda tentativa de alusões misteriosas.”²⁸⁷ (YOURCENAR, 2011, p. 278)

Os conflitos citados anteriormente com relação à interpretação de suas obras para adaptá-las ao teatro, ao cinema e ao balé fazem com que Yourcenar se torne mais cautelosa. Com a possibilidade de ter uma de suas obras adaptadas à ópera por Christopher Whelen (14 janeiro 1963) ela coloca várias questões ao interessado e já se previne com relação aos seus direitos e aos “deveres” de seu interlocutor:

Você não me disse nada sobre seus outros trabalhos, nem sobre o seu estilo de composição. *O Golpe de misericórdia* será sua primeira tentativa no gênero ópera? Vejo enormes dificuldades que deverão ser enfrentadas na composição do libreto, sem falar de alguns problemas de caracterização dramática e por isso gostaria de saber como você pretende fazê-la. Naturalmente, eu não desejo autorizar nada que seja infiel ao texto e devo preveni-lo de que um libretista que escolhe um romance no qual os personagens falam pouco e no qual os acontecimentos passados dão uma grande complexidade à caracterização só pode encontrar muitos empecilhos em seu caminho.²⁸⁸ (YOURCENAR, 2011, p. 283. Grifos meus)

A visibilidade trazida a partir de *Memórias de Adriano* trouxe, em um primeiro momento, uma maior visibilidade para as demais obras da autora, mas com o tempo houve um período de esquecimento de tais obras. A Georges Roditi (25 março 1963) a autora critica duramente o trabalho das editoras na escolha das obras a serem republicadas. Ela afirma que se tornou, para muitos leitores, autora somente de *Adriano* “[...] é em grande parte porque os escritórios Plon não souberam utilizar estas reedições ou estas publicações de novas obras sob título antigo” (YOURCENAR, 2011, p. 380) e que a editora nem sequer notou que essas obras seriam de grande valia para estabelecer um *do mesmo autor* necessário à divulgação das obras.

O embate contra as editoras será recorrente na trajetória de Yourcenar. A atenção dada aos mínimos detalhes e correções minuciosamente observadas aparecerá

²⁸⁷ [...] je peux vous assurer que lire dans le texte plus qu’il n’est explicitement écrit signifie le fausser entièrement. En fait, tout mon effort a été de dire tout ce qu’il y avait à dire dans la mesure de mes capacités, et d’éviter toute tentative de mystérieuses allusions.” (YOURCENAR, 2011, p. 278)

²⁸⁸ Vous ne me dites rien de vos autres travaux, ni de votre style de composition. *Le Coup de Grâce* serait-il votre première tentative dans le genre de l’opéra ? Je vois d’énormes difficultés auxquelles il faudra faire face dans la composition du livret, sans parler de certains problèmes de caractérisation dramatique, aussi j’aimerais savoir plus spécifiquement comment vous pensez prendre la chose. Naturellement, je ne souhaite pas autoriser quoi que ce soit d’infidèle au texte, et je dois vous prévenir que le libretista qui choisit un roman où les personnages parlent à peine et où les événements passés donnent une grande complexité à la caractérisation, ne peut que rencontrer beaucoup d’embûches sur son chemin. (YOURCENAR, 2011, p. 283)

constantemente nas cartas enviadas aos responsáveis pelas edições a serem publicadas. É também a Georges Roditi (25 março 1963) que ela se posiciona quanto à lista indicando as obra do mesmo autor a ser inserida nas novas publicações: “Envio-lhe em anexo uma lista correta para *Le Mystère d’Alceste* e peço-lhes que nenhuma reimpressão de qualquer obra seja feita sem que eu seja prevenida a tempo para que eu possa comunicar aos escritórios as mudanças necessárias [...]”.²⁸⁹ (YOURCENAR, 2011, p. 380) e acrescenta que nos casos em que ela estiver inacessível por motivo de viagem ou doença que o mais adequado a se fazer será copiar a lista do último volume lançado pela editora.

A Claude Chevreuil (4 setembro 1963), correspondente que deseja escrever sobre a obra de Yourcenar, tem-se, novamente, uma perspectiva de cuidado sobre a imagem que se quer dar à posteridade e observa-se, além disso, a preocupação da autora em ter sua obra – de pretensão universal – reduzida a alguns termos-chave. Sobre essa questão ela apresenta uma longa explicação, da qual se retira o seguinte trecho (o que se encontra entre os símbolos < > são, de acordo com os organizadores do volume, a versão de uma outra carta, de mesmo conteúdo, contendo indicação manuscrita na qual constava a informação de que aquela versão não havia sido enviada):

Solidão e <Beleza> *estetismo* me <parecem palavras-chave perigosas> parecem desastrosas palavras-chave quando se trata de definir minhas obras <e talvez, além disso, todas as palavras-chave sejam perigosas>. Se você entende com a primeira palavra <Se você que falar da> a solidão universal de todos os seres, já que nós somos psicologicamente e mentalmente entidades separadas (e não falo somente do homem, mas de todas as criaturas vivas) <claro>, embora me pareça que <sublinhamos> estejamos assinalando somente uma trivialidade.²⁹⁰ (YOURCENAR, 2011, p. 461-462)

Acerca de um número da revista *Livres de France* que será dedicado à Marguerite Yourcenar, ela escreve a Léonce Peillard (5 novembro 1963) “[...] É isso

289 « Je vous envoie ci-joint une liste correcte pour *Le Mystère d’Alceste*, et demande qu’aucune réimpression d’aucun ouvrage n’ait lieu sans que j’en sois prévenue en temps voulu pour que je puisse communiquer aux bureaux les changements nécessaires[...]. » (YOURCENAR, 2011, p. 380)

290 Solitude et <Beauté> *esthétisme* me <paraissent de dangereux mots-clefs> semblent de désastreux mots clefs quant il s’agit de définir mes ouvrages <, et peut-être d’ailleurs tous les mots-clefs sont-ils dangereux>. Si par le premier mot vous entendez <Si vous voulez parler de> l’universelle solitude qui est celle de tous les êtres, du fait que nous sommes physiologiquement et mentalement des entités séparées (et je ne parle pas seulement de l’homme, mais de toute créature vivante) <certes>, soit, mais il me paraît que nous ne <soulignons> signalons là qu’un truisme. (YOURCENAR, 2011, p. 461-462)

que eu tento, de boa vontade, evitar e lhe peço, portanto, que me comunique em tempo hábil todos os textos relacionados a mim, para corrigir os erros *reais*.”²⁹¹ (YOURCENAR, 2011, p. 471).

A filmagem de *O Golpe de misericórdia* será, também, alvo das inúmeras sugestões de Yourcenar. O controle sobre a adaptação da obra será o motivo de uma troca intensa de cartas entre ela e o cineasta Pierre Schoendoerffer (14 abril 1970). A autora se mostra preocupada com relação aos cuidados que devem ser tomados para que a filmagem não se distancie do texto: “Quanto mais eu penso, mais me parece indispensável receber de sua parte uma espécie de cenário me dando uma ideia mais ou menos completa do encadeamento das imagens de acordo com o que você pretende e, também, dos intérpretes nos quais você esteja pensando.”²⁹² (YOURCENAR, 2007a, p. 452-453)

Yourcenar insiste na participação das filmagens e na elaboração de tais cenários quando da filmagem de *O Golpe de misericórdia*. Sua tentativa de controle sobre a adaptação da obra é evidenciada em várias cartas. A Mme Margarethe Von Trotta (5 dezembro 1974), esposa do cineasta Volker Schlöndorff, ela insiste em conhecer detalhes da realização mesmo estando ciente de que “o autor, uma vez assinado, deve se dirigir ao cineasta, já que a ideia de exercer o direito de vista é quase vã e que, além disso, o cineasta não deve ser incomodado em seu trabalho depois que ele o começou.” Ainda assim, a autora coloca alguns questionamentos:

Posso perguntar-lhe, para me esclarecer um pouco mais, se Volker Schlöndorff gostaria de 1) me submeter um plano de cenário limitado a três ou quatro páginas que me deem uma ideia do modo como ele vê esse livro ; 2) um projeto de contrato me informando qual será a minha participação e os termos do ponto de vista financeiro. / No caso de assinarmos o contrato Volker Schlöndorff consentiria em me confiar, por alguns dias, o cenário completo de modo que eu possa aprovar ou fazer objeções em tempo hábil.²⁹³ (YOURCENAR, 2007a, p. 582)

²⁹¹ « [...] C’est ce que je tâche de vous éviter de mon mieux, et je vous demande donc de bien vouloir me communiquer en temps voulu tous textes me concernant, pour corriger les erreurs *de fait*. » (YOURCENAR, 2011, p. 471).

²⁹² « Plus j’y pense, et plus il me semble indispensable de recevoir de vous une sorte de scénario me donnant une idée à peu près complète de l’enchaînement des images tel que vous l’envisagez et aussi des interprètes auxquels vous pourriez penser. » (YOURCENAR, 2007a, p. 452-453)

²⁹³ L’auteur, une fois le contrat signé, doit s’en remettre complètement à son cinéaste, que l’idée d’exercer au droit de regard est presque vaine, et que d’ailleurs le cinéaste ne doit pas être gêné dans son travail une fois qu’il a entrepris celui-ci. [...]. Puis-je donc vous demander, pour m’éclairer un peu plus, si Volker Schlöndorff voudrait bien 1) me soumettre un plan de scénario limité à trois ou quatre pages, qui me donne une idée de la façon dont *il voit* ce livre ; 2) un projet de contrat m’informant de ce à quoi je

Após a realização do filme, Yourcenar em carta a Joseph Breitbach tece alguns comentários negativos quanto à filmagem; comentários que foram dirigidos também ao cineasta tendo em vista que em uma nota de rodapé junto à carta a Breitbach tomamos ciência de que Volker Schlöndorff responde a Yourcenar no dia 16 de novembro de 1979 através de uma carta bastante gentil: “‘Toda adaptação de um texto será feita sob uma luz diferente, é impossível (e seria anormal) encontrar o fio do autor. Nós podemos dar uma leitura do texto, a nossa, e que terá diferentes leituras pelos outros, assim como os textos dramáticos, que devem ser constantemente encenados e interpretados.’”²⁹⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 693.) A resposta de Volker está muito próxima da proposta de Umberto Eco em *A Obra aberta*, ou seja, o intérprete tem a sua leitura do texto e colaborará com a produção do sentido deste. Mas era justamente essa falta de controle sobre as interpretações que se destoavam muito daquelas desejadas por Yourcenar que a desagravam.

Com relação a uma proposta para a realização cinematográfica de *Memórias de Adriano* Yourcenar é bastante franca com William Bast (7 julho 1973) ao declarar que “[...] em termos de ideia e opinião, nós não falamos a mesma língua. Os seus argumentos a favor de uma realização cinematográfica de *Memórias de Adriano* ignoram completamente as razões que eu lhe dava e eles não tocam no essencial”. Além disso, a autora se posiciona contrariamente e ironicamente com relação aos “excelentes” filmes citados pelo interlocutor como exemplos de filmagens: “Eu também não concordo com os excelentes filmes citados por você como sendo ‘honestos, audaciosos, imaginativos e eloquentes’, e ‘realizados com prazer’.”²⁹⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 516)

m’engagerais, et des termes du point de vue financier. / Au cas où le contrat serait signé, Volker Schlöndorff consentirait-il à me confier son scénario complet pour quelques jours, de manière à ce que je puisse approuver ou faire en temps utile des objections. (YOURCENAR, 2007a, p. 582)

²⁹⁴ Toute adaptation d’un texte sera faite sous un éclairage différent, il est impossible (et il serait ano[r]mal) de retrouver l’élan même de l’auteur. Nous ne pouvons donner qu’une lecture du texte, la nôtre, et qui demande à être relue par d’autres, comme les textes dramatiques doivent être sans cesse remis en scène et interprétés.’ (YOURCENAR, 2007a, p. 693)

²⁹⁵ [...] em termos d’idéas e d’opinions, nous ne parlons pas le même langue. Vos arguments en faveur d’une réalisation cinématographique des *Mémoires d’Hadrien* ignorent complètement les raisons que je vous donnais pour n’en rien faire, et ne touchent pas à l’essentiel. [...] Je ne suis pas non plus d’accord avec vous sur l’excellence des films que vous citez comme ‘honnêtes, audacieux, imaginatifs et éloquents’, et ‘réalisés avec goût’. (YOURCENAR, 2007a, p. 516)

Quando não há “conselhos” às leituras de cineastas e produtores, a autora dá “conselhos” à interpretação e à leitura de estudantes que pesquisam sua obra. Com relação à longa carta endereçada a Simon Sautier (8 outubro 1970) acerca da monografia escrita por esse, Yourcenar se posiciona com rigor frente à análise realizada pelo estudante. Ela comenta, corrigindo e fazendo objeções ao trabalho ora apresentado. A autora escreve: “Passei oito dias no estudo do seu trabalho, linha por linha, o que é para alguém que está também compenetrado no trabalho literário, o máximo que posso fazer.” E enumera algumas falhas graves quanto à interpretação do estudante, que se chocam com o sentido pretendido por ela:

1) No que concerne à história, você não estabelece nenhuma fronteira entre ensaio histórico [...] e as obras de imaginação criativa baseadas na história [...] ou mesmo com as obras de pura poesia inspiradas em temas históricos ou lendas tratadas sob a perspectiva do mito ou da alegoria [...].

2) Claramente, você está pouco preocupado com problemas políticos ou sociais e não os situa em seus lugares nas obras que você estuda. [...]

3) A parte dedicada ao erotismo é excessiva. [...]

Espero que o texto que você me enviou não seja o definitivo, pois não acredito que um grupo de professores conscientes aceitem uma monografia na qual as inadequações e as incoerências aparecem, infelizmente, em grande número. Mas se eles o fizeram, você deve, por si próprio, fazer melhor.²⁹⁶ (YOURCENAR, 2007a, p. 461-468)

Yourcenar se coloca como crítica de si mesma e também como crítica da crítica em muitas situações. Em carta a amiga Jeanne Carayon (14 agosto 1974) ela diz ter encontrado em sua trajetória uma crítica bastante inteligente e calorosa, muito embora ela se inquiete diante das análises mais surpreendentes que “[...] deixam na sombra precisamente aquilo de mais importante que se tinha a comunicar [...]. Tem-se a

²⁹⁶ J’ai passé huit jours à une étude ligne par ligne de votre travail, ce qui représente, pour quelqu’un d’aussi enfoncé moi-même dans le travail littéraire que je le suis, le maximum de ce que je puis donner. [...]. 1)[...] En ce qui concerne l’histoire, vous n’établissez nulle part de frontière entre un *essai* historique [...] et les oeuvres d’imagination créatrice basées sur l’histoire [...] où même les ouvrages de pure poésie inspirés de thèmes historiques ou légendaires traités sur le ton mythe ou de l’allegorie [...]. 2)Vous êtes évidemment très peu préoccupé de problèmes politiques ou sociaux, et ne les situez pas à leur place dans l’oeuvre que vous étudiez. [...]. 3)La part faite à l’érotisme est excessive. [...]. J’espère que le texte que vous m’avez envoyé n’est pas final, ne pouvant croire qu’un groupe de professeur consciencieux acceptent un mémoire où les inexactitudes et les sautes de logiques sont malheureusement en grand nombre. Mais s’ils l’ont fait, vous vous devez à vous-même de faire mieux. (YOURCENAR, 2007a, p. 461-468)

impressão de que o crítico teme se arriscar nesses assuntos.”²⁹⁷ (YOURCENAR, 2007a, p. 573)

As biografias e textos escritos sobre a autora são constantemente questionados. A autora escreve a Jeanne Carayon (25 julho 1975) dizendo que desaprova completamente a obra de Blot sobre ela e acrescenta ignorar que tal projeto estivesse sendo empreendido: “[...] a primeira notícia que eu recebi foi uma justificativa acompanhada por uma carta do autor. Depois de ter professado o entusiasmo por meus primeiros livros (ele não conhece bem os mais recentes, incluindo aí *Memórias de Adriano*) me declarava que não havia entrado em contato comigo para ter mais liberdade.”. Tal carta, de acordo com a autora, nunca foi respondida pelo fato de ela não ter encontrado uma resposta apropriada à situação. Ela completa dizendo que “não compreendo que no momento em que um ser humano do qual nos ocupamos está ainda vivo, não aproveitamos a chance para se aproximar, ou ao menos corresponder-se com ele, mesmo que o encontro possa nos incomodar ou nos decepcionar quanto à ideia que tínhamos dele.”²⁹⁸ (YOURCENAR, 2007a, p. 604-605)

Quanto ao ensaio produzido por Lucienne Serrano (12 fevereiro 1977) a autora se posiciona contrariamente em relação à interpretação de *Alexis* afirmando que a perspectiva do ensaio dilata o assunto abordado na obra. Yourcenar ironiza o fato de que “é o milagre da literatura o fato de todos poderem tirar de uma obra todo um mundo de ideias e sentimentos não inseridos pelo autor, contudo, esse tipo de exegese tende com frequência a ignorar ou a encobrir o que, precisamente, importava ao autor dizer.”²⁹⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 701). Com tais afirmações, percebemos que para Yourcenar o autor é aquele que detem o sentido do texto, cabendo aos leitores, portanto, se esforçarem para chegar a esse sentido.

²⁹⁷ « [...] laissent dans l’ombre précisément ce qu’on tenait le plus à communiquer [...]. Certains colères ou certains satires ne sont même pas perçues. On a par moments l’impression que le critique ne veut pas se risquer sur ces terrains-là. » (YOURCENAR, 2007a, p. 573)

²⁹⁸ [...] la première nouvelle que j’en ai reçue a été le justificatif accompagné d’une lettre où l’auteur, après avoir professé de l’enthousiasme pour mes premiers livres (il connaît très mal les plus récents, y compris *Mémoires d’Hadrien*), me déclarait qu’il n’était pas entré en contact avec moi pour rester plus libre. [...] je ne comprends pas que, tant qu’un être humain dont on s’occupe est en vie, on ne profite pas de la chance de s’en approcher, ou tout au moins de correspondre avec lui, même si la rencontre risque de nous déranger ou de nous décevoir dans l’idée que nous avons de lui. (YOURCENAR, 2007a, p. 604-605)

²⁹⁹ [c]’est le miracle de l’art et de la littérature que chacun puisse tirer d’une oeuvre donné tout un monde d’idées et de sentiments que l’auteur n’y a pas mis mais néanmoins ce genre d’exégèse tend trop souvent à ignorer ou à recouvrir ce qu’il importait précisément à l’auteur de dire. (YOURCENAR, 2007a, p. 701)

A idealização constante do leitor e do crítico fazem parte da concepção de Yourcenar acerca do público. A esse respeito a autora escreve a Bertrand Poirot-Delpech (2 setembro 1977): “[...] Calma? Eu gostaria de sê-la mais do que sou (a calma é uma boa disciplina). Mas calma sob esse ponto, sim. O essencial é que nossos livros sejam lidos pelas poucas pessoas para quem eles foram feitos e por alguns críticos, dentre os quais eu o coloco.”³⁰⁰ (YOURCENAR, 2007a, p. 730)

À estudante Anat Barzilai (20 setembro 1977) que realiza uma pesquisa sobre as obras de Yourcenar, nota-se mais uma vez a superposição da interpretação do autor sobre o sentido dado pelo leitor: “[...] Você tem razão em dizer que eu não sou nem cartesiana [...] nem estoiciana no sentido popular do termo. Por outro lado, seu temperamento ou sua cultura a enclina com frequência ao erro no que concerne à interpretação de meus livros. [...]”³⁰¹ (YOURCENAR, 2007a, p. 733). Portanto, quando um interlocutor a colocava frente as suas opacidades ela provava firmemente que o interlocutor se baseava num questionário dominado por uma determinada ideologia e o incitava a ler melhor seus escritos. Consequentemente, “Ele recuava antes que ela se exaltasse e compreendia que essa mulher, ao mesmo tempo frágil e forte, tinha organizado sua vida e seu pensamento em torno da proteção do seu eu-escritor.”³⁰² (LEVILLAIN, 2016, p. 14)

Em *Portrait d'une voix*, conjunto de vinte e três entrevistas dadas por Yourcenar, temos algumas perspectivas e posicionamento da autora, nos quais se percebe, entre outros, a relação entre autoria, gênero literário e leitores. A esse respeito a autora diz: “Temo em ver, nessa supremacia [do romance] o resultado de uma época pouco cultivada. O romance seduz por sua facilidade. A poesia e o ensaio exigem do leitor um esforço intelectual. Aquele é acessível aos espíritos com pouca bagagem aos quais propõe uma cômoda evasão [...]”³⁰³ (YOURCENAR, 2002, p. 37). A crítica ao

³⁰⁰ « [...] Calme ? Je voudrais l'être bien plus que je ne le suis (le calme est une bonne discipline). Mais calme sur ce point, oui. L'essentiel est que nos livres soient lus par les quelques personnes pour qui ils sont faits, et par quelques critiques, parmi lesquels je vous place. » (YOURCENAR, 2007a, p. 730)

³⁰¹ « Vous avez parfaitement raison de dire que je ne suis ni cartésienne [...] ni stoïcienne au sens populaire du mot. D'autres part, votre tempérament, ou votre culture, vous inclinent assez souvent à l'erreur en ce qui concerne l'interprétation de mes livres. [...] » (YOURCENAR, 2007a, p. 733)

³⁰² « Il reculait alors avant qu'elle ne se fâche et comprenait que cette femme, fragile et forte à la fois, avait organisé sa vie et sa pensée autour de la protection de son moi d'écrivain. » (LEVILLAIN, 2016, p. 14)

³⁰³ « Je crains de voir, en cette suprématie [du roman], le fait d'une époque peu cultivée. La poésie, l'essai réclament du lecteur un effort intellectuel. Le roman séduit par sa facilité. Il est accessible aux esprits peu meublés, auxquels il propose une évasion comode [...] ». (YOURCENAR, 2002, p. 37)

romance é bastante dura e se desenvolve nos seguintes termos: “O romance, frequentemente, oferece apenas uma mistura de realismo e de efusão pessoal, o que me parece bastante... impuro.”³⁰⁴ (YOURCENAR, 2002, p. 37-38). Para a autora o ingrediente histórico é que pode dar o gosto pelo romance. O caminho solitário reúne o rigor de uma historiadora, o espírito de uma moralista e a intuição de um poeta. Mais do que revolucionar o romance, ela queria dar a ele uma nova caracterização. De acordo com Henriette Levillain, “na realidade seu verdadeiro temor não era tanto o romance, mas a equação romance = mulher. E, implicitamente, romance de mulher = obra de evasão ou divertimento, sentimental e intimista, anedótico e melodramático.”³⁰⁵ (2016, p. 122). Todas essas características são contrárias a perspectiva de Yourcenar cuja obra se quer universal, filosófica e dotada de um saber relevante para a humanidade.

Esse posicionamento quanto ao romance esclarece sua constante negativa em classificar seus principais textos como romance. *Memórias de Adriano*, por exemplo, é definido por ela, em mais de uma situação, como sendo um ensaio baseado em fatos históricos. A crítica ao romance se estende aos leitores que são constantemente acusados de incultos e inclinados à determinada ideologia. Nesse sentido, à pergunta de Denise Bombardier sobre as pessoas que nunca leem, Yourcenar é bem esclarecedora: “Penso que eles se privam de um grandiosíssimo prazer, de uma grandiosa porta para o conhecimento. Como em nenhuma vida, mesmo a mais rica, não se pode viver tudo, os livros possibilitam um aumento de conhecimentos.”³⁰⁶ (YOURCENAR, 2002, p. 330)

Para Yourcenar o leitor deveria ser aquele que a partir de uma leitura rigorosa chegasse à interpretação desejada por ela (um leitor ideal). A crítica, do mesmo modo, deveria estar atenta a toda produção do autor e se aprofundar nas temáticas principais das obras. Ao se colocar como crítica de si mesma, em diversos paratextos, nota-se o desejo de controle sobre os trabalhos produzidos.

O leitor, no diálogo mantido através das cartas diretamente com a autora, coloca sua interpretação, mas recebe como resposta, em muitos casos, a negativa quanto a sua

³⁰⁴ « Le roman, trop souvent, n’offre qu’un mélange de réalisme et d’effusion personnelle qui me semble assez... impur. » (YOURCENAR, 2002, p. 37-38)

³⁰⁵ « En réalité, sa véritable crainte n’est pas tant le roman que l’équation roman = femme. Et, implicitement, roman de femme = ouvrage d’évasion ou de divertissement, sentimental et intimiste, anecdotique et mélodramatique. » (2016, p. 122)

³⁰⁶ « Je pense qu’ils se privent d’un très très grand plaisir, d’une très grande porte de la connaissance. Comme, dans aucune vie, même la plus riche, on ne peut tout vivre, les livres apportent un surcroît de renseignements. » (YOURCENAR, 2002, p. 330)

interpretação ao que se segue uma longa explicação por parte de Yourcenar contendo seus pontos de vista e sua interpretação, esta sendo eleita como a mais adequada, já que parte do próprio autor. O leitor aparece, desse modo, como a oportunidade da escritora de criticar a “ignorância” do público que lê cada vez mais superficialmente e com menos atenção e que não valoriza ou não se interessa pelo clássico. É também a oportunidade para que ela reviva sua obra através de discussões e posicionamentos calorosos quanto à explicação e à interpretação de seus textos.

Quanto à atenção exercida por Yourcenar sobre todo tipo de interpretação, pode-se concluir que a função-autor está definitivamente presente e que a “morte do autor” é apenas uma ilusão. O autor é para Yourcenar aquele que detém a chave para se chegar ao sentido do texto. Todas essas intervenções realizadas, sobretudo, através das cartas nos mostram a importância da figura autoral. A função-autor, definida por Foucault, é ampliada e atinge o nível da ação, no caso de Yourcenar.

Apesar de todos os esforços e de todas as suas explicações através dos diversos paratextos, o que talvez incomodasse ainda mais a escritora, era o fato de o leitor continuar lendo suas obras e a dos demais escritores da forma como lhe agrada. Isso significa que, para além de todo tipo de teorização acerca da relação texto-autor-leitor, haverá sempre novas perspectivas.

Yourcenar esteve, também, sempre atenta aos direitos autorais e à defesa de sua obra. A relação de amizade não se confundia com a relação de trabalho no que se referia à edição, revisão e publicação de seus textos. Ainda em 1948, antes do grande “evento” em torno da publicação de *Memórias de Adriano*, Yourcenar já se mostrava atenta a seus direitos e aos deveres das Editoras.

O amigo e editor Boudot-Lamotte, que pretendia publicar textos de Yourcenar pela Editora Janin (onde trabalhava), pôde sentir a aspereza da autora quando se trata de defender sua obra: “[...] Não se trata nem de uma animosidade nem de uma ruptura; eu não renuncio às publicações projetadas em sua editora e se os negócios se recuperarem, dar-lhes-ei sem dúvida um outro manuscrito. [...]” Segundo a autora, tratam-se de precauções com relação a publicações que podem se tornar demoradas e vagas. Em relação ao texto que está em curso, Yourcenar reforça: “Se a recepção das provas e a publicação se alongarem e ultrapassarem a data abaixo indicada (1º de setembro) me verei forçada a me desligar legalmente e, nesse caso, como é justo, reclamar o primeiro

pagamento por danos causados, coisa que quero evitar a todo preço para você e para mim. [...]”³⁰⁷ (YOURCENAR, 2016, p. 250-251)

Os cuidados com relação às leituras, com a divulgação e venda das obras, com a tradução “fiel” do texto, com a publicação revisada e corrigida diversas vezes, se necessário, com a liberdade em relação à escolha da editora se afirmaram a partir do conflito protagonizado entre Yourcenar e a Editora Gallimard no momento da publicação de *Memórias de Adriano*.

Yourcenar telefonava para amigos, editores e para o advogado em casos urgentes, entretanto ela sempre retomava a conversa realizada pelo telefone, alongando-a, detalhando-a e comentando as próprias conversas na escrita da carta. Essa atitude é também uma forma de ter por escrito tudo aquilo que foi dito, decidido e, por vezes, colocado em acordo entre os interlocutores.

Mireille Brémont, ao estudar a luta da escritora para preservar os direitos do autor nos traz a preocupação de Yourcenar em buscar justiça quando se sente prejudicada ou quando sua obra é prejudicada de alguma forma. Ela esteve sempre atenta ao valor devido ao autor pela venda de suas obras, questionava as editoras quanto à valorização e à divulgação das mesmas, escolhia as ilustrações dos textos, bem como seus tradutores, acompanhando e exigindo uma fidelidade quase perfeita ao texto, exercia sua liberdade na escolha de seus editores exigindo sempre o direito de vista nos contratos de adaptação de sua obra: “Esta exigência, este forte sentimento de que a obra lhe pertence exclusivamente a levou a ver de perto seus contratos com a ajuda de seus ‘conselheiros’ (seus advogados, Senhor Mirat, primeiramente, e em seguida Senhor Brossollet e seu amigo Charles Orengo) [...]”³⁰⁸ (BRÉMONT, 2016, p. 145)

A questão financeira conta muito para Yourcenar, tendo em vista seu desejo de conseguir se manter financeiramente com o resultado de suas publicações de modo a não precisar mais voltar a exercer outro tipo de atividade, tal qual ocorreu nos primeiros anos de sua estadia nos Estados Unidos. Contudo, o que parece ser mais marcante na

307 [...] Ceci n’est ni une brouille ni une rupture ; je ne renonce pas au publications projetées chez vous, et, si les affaires se renflouent, je vous donnerai san doute bien volontiers un autre manuscrit. [...] Si la réception des épreuves et la publication du livre devaient traîner passé la date indiquée plus bas (1er septembre) je me verrais forcée de tâcher de me dégager légalement et, dans ce cas, comme de juste, de réclamer le 1er paiement en guise de dédommagement, chose que je veux éviter à tous prix pour vous autant que pour moi. [...] (YOURCENAR, 2016, p. 250-251)

³⁰⁸ « Cette exigence, ce sentiment très fort que son oeuvre lui appartient exclusivement, l’a amenée à voir de près ses contrats avec l’aide de ses « conseils » (ses avocats, Me Mirat d’abord, puis Me Brossollet, et son ami Charles Orengo) [...] ». (BRÉMONT, 2016, p. 145)

luta de Yourcenar contra as Editoras (Gallimard, principalmente) é a não-valorização de sua obra, a fraca divulgação, os diversos textos esgotados e sem previsão de novas edições. Portanto, “ela fez e fará mais tarde a mesma acusação às outras editoras (Plon e Grasset notadamente). Além disso, considerando-se como proprietária de sua obra, ela não suporta estar dependente de um editor e reivindica fortemente sua liberdade de escolha.”³⁰⁹ (BRÈMOND, 2016, p. 148)

Ao saber da dificuldade de se encontrar algumas de suas obras no exterior ela não perderá tempo em questionar as editoras responsáveis pela divulgação e distribuição dos textos. A autora agradece a [*Louise de*] Borchgrave (22 julho 1957) por ter-lhe informado sobre a dificuldade de obter suas obras na Bélgica e completa dizendo que “Cada vez que eu menciono esta situação aos editores, eles me respondem colocando a culpa sobre os consumidores que não insistem pela compra junto às livrarias ou sobre os livreiros que não fazem questão de escrever para encomendar os volumes.”³¹⁰ (YOURCENAR, 2007b, p. 130). Ela pede à correspondente e demais amigos que se ao buscarem algum livro de sua autoria e encontrarem dificuldades, que peçam ao responsável pela livraria uma resposta por escrito e datada contendo os motivos da dificuldade em se conseguir os exemplares da obra. Yourcenar diz que essa atitude a ajudará enormemente, já que terá prova material de que a editora é a responsável pela falta dos livros.

A luta por seus direitos se estendia à defesa de suas obras, mas também a luta por fazer prevalecer seus direitos com relação as suas traduções. Sobre a autorização de publicar uma seleção de poemas de Constantin Kavafis, ela enfrenta um conflito com o detentor dos direitos autorais do autor, Alexis Singopoulo, que inicialmente não aprova a publicação, mas volta atrás ao descobrir a existência de uma carta sua destinada a Yourcenar e a Constantin Dimaras autorizando-os a realizar a tradução dos poemas do grego para o francês. A esse respeito ela escreve ao detentor dos direitos autorais de Kavafis:

³⁰⁹ « [e]lle a fait ou fera plus tard le même reproche à d’autres éditeurs (Plon et Grasset notamment). De plus, se considérant comme propriétaire de son oeuvre, elle supporte mal d’être dépendante d’un éditeur et revendique fortement la liberté de choix. » (BRÈMOND, 2016, p. 148)

³¹⁰ « [c]haque fois que je mentionne cet état de choses aux éditeurs, ils me répondent en mettant la faute sur le compte, soit des acheteurs qui n’insistent pas près des libraires, soit des libraires qui ne prennent pas la peine d’écrire pour commander les volumes. » (YOURCENAR, 2007b, p. 130)

[...] Não é meu propósito discutir a qualidade literária dessa tradução efetuada com cuidado e com um espírito de fidelidade que não pode ser negado por ninguém. [...] / Pretendo me limitar hoje, como eu já o fiz na carta do dia 5 de fevereiro, deixada sem resposta, a me fazer valer da autorização dada por você em 8 de junho de 1939 ao senhor Dimaras e a mim mesma para editar uma tradução francesa dos poemas de Kavafis.³¹¹ (YOURCENAR, 2004, p. 316)

Se Yourcenar se mostra inflexível quanto à exatidão da tradução de suas obras, ela mesma exigirá, como no exemplo acima, liberdade como tradutora. Nota-se, desse modo, mais um dos paradoxos da autora. Ela se torna cada vez mais atenta as suas publicações e, por isso, a luta contra as editoras e contra aqueles que dificultam o exercício dos seus direitos autorais será sempre uma constante.

A escrita da carta terá, além da função de comunicar, a função de servir como prova, como documento comprobatório nos casos em que Yourcenar precisa comprovar acordos, contratos e para lembrar-se e lembrar ao interlocutor do que havia sido concordado entre os interessados. E por esse motivo ele escreve a Charles Orenge (4 setembro 1961), pedindo-o que a envie uma cópia da correspondência trocada entre ele e a Gallimard, cujo assunto era a permissão da editora para a publicação de alguns contos que aparecem em *Contos Orientais* no semanário *Le Nouveau Candide*. Yourcenar se justifica: “Tendo em vista minhas relações difíceis com a editora, por longo tempo, parece-me realmente importante que este acordo se trate por escrito e não em conversa ou pelo telefone.”³¹² (YOURCENAR, 2011, p. 118)

A Jean-Claude Polus (2 maio 1961) Yourcenar se mostra contrariada com o trabalho realizado pelo editor (“Eu me pergunto quando os editores se darão conta de que agindo em contraposição às especificações do escritor eles testemunham seu profundo desdém por estas pesquisas ‘eruditas’, que eles dizem tanto defender.”) que tende a modernizar e a facilitar o uso das palavras para o leitor, sem se darem conta de que agindo assim contribuem, segundo a autora, para o empobrecimento do vocabulário francês e para reduzir a língua a um “conformismo de escola primária”; ela se inquieta com a troca do termos *démoniques* (que segundo ela convém perfeitamente à atmosfera

³¹¹ [...] Il n’entre point dans mon propos de discuter la qualité littéraire de cette traduction, effectué e avec le soin et un esprit de fidélité que nul ne pourra de bonne foi nous refuser. [...] / J’entends me borner aujourd’hui, comme je l’ai déjà fait dans ma lettre du 5 février, laissée sans réponse, à me prévaloir de l’autorisation que vous avez donnée le 8 juin 1939 à M. Dimaras et à moi-même d’éditer une traduction française des poèmes de Kavafis. (YOURCENAR, 2004, p. 316)

³¹² « Étant donné mes rapports longtemps difficiles avec cette maison, il me semble en effet important que cette affaire se traite par écrit, et non de vive voix ou par téléphone. » (YOURCENAR, 2011, p. 118)

do iluminismo do século XVIII e ao qual seu texto fazia alusão mais de uma vez) por *démoniaques* (termo sem sentido naquele contexto).³¹³ (CF. YOURCENAR, 2011, p. 90-91). Yourcenar condena a tendência dos editores em realinhar o vocabulário ignorando as formas vocabulares pouco usadas, mas que são úteis a depender da composição.

Verifica-se, desse modo, que o excesso quanto aos detalhes e quanto às disposições legais não são a causa “[...] mas a consequência da relação com o direito do autor, que se organiza em torno de duas ideias essenciais: o desejo de ter a autoridade sobre a obra quanto à forma e quanto ao significado e o desejo de ter liberdade para disponibilizar a sua obra [para a editora de sua escolha ou para tradutores específicos].”³¹⁴ (BRÈMOND, 2016, p. 212)

Nota-se assim que em diversas cartas e situações a autora controla a tradução de sua obra, exige correções e direito de vista sobre as adaptações, orienta os leitores para uma leitura e uma compreensão adequada de seus textos, corrigindo tanto a recepção de sua obra quanto a própria crítica. É com essa atitude que Marguerite Yourcenar se impõe plenamente como autora, como detentora da obra em toda a sua extensão. De acordo com Blanckeman “essa autoridade se mostra intransigente, para não dizer absoluta: muitas cartas funcionam como um verdadeiro tribunal de onde o acusado só pode sair culpado, condenado e em certos casos imediatamente executado, sem outra possibilidade de processo.”³¹⁵ (BLANCKEMAN, 2004, p. 188)

Yourcenar se mostra, dessa maneira, como aquela que pode esclarecer a obra e dar a chave para a sua interpretação e aquela que detém os direitos e a liberdade sobre a disposição da própria obra. Além disso, os constantes problemas com as editoras podem também justificar a seleção e organização de suas cartas, já que não estaria mais presente para defendê-las no momento de suas publicações. Todo esse cuidado em relação às editoras, à cenastas e diretores de teatro tende a se ampliar e englobar

³¹³ « Je me demande quand les éditeurs se rendront compte qu’en contrevenant ainsi aux spécifications de l’écrivain, ils témoignent de leur très profond dédain pour ces « recherches » érudites, dont ils disent faire tant de casque. » (YOURCENAR, 2011, p. 90-91)

³¹⁴ « [...] mais une conséquence de la relation qu’elle a au droit d’auteur et qui s’organise autour de deux idées essentielles : le désir de maîtriser son oeuvre quant à la forme mais aussi quant à l’esprit, et la volonté d’être libre de disposer de son oeuvre. » (BRÈMOND, 2016, p. 212)

³¹⁵ « Cette autorité se montre intransigente, pour ne pas dire absolue : bien des lettres fonctionnent comme un véritable tribunal dont l’accusé ne peut que ressortir coupable, condamné et, dans certains cas, exécuté sur place sans autre forme de procès. » (BLANCKEMAN, 2004, p. 188)

também o leitor que será, em muitos casos, conduzido pela autora a uma determinada interpretação.

3.3. O rigor e sua função na escrita de Yourcenar

Yourcenar esteve sempre muito atenta aos cuidados com a escrita e com a língua francesa, evitando o quanto pôde qualquer tipo de influência do vocabulário inglês em seus textos. Antes de qualquer publicação revisava todo o trabalho à caça de qualquer imperfeição, do mínimo detalhe que pudesse prejudicar a obra. Tal fato explica sua indignação quando algum de seus textos é publicado sem uma última revisão e sem a sua definitiva aprovação. Quando acontece uma publicação sem que uma última correção seja feita, ela o exige para uma próxima edição.

As explicações e a consequência dessa atitude, desse rigor em relação à obra, são apresentadas por Georges Jacquemin, em *Marguerite Yourcenar – Qui suis-je?* : “A escritora publica somente aquilo que para ela está acabado, pois ela pôde, por um tempo, escapar às preocupações pecuniárias da vida; em seguida, porque ela foi professora; e por fim, porque o sucesso de seus livros lhe assegura a tranquilidade ou pelo menos lhe permite realizar ou conquistar o que ela sonha.”³¹⁶ (JACQUEMIN, 1985, p. 101)

Para a autora, a obra, quando pronta para a publicação, pelo menos por um tempo, é algo acabado. Ou seja, não há mais o que acrescentar dando a impressão de que o leitor não deve participar da construção e do acabamento de tal obra. Em resposta a Mathieu Galey – “Em que momento a versão lhe parece definitiva?”– ela explica: “Quando sinto que disse tudo o que podia dizer e que o disse tão bem quanto me era possível. Nesse momento, tenho a sensação de que está terminado, de que está acabado.” (YOURCENAR, 1983, p. 220). Mesmo quando Yourcenar reescreve seus textos, em parte ou por completo, a nova versão é entregue como se fosse algo

³¹⁶ « Parce qu'elle a pu, un temps, échapper aux soucis pécuniaires de l'existence ; ensuite, parce qu'elle a enseigné ; enfin, parce que le succès de ses livres lui assure l'aisance ou, pour le moins, lui permet de réaliser ou d'acquiescer ce dont elle rêve, l'écrivain ne publie que des choses pour elle achevées. » (JACQUEMIN, 1985, p. 101)

definitivamente acabado, sem que novas contribuições, além das próprias, pudessem ser acolhidas.

A perspectiva da autora vai, desse modo, de encontro ao que propõe Maingueneau para o qual a leitura se dá a partir de um universo imaginário propiciado por lacunas e indeterminações do texto: “Só é possível se impressionar com a parcela considerável de trabalho que é deixada para o leitor; para reconstruir as cadeias anafóricas, para preencher as elipses no encadeamento das ações, identificar as personagens, assinalar os subentendidos etc.” (1996, p. 32-33). Cabe ao leitor, portanto, preencher as lacunas deixadas pelo autor, fazendo com que os variados contextos em que tais obras serão lidas teriam como resultado interpretações bastante variadas.

Para Yourcenar os textos estavam completos, não deixavam lacunas, nem mesmo subentendidos nas entrelinhas; tudo era dado ao leitor, bastando apenas que este seguisse atentamente as indicações dadas por ela e fizesse uma leitura aprofundada do texto para então chegar à interpretação pretendida pelo autor. De acordo com Michèle Goslar “O trabalho realizado em torno de *Memórias de Adriano* não foi exemplar, mas revela o método de trabalho habitual de Yourcenar, que pode ser resumido em: paciência, rigor, imersão total, precisão e exatidão.”³¹⁷ (GOSLAR, 2004, 122). Eram essas mesmas qualidades que se exigia do leitor.

Por essas características torna-se notável que em todos os paratextos escritos por ela, ao contrário de indicar um não-acabamento da obra, contribuem para um maior “fechamento” do texto, seja através da contextualização da época que inspirou seu texto, seja para revelar as fontes de pesquisas e as liberdades diante dos fatos históricos (sim, ela se utilizou da liberdade para dar um novo olhar sobre os eventos históricos), ou para refletir acerca de seu trabalho de escrita, ou ainda para discutir sobre os méritos de uma ou outra forma romanesca (Cf. JACQUEMIN, 1985, p. 223). Os textos e as cartas da autora contribuem, igualmente, para orientar o leitor quanto ao próprio trabalho.

Em entrevista concedida a Patrick de Rosbo, Yourcenar explica a suas perspectivas quanto à reescrita de suas obras: “Toda vez que se trata do problema, para mim tão importante, da reescritura, sou tentada a citar mais uma vez a admirável frase do poeta irlandês Yeats: ‘É a mim mesmo que corrijo ao corrigir minha obra’. Esta frase

³¹⁷ « Le travail mené autour de *Mémoires d’Hadrien* ne fut donc pas exemplaire, mais relève de la méthode de travail habituelle de Yourcenar. Celle-ci peut se résumer par : patience, rigueur, immersion totale, précision et exactitude. » (GOSLAR, 2004, 122)

define completamente meu próprio ponto de vista a esse respeito.” (YOURCENAR, 1987, p. 18-19). A ligação entre a obra e o eu-autor é bastante evidente na reescrita da obra enquanto reescrita do próprio pensamento. Apesar de querer uma obra acabada a própria autora reconhece que as novas versões dão uma maior completude ao texto. Acerca da pergunta de Jean-Claude Texier “Porque você escreve várias versões de seus romances?” Ela responde: “Os temas que eu havia tratado me eram importantes, mas em alguns casos eu tinha a impressão de ter falhado na primeira tentativa.”³¹⁸(YOURCENAR, 2002, p. 127), ou seja, o rigor, a exatidão aparecem como finalidade na reescrita de Yourcenar.

Nesse sentido, a autora se pretendia neutra quanto aos engajamentos para ser universal. Seus escritos eram carregados de um saber e de uma filosofia que era humana e para o ser humano. As cartas funcionam, portanto, no sentido de dar aos interlocutores papéis definidos: leitores, admiradores, alguns confidentes, amigos intelectuais, jovens escritores, críticos que agradam, mas também aqueles que são “hostis”. Desse modo haverá a oportunidade de a autora se expressar e se explicar de várias formas e para os vários públicos. Portanto, “se ‘dizer’ pela carta, - mais do que qualquer outra forma de escrita íntima – é ‘fazer’; e mesmo, no caso que nos detém, ‘se fazer’. Construir-se, assinalar um lugar, engajando para tal uma relação determinada com o outro.”³¹⁹ (DIAZ, 1998, p. 120).

A negação da paternidade literária se faz também em suas explicações. Yourcenar critica a ingenuidade daqueles que acreditam que a obra traduzida expressa uma admiração apaixonada do tradutor e, portanto, uma influência sobre a obra deste. Em relação às traduções ela diz: “Na verdade, minha admiração muito profunda pelo romance de Virginia Woolf matizava-se de reservas; quanto a James, eu ignorava quase tudo de sua obra quando a tarefa de transpôr *Maisie* para o francês me foi oferecida.” (YOURCENAR, 1990, p. 167). Ou seja, a autora defende claramente a originalidade de sua obra.

318 « Pourquoi écrivez-vous plusieurs versions de vos romans ? Les sujets que j’avais traités m’importaient, mais dans certains cas, j’avais l’impression d’avoir manqué ma première tentative. » (YOURCENAR, 2002, p. 127)

319 « [s]e "dire" par lettre, – plus encore que sous toute autre forme d’écriture intime, – c’est "faire"; et même, dans le cas qui nous occupe, "se faire". Se construire, s’assigner un registre, tout en engageant un rapport déterminé avec autrui, en le prenant à témoin de ses propres choix. » (DIAZ, 1998, p. 120)

Não há melhor maneira de aprender que estar na posição de quem ensina. Dessa forma, os diálogos – por vezes, monólogos – são uma oportunidade de aperfeiçoamento e de conhecimento da própria obra, além, claro, dessa ação sobre o outro: “Observatório crítico, a correspondência retroage sobre o projeto literário, ajuda a organizá-lo, a significá-lo e constitui [...] uma peça de criação estratégica como um todo.”³²⁰ (BLANCKEMAN, 2004, p. 179)

O rigor com relação à classificação das obras e os cuidados com sua denominação nos contratos nos mostram que a autora é também inovadora quando à organização e escrita de seus textos. Ao senhor Gaston Gallimard (31 de julho de 1952), ela escreve:

[...] Eu poderia propor-lhe a fórmula *romances e ensaios*, mas admito que ela me inquieta, pois se arrisca de fazer-lhe excluir, sem exame adequado, um livro que pretendo lhe apresentar, *Kavafis* com umas cem páginas de introdução [...]. Somente a fórmula *trabalhos* me parece bastante flexível para abarcar essas minhas formas que são um pouco híbridas e que servem para contestar qualquer classificação utilizada.³²¹ (YOURCENAR, 2004, p. 186)

Na ocasião da revisão de *Memórias de Adriano* para uma nova edição, Yourcenar trabalha rigorosamente nas correções em busca de uma perfeição para os mínimos detalhes. A Constantin Dimaras (7 dezembro 1952) ele agradece os apontamentos feitos pelo interlocutor e diz que aceita as sugestões e que corrigirá ou re fará alguns pequenos detalhes, como, por exemplo, a frase “le service qui a servi”, que será excluída e também a passagem em que há o empilhamento de moedas. Segundo Yourcenar “[...] Este último detalhe me parecia (a rigor) defensável, mas Henry Séryg, diretor das Antiguidades do Líbano e grande numismata, julgou-o também impossível; eu terminei, portanto, por refazer minha frase.”³²² (YOURCENAR, 2004, p. 201, 202).

³²⁰ « Observatoire critique, la correspondance rétroagit sur le projet littéraire, aide à le façonner, à le signifier, et constitue [...] une pièce de création stratégique à part entière. » (BLANCKEMAN, 2004, p. 179)

³²¹ [...] Je pourrais vous proposer la formule *romans et essais*, mais j’admets que celle-ci m’inquiète, parce qu’elle risque de vous faire exclure sans sérieux examen un livre que je tiens particulièrement à vous présenter, *Kavafis* avec quelque cent pages d’introduction [...]. Seule, la formule *ouvrages* me paraît assez souple pour tenir compte de ces formes un peu hybrides qui sont miennes, et qui prêtent à contestation de quelque manière qu’on les classifie. (YOURCENAR, 2004, p. 186)

³²² « [...] Ce dernier détail m’avait paru (à la rigueur) défendable, mais Henry Séryg, directeur des Antiquités du Liban, et grand numismate, le jugeait comme vous impossible ; j’ai donc fini par remanier ma phrase. » (YOURCENAR, 2004, p. 201, 202)

Observa-se que a autora resiste às mudanças em seu texto, mas o faz quando, após diversas consultas especializadas, percebe a validade da correção.

As publicações realizadas sem que uma nova revisão fosse feita são aquelas que mais desagradam e contrariam a autora. Mesmo quando se tratam de traduções, as revisões são uma das exigências de Yourcenar. Ao saber da publicação de *Ce que Savait Maisie*, tradução da obra de Henry James, pelo Club du Meilleur Livre, a autora escreve a R. Carlier, (8 dezembro 1954) para afirmar sua indignação:

Eu não posso dizer o quanto lamento que você não me tenha dado a ocasião para rever e corrigir as provas desse texto que apareceu pela Laffont sem que eu tivesse revisto as provas e sem que eu tivesse sido informada, haja vista que o manuscrito dessa tradução foi dado por mim à Revue Critique em 1938 e comprado pela Laffont em seguida, não tendo nunca retornado a mim. [...] ³²³ (YOURCENAR, 2004, p. 440-441)

As traduções da própria obra versadas para o inglês têm a vantagem de serem traduzidas por Grace e certificadas de perto por Yourcenar (como já indicado anteriormente). Veja-se, por exemplo, a solicitação da autora a <Karl > Martin Flinker (16 maio 1955) em possibilitar que Grace seja a tradutora do artigo “Hommage à Thomas Mann” caso haja interesse na tradução para o inglês “[...] eu lhe peço que me coloque diretamente em contato, já que mantenho a escolha do tradutor para o inglês além do direito de vista sobre a tradução, bem como sobre a escolha da revista.” ³²⁴ (YOURCENAR, 2004, p. 470)

Sobre a publicação de *Alexis* pelo Club Français du Livre a autora questiona a biografia inserida na obra sem menção ao nome do biógrafo e propõe uma correção das informações no periódico do Clube, o *Liens*. Ela enumera sete informações a serem retificadas e critica o fato de não ter sido avisada da iniciativa, fato que a possibilitaria de rever o texto e fazer as necessárias correções antes da disponibilização para vendas. A perda do controle sobre as publicações sem revisão e, sobretudo, a publicação de

³²³ Je ne puis trop vous dire combien je regrette que vous ne m’ayez pas donné l’occasion de revoir et de corriger les épreuves de ce texte, qui a paru chez Laffont sans que j’en eusse revu les épreuves et sans que j’en fusse informée, le manuscrit de cette traduction, donnée par moi, à la Revue Critique en 1938, et acheté ensuite par Laffont, n’étant plus jamais revenu entre mes mains.[...] (YOURCENAR, 2004, p. 440-1)

³²⁴ « [...] je vous prierai au contraire de me mettre directement en contact, tenant comme je le fais à garder pour l’anglais le choix du traducteur et le droit de regard sur la traduction, ainsi que sur le choix de la revue elle-même. » (YOURCENAR, 2004, p. 470)

biografias mal elaboradas, não lhe agradam. Ao senhor Diretor do Club Français du Livre (22 setembro 1955) ela aponta o que a contraria:

[...] Eu apreciei o favor da reserva desse biógrafo anônimo e lamento mais ainda que contrariamente aos nossos acordos, você não me comunicou sobre as provas desse livro o que teria me permitido corrigir os numerosos erros que eu destaco nessa biografia, para a qual eu não fui consultada, como eu poderia e deveria ter sido. [...] ³²⁵ (YOURCENAR, 2004, p. 493)

As listas de correções estabelecidas a partir da revisão minuciosa são encaminhadas ao editor para que nada esteja incorreto e possa ser alvo de críticas futuras. Os detalhes são enviados, por exemplo, a Jacques Festy (5 julho 1958), após uma releitura atenta, pede-se que as correções sejam feitas conforme suas indicações, “[...] se possível, imediatamente, sobre as placas de reprodução para estarem em ordem para uma tiragem futura. Esta lista parece formidável; na realidade, trata-se quase sempre de erros no uso do maiúsculo ou no itálico dos títulos citados no prefácio, nas notas e no índice.” Ela aceita partes das responsabilidades pelo erro, mas aponta falhas também do editor: “devido ao fato de eu não ter-lhes lembrado, nas segundas e terceiras listas de correções, de que certos erros marcados sobre as primeiras provas não tinham sido ainda corrigidos pelo impressor [...]” ³²⁶ (YOURCENAR, 2007b, p. 258-259)

Yourcenar faz longas listas de tudo aquilo que ela considera como inadequado com relação às provas de suas obras. A Constantin Dimaras (6 julho 1958) ela comenta acerca de tais correções: “[...] Você ficará consternado, sem dúvida, ao saber que logo recebido o primeiro exemplar, eu me pus a compor uma lista de erros de impressão descobertos durante a releitura na qual eu mergulhei imediatamente: setenta e seis ao todo.” ³²⁷ (YOURCENAR, 2007b, p. 261)

325 [...] J’ai apprécié la bonne grâce et la réserve de ce biographe anonyme, et regrette d’autant plus que, contrairement à nos conventions, vous ne m’avez pas communiqué les épreuves de ce livre, ce qui m’eût permis de corriger les très nombreuses erreurs de fait que je révèle dans cette biographie, pour l’élaboration de laquelle je n’ai pas été consultée, comme j’aurais pu et dû l’être. [...] (YOURCENAR, 2004, p. 493)

³²⁶ [...] si possible, sur-le-champ, sur les clichés, pour être en ordre pour tout futur tirage. Cette liste paraît formidable ; en réalité, il s’agit presque toujours d’erreurs dans les majuscules ou/et italiques de titres cités dans le texte de la préface, les notes, et l’index. [...] du fait que je ne vous ai pas toujours rappelé, dans mes secondes et troisièmes listes de corrections, que certaines erreurs marquées sur les premières épreuves n’avaient pas encore été corrigées par l’imprimeur [...]. (YOURCENAR, 2007b, p. 258-259)

³²⁷ [...] Vous serez sans doute consterné d’apprendre que sitôt reçu le premier exemplaire, je me suis mise à composer une liste des fautes d’impression relevées au cours de la re-lecture dans laquelle je me suis immédiatement plongée : soixante-seize en tout. (YOURCENAR, 2007b, p. 261)

Sobre sua prática de escrita e reescrita em busca da perfeição Yourcenar releva a importância de dar tempo à obra. Os métodos rigorosos da reescrita, que pode ocorrer várias vezes, se necessário, é uma prática da autora. Em conselho a Christian [*Ghislain*] de Diesbach (15 agosto 1958), acerca de um manuscrito enviado para sugestões, Yourcenar escreve:

Perdoe-me esta carta tão longa: meu método consiste em refazer uma passagem ou um livro vinte vezes se necessário, até eu conseguir exprimir o mais adequadamente possível aquilo que eu desejava expressar. É natural que eu lhe recomende esse método e que eu lhe mostre em alguns detalhes porque o seu *Arnold* me parece merecer ser revisto e retocado quando você se distanciar do momento da composição do mesmo.³²⁸ (YOURCENAR, 2007b, p. 265)

Ao revisar uma obra passada Yourcenar faz, com frequência, a reescrita de alguns trechos ou mesmo a reformulação de partes inteiras. *Denário do sonho*, por exemplo, é uma obra do passado que será reformulada por inteiro. A Jean Mirat (1º abril 1959) ela diz: "No outubro passado, fazendo a correção das provas da reimpressão de DENÁRIO DO SONHO, eu estava decidida a fazer apenas algumas correções, contudo eu me decidi por refazer todo o livro [...]."³²⁹ (YOURCENAR, 2007b, p. 303)

Em carta a Jean Schlumberger (12 junho 1959) Yourcenar constrói uma belíssima comparação que remete as suas perspectivas quanto à reescrita, revisão e releitura de seus textos: “[...] para mim, aproximando-me completamente do ponto de vista de Breitbach, prefiro frequentemente reembarcar em um trabalho de outrora, como um barco sólido e ganhar o mar para uma nova viagem na companhia dele.”³³⁰ (YOURCENAR, 2007b, p. 349). Nota-se que a liberdade quanto à reelaboração e refacção da obra só cabe a ela.

Outra obra da juventude de Yourcenar que será revista para uma nova publicação será *Píndaro*. A Raïssa Calza (18 abril 1962) a autora comenta: “[...] eu me

³²⁸ Excusez cette lettre si longue : ma méthode à moi consiste à refaire un passage ou un livre, vingt fois s’il le faut, jusqu’à ce que je sois arrivée à exprimer le moins inadéquatement possible ce que je souhaite exprimer. Il est naturel que, cette méthode, je vous la recommande, et que je cherche à vous montrer en quelque détail pourquoi votre *Arnold* me semble mériter d’être revu et retouché quand vous vous serez un peu plus éloigné du moment de sa composition. (YOURCENAR, 2007b, p. 265)

³²⁹ « En octobre dernier, en me mettant à corriger les épreuves de cette réimpression de DENIER DU RÊVE, je ne m’étais d’abord décidée qu’à y faire quelques corrections ; finalement, je me suis décidée à refaire de fond en comble le livre [...]. » (YOURCENAR, 2007b, p. 303)

³³⁰ « [...] pour moi, me rapprochant davantage du point de vue de Breitbach, je préfère souvent me rembarquer sur l’ouvrage d’autrefois comme sur une barque encore solide, et prendre avec lui la mer pour un nouveau voyage. » (YOURCENAR, 2007b, p. 349)

ocupo, nesse momento, da revisão, ou melhor, da reescrita de um trabalho que eu tive a ingenuidade e a audácia de escrever há vinte ou vinte dois anos acerca da poesia de Píndaro e que o editor francês e também um editor estrangeiro querem republicar.”³³¹ (YOURCENAR, 2011, p. 202)

O rigor e a busca pela exatidão se estendem também às adaptações de suas obras. Duras críticas são feitas, nesse sentido, à produção cinematográfica que segundo Yourcenar tem priorizado os resultados financeiros e se “esquecido” da arte em si. Quanto a esse fato ela se expressa:

O argumento de se ter investido grandes somas me deixam bastante cética, já que os piores filmes dos últimos anos foram invariavelmente aqueles que mais custaram. A tirania do capital, que se exerceu até aqui em sentido oposto à arte e à liberdade de expressão é uma das razões pelas quais um escritor preocupado com uma certa integridade desconfia do filme. Lamento escrever isso, já que sou a primeira a me deliciar com essa coisa tão rara (e me parece cada vez mais rara) que é um filme feito honestamente.³³² (YOURCENAR, 2007a, p. 278-279)

Os direitos que a possibilitem de acompanhar sua obra são sempre buscados. Ao correspondente Jean Rossignol (1º fevereiro 1965) ela se exprime: “[...] eu continuo achando indispensável o direito de vista do autor sobre o cenário. Não o ter é arriscar deixar passar sem recurso (pois protestar depois de realizado é inútil) uma deformação total daquilo que se quis ou se acreditou fazer.”³³³ (YOURCENAR, 2007a, p. 278)

O trabalho literário tem prioridade na vida de Yourcenar. A relação entre obra e vida se afirma cada vez mais como resultado desse trabalho intenso. A revisão e a reescrita são métodos constantes de aperfeiçoamento para autora e mostram o rigor com que ela verifica sua obra antes, durante, e depois de cada publicação.

³³¹ [...] je m’occupe en ce moment de réviser, ou plutôt de refaire un ouvrage que j’eus la naïveté et l’audace d’écrire à vingt ou vingt-deux ans sur la poésie de Pindare, et que l’éditeur français, et aussi un éditeur étranger, veulent republier.” (YOURCENAR, 2011, p. 202)

³³² L’argument des grosses sommes investies me laisse d’ailleurs assez sceptique, les pires films de notre temps étant invariablement ceux qui ont coûté le plus. La tyrannie des capitaux, qui s’est toujours exercée jusqu’ici en sens opposé à l’art et à la liberté d’expression, est une des raisons pour lesquelles un écrivain préoccupé d’une certaine intégrité se méfie du film. J’écris d’ailleurs ceci à regret, étant la première à goûter cette chose si rare (et de plus en plus rare il me semble) qu’est un film honnêtement fait. (YOURCENAR, 2007a, p. 278-279)

³³³ « je continue à trouver indispensable le droit de regard de l’auteur sur le scénario. Ne pas l’avoir, c’est risquer de laisser passer sans recours (car la protestation après coup est toujours inutile) à une déformation totale de ce qu’on a voulu ou cru faire. » (YOURCENAR, 2007a, p. 278)

Nesse sentido, a dedicação ao trabalho representa para Yourcenar a própria existência. Existir para a escrita literária e a partir da escrita literária. E por isso ela se inquieta tanto diante dos problemas ligados aos seus trabalhos. Os inúmeros processos judiciais para defender sua obra ferem-na violentamente, físico e psicologicamente. Consequentemente, esse rigor com o trabalho e com o tempo para se dedicar a ele interferirá até mesmo na vida de Yourcenar. As visitas recebidas em Petite Plaisance são previamente estabelecidas e se determina, inclusive, o período de estadia do visitante. Ela diz a [Jean] Lambert (3 dezembro 1957) que se no momento da viagem deste, ela se encontrar em Petite Plaisance, poderá recebê-lo com prazer: “[...] nós poderemos te alojar tranquilamente por uma noite ou duas, entre o trem de Bangor que chega de Nova Iorque por volta de meio-dia e o ferryboat da Nova Escócia que, acredito eu, parte de Bar Harbor de manhã.” A justificativa para a delimitação desse tempo se deve ao trabalho: “é que o trabalho a fazer antes de partir para a Itália em fevereiro se acumulou ao ponto de me deixar desesperada de não tê-lo terminado na data fixada. Quatro dias tomando notas sobre Kavafis, que vai ser enfim terminado, em New Haven na biblioteca de Yale, se passaram rapidamente.” (YOURCENAR, 2007b, p. 187)³³⁴

O mesmo cuidado acerca do tempo disponível para receber uma visita aparece novamente na carta a Jean Lambert (2 janeiro 1959). Isso mostra o conforto da comunicação através da correspondência, que toma um tempo na elaboração da resposta, na atenção ao interlocutor, mas que pode transcorrer em meio ao trabalho literário, já que versa constantemente sobre ele. Já a visita interromperia, por mais rápida que fosse, quase toda a dedicação à escrita. O trabalho é sempre uma prioridade para Marguerite Yourcenar, mas outros problemas são indicados para justificar a delimitação do tempo de visita:

Se você desejar, venha passar dois ou três dias conosco (por exemplo, da sexta à segunda). Eu sou obrigada a limitar a duração desse modo, porque o trabalho está atrasado e também porque nesse momento uma visita se torna um excesso, tendo em vista que Grace esteve doente e mesmo tendo sido

334 [...] nous pouvons aisément vous loger pour une nuit ou deux entre le train de Bangor, qui arrive de New York vers midi, et le ferry-boat de la Nouvelle Écosse qui, je crois, quitte Bar Harbor dans la matinée. [...] c’est que le travail à faire avant de partir pour l’Italie en février s’est accumulé au point que je désespère parfois d’être prête à la date fixée. Quatre jours à New Haven à la Yale Library à prendre des notes sur Kavafis, qui, paraît-il, va enfin voir le jour, se sont évanouis comme un songe.” (YOURCENAR, 2007b, p. 187)

curada ainda está fraca; além disso, o serviço doméstico na ilha só é garantido temporariamente.³³⁵ (YOURCENAR, 2007b, p. 288)

Acompanhar sua obra em todas as fases é essencial para a autora. Reviver a obra através das cartas ao participar de diálogos colocando, sempre, sua interpretação dos próprios textos é tema recorrente. A participação, sugestão e a busca por fazer prevalecer seus direitos a levam a indagar cineastas, diretores de balés e teatros acerca da interpretação e adaptação realizada por eles. Portanto, “[...] reivindicando pertencer à linhagem dos grandes clássicos, ela adere inteiramente à célebre definição de Valéry – ‘Clássico é o escritor que tem em si mesmo um crítico e o associa intimamente ao seu trabalho’ – e o coloca severamente em prática.”³³⁶ (LEVILLAIN, 2016, p. 84)

As cartas são, desse modo, exercícios mentais nos quais ela procura conciliar interesses, análises, críticas, pontos de vistas, embates com cineastas, editores, leitores etc., de modo a por em prática a disciplina, o rigor e a exatidão sempre buscada e desejada. Essa interligação entre vida e obra resulta, portanto, na criação de uma cenografia autoral. Yourcenar, personagem de si mesma, nos oferece, além disso, todo um cenário no qual ela se movimenta e se constrói junto ao texto literário.

3.4. A cenografia autoral

Se nos textos, paratextos, cartas e biografias escritos por Yourcenar prevalecem a criação de um ethos³³⁷ ou a representação do intelectual ligado ao discurso, a partir de agora será observado a ligação dessa imagem com a criação de uma cenografia autoral, que dará base à imagem construída pela autora para além dos textos, ou seja, através das

³³⁵ Si le coeur vous en dit, venez passer deux ou trois jours chez nous (par exemple, du vendredi au lundi). Je suis obligée de limiter ainsi la durée parce que le travail est en retard, et qu’en pareil cas une visite est une débauche, parce que Grace a été malade, et tout en étant maintenant officiellement guérie, n’est pas encore très forte, et parce que le service domestique dans l’île n’est jamais assuré que de façon temporaire. (YOURCENAR, 2007b, p. 288)

³³⁶ « [...]reivindicando d’appartenir à la lignée des grands classiques, elle adhère entièrement à la célèbre définition de Valéry – « Classique est l’écrivain qui porte en lui-même un critique et l’associe intimement à ses travaux » - et la met sévèrement en pratique. » (LEVILLAIN, 2016, p. 84)

³³⁷ Como visto no subcapítulo 2.3.

informações ligadas a atividades do cotidiano e da sua maneira de agir em diferentes contextos e situações.

Se, através do discurso a autora se posicionava com frequência pela relação entre a leitura de suas obras e sua vida (ou melhor, a vida criada e assumida por ela através do pseudônimo Yourcenar), como se observa no discurso de recepção na Academia Francesa “Vocês me acolheram, dizia eu. Esse eu incerto e flutuante, essa entidade cuja existência eu mesma contestei e que eu sinto ser verdadeiramente delimitada pelos trabalhos escritos por mim.”³³⁸ (YOURCENAR, 2015)

Marguerite Yourcenar fará de sua vida o desenrolar de um personagem em diversos cenários que vai das várias viagens aos relatos da vida de dedicação ao trabalho literário e da tranquilidade em *Petite Plaisance*. Dessa forma, de acordo com Anne Coudreuse, “É como escritora, ou na postura de escritora, que ela se situa com relação aos eventos os mais dramáticos da História, mesmo quando ela não escreve [...]”³³⁹ (2009, p. 100)

Portanto, de acordo com José-Luis Diaz (em – *L'écrivain imaginaire : Scenographie autoriales à l'époque romantique* – texto em que se discute a criação de uma cenografia por parte dos autores do Romantismo francês) “Para repensar o ‘espaço autorial’ vimos que convém primeiramente a não reduzi-lo ao ‘homem’; convém também não reduzi-lo, inversamente, a uma simples função linguística: a de um puro ‘sujeito de enunciação’, cuja existência se limitaria a marcas textuais.”³⁴⁰ (DIAZ, 2007, p. 16) Viu-se, desse modo, que Yourcenar se constrói constantemente pelo discurso através dos diversos textos, mas essa não é a única ação da autora. Há, além disso, a adequação entre textos, paratextos e cenários para que haja coerência entre estes e o *personagem* Yourcenar.

É nesse sentido que as cartas vão além da função de comunicação. A correspondência da autora “[...] está engajada em sua qualidade de traço bio-intelectual em um processo de criação literária do qual ela não é exterior. Ao mesmo tempo em que

³³⁸ « Vous m’avez accueillie, disais-je. Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j’ai contesté moi même l’existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu’il m’est arrivé d’écrire. » (YOURCENAR, 2015)

³³⁹ « C’est donc bien en écrivain, ou en posture d’écrivain, qu’elle se situe par rapport aux événements les plus dramatiques de l’Histoire, même quand elle n’écrit pas [...] ». (2009, p. 100)

³⁴⁰ « Pour repenser l’ « espace autorial », nous avons vu qu’il convient d’abord de ne pas le réduire à l’ « homme » ; mais il convient aussi de ne pas le réduire, à l’inverse, à une simple fonction linguistique : celle d’un pur « sujet d’énonciation », dont l’existence se limiterait à des marques textuelles. » (DIAZ, 2007, p. 16)

ela informa, ela participa da fabricação de uma obra e da construção de uma figura de escritora, no dia a dia, em seguida a título póstumo.”³⁴¹ (BLANCKEMAN, 2015, p. 227).

De acordo com a perspectiva de Jorge Luis Borges o escritor acredita falar de muitas coisas, mas o que ele deixa afinal é uma imagem de si. Essa concepção do escritor aguçou a curiosidade de Yourcenar que gostaria de ter ouvido a explicação de Borges sobre esse posicionamento. Contudo, sem que ela soubesse Borges já o havia explicado: ‘Pode-se dizer [...] que cada escritor deixa duas obras. Uma é sua obra escrita e a outra, talvez a mais importante para a glória ou o renome, é sua imagem. O que sobrevive é a imagem. Resta somente o espelho e a imagem. O homem concreto é bastante irreal e bastante efêmero’.³⁴² (GARREAU, 2014)

Embora não conhecesse a resposta Yourcenar já sabia da efemeridade do ser real e, por isso, colocou em prática a construção e a defesa desse personagem, dessa imagem chamada Marguerite Yourcenar. Portanto, repudiando sempre e constantemente a tentativa dos leitores e críticos de colocarem sua biografia (que de acordo com Borges seria efêmera) à frente de suas obras, ou de pensarem sua obra a partir de sua biografia, Yourcenar constrói sua própria crítica a esse respeito posicionando-se contra essa tendência que se afirma no mundo literário. Nas primeiras páginas de *Mishima ou la vision du vide*, a autora deixa evidente seu posicionamento:

O tempo não é mais aquele em que se podia apreciar Hamlet sem se preocupar com Shakespeare: a grosseira curiosidade pela narrativa biográfica é um traço de nossa época, separada pelos métodos de uma imprensa e de uma mídia que se dirigem a um público que sabe ler cada vez menos. Tendemos todos a levar em conta, não somente o escritor, que, por definição, se expressa em seus livros, mas o indivíduo, sempre forçosamente disperso, contraditório e em transformação, escondido aqui e visível lá, e, enfim, talvez, sobretudo, o personagem, esta sombra ou reflexo, que por vezes, o próprio indivíduo (é o caso de Mishima) contribui para projetar por defesa ou por desafio, mas aquém ou além dos quais o homem real viveu e morreu no

³⁴¹ « [...] est engagé en sa qualité même de trace bio-intellectuelle dans un processus de création littéraire auquel il n’est pas extérieur. Autant qu’il renseigne, il participe à la fabrication d’une oeuvre et à la construction d’une figure d’écrivain, au jour le jour, puis à titre posthume. » (BLANCKEMAN, 2015, p. 227).

³⁴² « On pourrait dire [...] que chaque écrivain laisse deux oeuvres. L’une est son oeuvre écrite, et l’autre, peut-être la plus importante pour la gloire ou la renommée, c’est son image. Ce qui survit, c’est l’image. Il ne reste que le miroir et l’image. L’homme concret est assez irréal et assez éphémère. » (GARREAU, 2014)

segredo impenetrável que é próprio de toda vida.³⁴³ (YOURCENAR, 1986, p. 12. Grifos meus)

A passagem é reveladora acerca das posições tomadas por Yourcenar. Seu desejo é que suas obras se distanciem de qualquer interpretação ligada a sua intimidade, desse “homem real” mencionado acima. A criação de um personagem se forma no sentido de preservar e manter os “segredos impenetráveis próprios de toda vida”. Essa diferenciação entre *escritor*, *indivíduo* e *personagem* mostra claramente que o desejo de Yourcenar é que os leitores e o público, em geral, leve em conta o escritor que se mostra a partir de suas obras. O *personagem* criado pelo *indivíduo* serve também para satisfazer à curiosidade do leitor, mas ambos são, em certa medida, a criação desse *homem real*, cujos segredos não serão revelados (ou, pelo menos, deseja-se assim a autora).

A definição do termo, “cenografia autoral”, utilizado por José-Luis Diaz na construção de sua teoria para explicar fatos que envolvem a questão autoral é bastante pertinente para esse trabalho e vai a encontro da concepção de Yourcenar citada acima. Para Diaz (em entrevista concedida a Fausto Calaça), o termo indica: “que o escritor se faz, produz-se em representação. O autor adota uma postura; assume um papel que estrutura sua vida de escritor; encarna uma imagem; constituiu para si mesmo um estilo de vida.” (CALAÇA, 2013, p.280). Nesse sentido, observamos:

[...] Esse ‘eu’ de enunciação remete sempre a uma postura autoral, que esconde uma figura biográfica. A descrição de uma (a figura biográfica) é como que compensada pela saturação da outra (a postura autoral). De tal forma que Marguerite Yourcenar que se inventa na qualidade de autora através de seus livros se identifica a essa invenção na qualidade de autoridade pelas cartas.³⁴⁴ (BLANCKEMAN, 2015, p. 233).

³⁴³ Le temps n’est plus où l’on pouvait goûter *Hamlet* sans se soucier beaucoup de Shakespeare : la grossière curiosité pour l’anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplé par les méthodes d’une presse et de *media* s’adressant à un public qui sait de moins en moins lire. Nous tendons tous à tenir compte, non seulement de l’écrivain, qui, par définition, s’exprime dans ses livres, mais encore l’individu, toujours forcément épars, contradictoire et changeant, caché ici et visible là, et, enfin, surtout peut-être, du *personnage*, cette ombre ou ce reflet que parfois l’individu lui-même (c’est le cas pour Mishima) contribue à projeter par défense ou par bravade, mais en deça et au-delà desquels l’homme réel a vécu et est mort dans ce secret impénétrable qui est celui de toute vie. (YOURCENAR, 1986, p. 12)

³⁴⁴ [...] Ce ‘je’ d’énunciation renvoie toujours à une posture auctoriale, laquelle recouvre une figure biographique. La discrétion de l’une (la figure biographique) est comme compensée par la saturation de l’autre (la posture auctoriale). De la sorte Marguerite Yourcenar qui s’invente en qualité d’auteur par ses livres s’identifie à cette invention en qualité d’autorité par ses lettres. (BLANCKEMAN, 2015, p. 233).

Na entrevista de José-Luis Diaz concedida a Ruth Amossy e Dominique Maingueneau, (mas também na própria obra na qual se pensa o termo – *L'écrivain imaginaire* : Scenographie auctoriales à l'époque romantique) podemos nos aprofundar na temática da cenografia autoral. De acordo com Diaz para se perceber a complexidade da instância autoral é necessário que se distingam três planos: o real (homem de letras – sujeito biográfico e ator social), o textual (o autor dos livros e o sujeito textual, o sujeito do discurso – “marcas gramaticais que formam o aparelho formal da enunciação”) e o imaginário (o escritor imaginário – ou seja, o autor tal qual ele se representa, se faz e se deixa representar. (Cf. DIAZ, 2007b, p. 17-20) Apesar dessa distinção, o autor reconhece também a dificuldade em se separar essas três instâncias. (Cf. DIAZ, 2007b, p. 44)

As representações do autor incluem várias categorias possíveis: imagens, figuras, mitos, fantasmas, tipos etc. E, tendo em vista, que tais imagens não se apresentam sozinhas, mas acompanhadas de todo um cenário e de personagens secundários e, além disso, pelo fato de elas não serem imóveis, estando sempre em ação, o termo tomado emprestado à figuração teatral parece ser o mais apropriado para se discutir os desdobramentos do “escritor imaginário”: “É por isso que recorri à noção de cenografia autoral. Através dessas cenografias datadas e em movimento, coletivas e também personalizadas, tornadas suas, o escritor se dá em representação [...]”³⁴⁵ (DIAZ, 2016, p. 2). Será em função dessa postura adotada, desse papel assumido pelo autor que se estruturará a sua relação com a literatura: “A imagem – a imagem a ser encarnada tanto no seu modo de viver quanto na sua maneira de escrever – tem aqui uma função estruturante, umbilical.”³⁴⁶ (DIAZ, 2016, p. 2)

Para Diaz, a noção de cenografia autoral não é definida, inicialmente, com relação ao discurso, ou seja, a partir do fato de adotar um dispositivo de enunciação, de colocar a si mesmo no texto, da escolha de gênero e/ou de estilo. Ela se apresenta primeiramente enquanto:

³⁴⁵ « C'est pour cela que j'ai eu recours à la notion de scénographie auctoriale. Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l'écrivain se donne en représentation [...] ». (DIAZ, 2016, p. 2)

³⁴⁶ « L'image – l'image à incarner, tout aussi bien dans sa façon de vivre que par sa manière d'écrire – a ici une fonction structurante, ombilicale. » (DIAZ, 2016, p. 2)

[...] postura adotada, imagens de si propostas e da representação de um papel. Ao adotar uma cenografia, o escritor não responde, a princípio, a estas questões: como escrever? Como colocar sua voz? Que gênero escolher? Responde à questão mais abrangente e que engloba a todas as outras: quem ser? Quem ser enquanto escritor na ‘cena literária’; mas também quem ser enquanto homem? ³⁴⁷ (DIAZ, 2016, p. 3)

Portanto, após ou ao lado da cenografia autoral, o discurso, a enunciação, o estilo, a relação com o texto contribuem para reforçar e fixar a cena literária pretendida pelo autor. Nesse sentido, pode-se perceber que Marguerite Yourcenar adota a perspectiva de relacionar sua imagem tanto nos aspectos ligados a sua vida – enquanto escritor imaginário – quanto nos aspectos ligados a sua escrita. Importante constatar, desse modo, que “A história da sua vida se confunde então cada vez mais com a história de seus livros. A partir de 1949-1951, e da paixão por Adriano, a escritora se substitui à mulher. Você não é mais uma mulher que escreve, mas um escritor que, por acaso, é mulher.” ³⁴⁸ (SARDE, 1995, p. 275 – a forma dialogada representa a escolha de Michèle Sarde para escrever uma biografia de Yourcenar).

Ainda de acordo com Diaz, o imaginário está ligado a um *imaginário social*, ou seja, tornar-se escritor na época romântica, período a que se dedica o autor, é um sonho, uma fantasia: imagina-se escritor, porta-se como escritor, assume-se o papel de escritor, mas, claro, não de forma isolada, preso a um imaginário pessoal, ou universal, “mas em função de um espaço cênico em funcionamento no campo literário.” (Cf. DIAZ, 2012, p. 212)

Embora o autor se refira à época romântica em suas análises (“[...] Nós estamos em uma época de revolução literária, em todos os ângulos, na qual cada escritor deseja profundamente inventar novas maneiras de ser escritor e, portanto, de construir sua cenografia e colocar a sua voz”. ³⁴⁹ (2012, p. 212)), a invenção de uma cenografia, de

³⁴⁷ [...] postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l’écrivain ne répond pas d’abord ni seulement à ces questions : comment écrire ? comment poser sa voix ? quel genre choisir ? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes : qui être ? Qui être en tant qu’écrivain sur la « scène littéraire » ; mais qui être aussi en tant qu’homme. (DIAZ, 2016, p. 3)

³⁴⁸ L’histoire de votre vie se confond alors de plus en plus avec l’histoire de vos livres. À partir de 1949-1951, et du coup de foudre d’Hadrien, l’écrivain prend le pas sur la femme. Vous n’êtes plus une femme qui écrit mais un écrivain à qui il arrive d’être une femme. (SARDE, 1995, p. 275)

³⁴⁹ « [...] Nous sommes à une époque de révolution littéraire tous azimuts où chaque écrivain a à cœur d’inventer de nouvelles manières d’être écrivain, et donc aussi de construire sa scénographie et de poser sa voix. » (2012, p. 212)

forma mais suave ou de modo mais perceptível, se faz presente em todas as épocas literárias.

Diaz considera sua teoria próxima à de Maingueneau, mas aponta que a diferença está na concepção de “escritor imaginário”, que é um personagem funcionando ao nível do imaginário social e dentro de uma partilha de papéis cênicos. Há também uma aproximação de suas colocações com a perspectiva de Valéry, para o qual escrever é se colocar em cena. Além disso, segundo Diaz, “vive-se, assim, a vida cotidiana de acordo com os imaginários e cenografias virtuais e escreve-se também procurando traduzi-los em palavras.”³⁵⁰ (2012, p. 217)

Conclui-se, dessa forma, que as cartas da Yourcenar contribuem para a edificação de uma cenografia autoral e a afirmação do autorretrato intelectual colocado em cena a partir dos diversos paratextos e do papel assumido pela autora na cena literária. As palavras tentam traduzir a cenografia virtual imaginada e criada pelo autor. Todo o cuidado sobre a obra, sobre sua biografia, sobre sua intimidade contribui para a construção de um cenário autoral igualmente literário. E é dentro dessa cenografia, que se certifica e se confirma na escrita das cartas, que Yourcenar se afirma como autora, como aquela que detém a última palavra com relação à interpretação da obra e com relação à própria biografia.

Yourcenar tende a colocar em evidência esse autor imaginário. É por esse motivo que ela nega a permissão de se fazer um espetáculo inspirado em sua vida, justificando à cantora Hélène Martin, em 1977, que tem horror a esse tipo de atuação tendo em vista a excitação prejudicial do público com relação à vida do escritor. E completa dizendo que: “Um escritor vale pelos seus livros. É lá que se deve procurá-lo – ou melhor, pois não se trata de procurá-lo – procurar as ideias que ele tem a dar”.³⁵¹ (SAVIGNEAU, 1990, p. 375) Ou seja, não se deve buscar pelo autor, mas pela imagem que ele dá de si através de seus posicionamentos e pensamentos.

Os estudos de José-Luis Diaz propõem, dessa forma, direcionarem-se para uma teoria mais aberta. Segundo o autor é preciso “romper com a certeza orgulhosa da crítica tradicional que continua a crer que o autor é alguém que escreve para ‘expressir’

350 « On vit ainsi, dans la vie de tous les jours, selon des imaginaires et des scénographies virtuelles, et on écrit aussi en cherchant à les traduire en mots. » (2012, p. 217)

351 « Un écrivain vaut par ses livres. C’est là qu’il faut le chercher – ou plutôt, car il ne s’agit pas de le chercher – chercher les idées qu’il a à donner ». (SAVIGNEAU, 1990, p. 375)

o fundo de seu ser: um sujeito *completo*, anterior à obra, independente dos seus trajetos.” E, segundo Diaz, é necessário, além disso, “romper com os preconceitos ‘modernistas’ que incitam na recusa de tomar em consideração o autor sob o pretexto de que o ‘texto’, em sua mais alta expressão, devia por em prática a morte do ‘escritor’”.³⁵² (DIAZ, 2007b, p. 15)

Essa ligação entre a vida literária e a vida que se desenrola a partir de uma cenografia autoral, a partir de um escritor imaginário, deve considerar que “reduzir a instancia autoral a uma entidade biográfica ou socioeconômica exterior ao trajeto das obras é esquecer a especificidade do labirinto literário. Espaço próprio às palavras e no qual as miragens contam mais do que as realidades.”³⁵³ (DIAZ, 2007b, p. 18)

O leitor cria também suas imagens do autor a partir de informações sobre sua carreira, seu valor reconhecido ou negado, seus amores, suas profissões, a identificação com os personagens, a ligação com a tradição, dados biográficos transmitidos por ele mesmo ou por outros. Portanto, cabe ao leitor tentar unificar essa imagem, mas que terá em Yourcenar uma grande aliada, já que ela é, em grande parte, responsável por unificar a própria imagem e dá-la ao público (talvez mesmo, para tentar evitar as imagens construídas por ele): “pois o papel imaginário que o escritor acaba por se dar – como aquele que o público o atribui – não é uma simples questão de embalagem. Esse papel tem consequências sobre a maneira como ele se comportará na vida ou como se imaginará seu destino de escritor.”³⁵⁴ (DIAZ, 2007b, p. 23) Essa ideia se expressa melhor na seguinte passagem: “[...] o exercício literário é um campo de experiências fantasiosas nas quais o escritor afronta, através de simulacros interpostos, a questão de sua identidade.”³⁵⁵ (DIAZ, 2007b, p. 25)

³⁵² « Rompre avec la certitude pharissienne de la critique traditionnelle qui continuait à croire que l’auteur est quelqu’un qui écrit pour « exprimer » le fond de son être : un sujet *plein*, antérieure à l’oeuvre, indépendant de ses trajets. [...] rompre aussi avec les préjugés « modernistes » incitant à refuser de prendre en considération l’auteur sous prétexte que le « texte », dans sa plus haute expression, devait opérer la mise à mort de son « scripteur ». » (DIAZ, 2007b, p. 15)

³⁵³ « Reduire l’instance auctoriale à une entité biographique ou socio-économique extérieure au trajet des oeuvres, c’est oublier la spécificité du labyrinthe littéraire. Espace d’emblée par les mots, et où les mirages comptent plus que les réalités. » (DIAZ, 2007b, p. 18)

³⁵⁴ « C’est que le rôle imaginaire que finit par se donner l’écrivain – comme celui que le public lui attribue – n’est pas simple affaire d’emballage. Ce rôle a des conséquences sur la manière qu’il a de se comporter dans la vie ou d’imaginer son destin d’écrivain. » (DIAZ, 2007b, p. 23)

³⁵⁵ [...] l’exercice littéraire est un champ d’expériences fantasmatiques où l’écrivain affronte, par simulacres interposés, la question de son identité. (DIAZ, 2007b, p. 25)

A construção da cenografia, em Yourcenar, se baseia numa tentativa de apagamento dos aspectos biográficos – ou, quando veiculado, que seja de acordo com seus termos, que seja ditado por ela – e um distanciamento das confidências íntimas, já que o objetivo é apresentar esse autor imaginário: “É precisamente a liberdade de ser o que se é e, portanto, de não se limitar à ideia que se faz de si em função dos jornais da manhã.”³⁵⁶ (YOURCENAR, 2002, p. 221).

As cartas contribuem enormemente para essa cenografia autoral: elas abordam, com bastante vigor, o trabalho de realização e criação, espécie de dispositivo paralelo à obra. Funcionam como um observatório, mostrando o quanto a autora está atenta à difusão e recepção por parte do leitor o por parte da crítica, embora haja uma tendência em prevalecer sua leitura da obra. Nota-se, portanto, que a atividade literária leva à necessidade de colocar em cena esse personagem, como um “[...] Modo de se tornar o próprio arauto, tratando-se como uma alegoria. Mas uma vez fixada, essa alegoria não fica no nível da fantasia: ela se inscreve de maneira concreta, tanto no estilo de vida do escritor quanto na sua maneira de escrever.”³⁵⁷ (DIAZ, 2007b, p. 43-44)

A vida do autor, segundo Diaz (Cf. 2007b, p. 160), obedece a um esquema narrativo que comporta até quatro etapas sucessivas: A primeira é aquela do primeiro sucesso, momento da primeira afirmação de si, de sua imagem. A segunda é o momento em que o escritor entra em uma crise existencial rompendo com a primeira imagem estabelecida. A terceira diz respeito à passagem em direção à maturidade, em que se há um desejo de adotar uma postura mais de acordo com a maturidade. A quarta, após a maturidade, “a preparação para o pós-morte”. Uma nomeação para a Academia ou uma edição das obras completas podem ser o sinal dessa entrada para a posteridade. Essas etapas se assemelham bastante à trajetória autoral de Yourcenar.

Desse modo é válida, nesse contexto de cenografia autoral, a passagem que se segue: “‘Criador criado’. E criado por ele mesmo. Tal é o escritor. / O primeiro personagem de sua futura obra é ele mesmo. E essa obra só existirá verdadeiramente se, ao mesmo tempo em que ele a modela, tiver êxito na invenção de si mesmo como

356 « C’est précisément la liberté d’être ce qu’on est et de ne pas se limiter à l’idée que l’on se forme de soi en fonction des journaux du matin. » (YOURCENAR, 2002, p. 221)

357 « [...] Manière de se faire son propre héraut, en se traitant soi-même comme une allégorie. Mais une fois qu’elle est à peu près fixée, cette allégorie n’en reste pas au niveau du fantasme : elle n’inscrit de manière concrète, tant dans le style de vie de l’écrivain que dans sa manière d’écrire. » (DIAZ, 2007b, p. 43-44)

autor.”³⁵⁸ (DIAZ, 2007a, p. 9). Yourcenar se adapta ao pseudônimo tão logo começa a publicar seus primeiros textos e será esse pseudônimo que se tornará nome oficial no decorrer dos anos. Apaga-se por completo o sobrenome de família “Crayencour”. A ida para os Estado Unidos é outro momento marcante, tendo em vista que “[...] Marguerite de Crayencour morreu em 15 de outubro de 1939. Yourcenar sobreviverá por muito tempo. Mas a nômade dos anos 30, a mulher ardente, a apaixonada, a acrobata da dança caótica serão somente empréstimos à areia movediça da ficção.”³⁵⁹ (SARDE, 1995, p. 273)

A vasta correspondência permite notar essa ligação entre criação da obra e criação de si. Pode-se dizer, portanto, que é por meios literários que um escritor é levado a definir uma identidade autoral, figura e postura, além de toda uma cenografia: “É por meio de textos e paratextos específicos que ele procura determinar uma identidade para si, capaz de funcionar um dia como um ‘indicativo’ de sua obra. O autor será desse modo, no fim das contas, algo como sua própria obra.”³⁶⁰ (DIAZ, 2007a, p. 16)

Bérenghère Deprez oferece um resumo bastante indicativo da cenografia autoral que se observa quando da análise das obras e da vida de Yourcenar. Suas considerações são feitas em torno da trilogia de *O Labirinto do mundo* em que Yourcenar pretendia dar ao leitor considerações sobre sua biografia. Contudo,

O *Labirinto* não é uma autobiografia, mas uma pseudoautobiografia, com todas as despreocupadas fantasias postuladas pelo termo. [...] A verdadeira intenção não seria a de descrever o seu eu ou de contar seu destino pessoal (como se encontra em um desses livros de lembranças que um escritor fecundo concorda em escrever na velhice), mas a de finalizar a iniciativa de assentar uma identidade central e um processo de legitimação recíproco para toda a obra.³⁶¹ (DEPREZ, 2004, p. 66)

³⁵⁸ « ‘Créateur crée’. Et créé par lui même. Tel est un écrivain. / Le premier personnage de son oeuvre à venir, c’est lui. Et cette oeuvre n’existera vraiment que, si en même temps qu’il la modèle, il réussit à s’inventer lui-même à titre d’auteur. » (DIAZ, 2007a, p. 9)

³⁵⁹ « [...] Marguerite de Crayencour est morte ce 15 octobre 1939. Yourcenar lui survivra longtemps. Mais la vagabonde des années 30, la femme qui flambait, l’amoureuse, l’acrobate de la danse chaotique ne seront plus que des empreintes dans les sables mouvants de la fiction. » (SARDE, 1995, p. 273)

³⁶⁰ « C’est par des textes et paratextes spécifiques qu’il cherche à se déterminer une identité, propre à pouvoir fonctionné un jour comme une sorte d’ « indicatif » de son oeuvre. L’auteur sera ainsi, au bord du compte, quelque chose comme sa propre oeuvre. » (DIAZ, 2007a, p. 16)

³⁶¹ Le *Labyrinthe* n’est pas une autobiographie mais une pseudo-autobiographie, avec tout le déguisement insouciant postulé par ce terme. [...] L’intention véritable ne serait pas ici de décrire son moi ou de raconter sa destinée personnelle, au fil d’un de ces livres de souvenirs qu’un écrivain fécond s’accorde sur le tard, que de parachever la démarche d’asseoir dans l’oeuvre entière une identité centrale et un processus de légitimation réciproque. (DEPREZ, 2004, p. 66)

Se nas demais obras se nota uma forte relação entre texto e autoria, na trilogia mencionada, fica ainda mais caracterizado essa cenografia, essa forte identidade que liga Yourcenar as suas obras. Nesse sentido, sua “existência” enquanto autora se deve a ela mesma: “Essa primeira queda de braços chega aos demais. Tratar-se-á de colocar no mundo sua própria mãe, mecanismo explicitamente descrito em *Souvenirs pieux* [...]. Michel, por sua vez, será excessivamente recriado e não simplesmente restituído.”³⁶² (DEPREZ, 2004, p. 74)

De acordo com Bruno Blanckeman, *Lettres à ses amis et quelques autres* (e é possível estender essa reflexão aos demais volumes da correspondência da autora) nos remete a uma dupla construção de si: uma ligada à identidade de si enquanto autor – autoridade literária – fortemente conectada a sua obra; e outra que nos remete a uma identidade cultural, uma escritora com seus diferentes posicionamentos. Ambas as construções compõem sua identidade autoral e se inserem num contexto maior dessa cenografia autoral. E para que essa estruturação de si tenha êxito é necessário que haja uma negação da intimidade. (Cf. BLANCKEMAN, 2004, p. 179, 182).

O exercício epistolar se daria, desse modo, a partir de um trabalho rigoroso sobre a vida e a personalidade. Esse trabalho consiste em filtrar ao máximo a correspondência a ser publicada postumamente – uma voz autoral inalterada, firme e convincente – cujo viés se quer universal, portanto, sem excessivas referências às particularidades do íntimo. Outra ação da autora consistiria em converter os sentimentos – negados na escrita, em geral, ou transposto através da vida e da voz dos personagens – em emoções criativas, investindo a parte sensível da personalidade somente na relação com o projeto literário.

O controle sobre as cartas é também um controle sobre a imagem, sobre o autor imaginário. É a tentativa de construir uma cenografia sem incoerências. A Michèle Leleu (10 outubro 1964) ela escreve: “P.S. Se você encontrar, em seu dossiê, outras cartas endereçadas por mim a Charles Du Bos poderia fazer o favor de me enviar uma cópia quando for possível. Desde já agradeço.”³⁶³ (YOURCENAR, 2007a, p. 271). É

³⁶² « C'est donc à elle seule qu'elle doit son existence. Ce premier tour de force aboutit aux suivants. Il s'agira de mettre au monde sa propre mère, démarche explicitement décrite dans *Souvenirs pieux* [...]. Michel à son tour sera davantage recrée que restitué. » (DEPREZ, 2004, p. 74)

³⁶³ « P.-S. Si vous rencontrez dans vos dossier d'autres lettres de moi adressés à Charles Du Bos, puis-je vous demander de m'en envoyer, à votre convenance, une copie. Merci d'avance. » (YOURCENAR, 2007a, p. 271)

preciso ter cópias das cartas para se ter certeza dos conteúdos de modo a não permitir que sua cenografia seja perturbada por falta de rigor na seleção e na organização da própria correspondência.

Ao receber as cartas de du Bos enviadas por Michèle Leleu, Yourcenar faz a seguinte constatação (27 novembro 1964) ao relê-las com surpresa, tendo, já, naquele momento se esquecido do conteúdo de tais cartas:

[...] percebo mais uma vez o quanto há em nossas vidas mais unidade do que parece. A pessoa que eu era nos anos anteriores a 1939 me parece, hoje, bem distante de mim; mas na verdade, essas cartas poderiam ser de hoje: estou surpresa em ver que o problema religioso [...] já me preocupava muito naqueles anos, mais até do que eu me lembrava (é, sobretudo, nesse domínio que se tem a sensação, frequentemente ilusória, de uma descoberta perpetuamente nova). Obrigado por me ter dado esse meio de verificação.³⁶⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 274-275)

Essa surpresa mostra que o rigor quanto à criação do personagem e quanto à manutenção de uma cenografia autoral teve resultado na unificação dessa identidade autoral.

Anne Coudreuse analisa a negação do *pathos* na correspondência de Yourcenar, ou seja, uma negação do sentimentalismo e da intimidade. O *pathos* é, portanto, excluído do discurso através da colocação em cena da figura autoral. Mesmo o assunto mais delicado passa pela negação do *pathos*. É o que se observa na carta de condolências à tradutora e amiga Lidia Storoni Mazzolani, quando da trágica perda de seu filho. De acordo com Coudreuse “É primeiramente como escritora que a epistológrafa responde, mesmo se esta figura e esta postura não a impeçam de ser sincera. Contudo, mesmo nessa expressão de compaixão, ela fica um pouco acima do comum dos mortais.”³⁶⁵ (COUDREUSE, 2009, p. 107)

A força do autor se destaca também a partir do embate travado com algumas editoras, com cineastas e diretores de teatro. A busca para ter seus direitos respeitados e

³⁶⁴ [...] je m’aperçois une fois de plus combien il y a dans nos vies plus d’unité qu’il ne semble. La personne que j’étais dans ces années d’avant 1939 me paraît désormais bien loin de moi ; en réalité, ces lettres pourraient être d’aujourd’hui : je suis surtout frappée de voir que le problème religieux [...] me préoccupait déjà beaucoup plus qu’on ne s’en douterait en lisant mes livres de ces années-là, et plus même que je n’en avais moi-même gardé le souvenir (c’est surtout dans ces domaines-là qu’on a la sensations, souvent illusoire, d’une découverte perpétuellement nouvelle). Merci de m’avoir donné ces moyens de vérification. (YOURCENAR, 2007a, p. 274-275)

³⁶⁵ « C’est d’abord en écrivain que l’épistolière répond, même si cette figure et cette stature ne l’empêchent pas d’être sincère et humaine. Mais, même dans cette expression de la compassion, elle reste un peu au-dessus du commun des mortels. » (COUDREUSE, 2009, p. 107)

para ter a sua liberdade contribue para formar o cenário através do qual Yourcenar se posiciona. O direito à liberdade de escolha quanto ao gênero da obra escrita, independentemente, das pressões das editoras, contribue, igualmente, para a afirmação do autor com relação à obra. (Cf. Blanckeman, 2016)

Para Danièle Pouban, ao tratar de questões que ligam a carta à política, o efeito de realidade viva – o efeito de verdade – subsiste mesmo que o texto seja recebido semanas após o escrito ou publicadas muito tempo depois. E ainda, “Graças a sua força de atestação, a forma epistolar conheceu uma grande preferência e numerosos escritores escolheram esse modelo que sublinha em seus textos essa qualidade de exatidão e autenticidade.”³⁶⁶ (POUBLAN, 1996, p. 13). Portanto, a importância da carta enquanto autenticação da cenografia autoral, ou seja, desse efeito de verdade proporcionado pela carta – e que é do conhecimento de Yourcenar – é a chave para o cuidado com a imagem póstuma e para seu efeito de realidade vivida.

O cenário de desentendimento entre autor e leitor é bastante frequente no caso de Yourcenar. Por isso, as explicações contidas nos paratextos contribuem para situar e dispor os papéis ao leitor e também ao autor. Mathieu Galey, em entrevista, coloca a seguinte pergunta à autora: “A senhora está certa de que seus leitores compreendem o seu procedimento?” A resposta de Yourcenar é negativa. Segundo ela, “[a]lguns leitores procuram-se no que leem e não veem nada além de si mesmos; tudo o que tocam transforma-se não em ouro, como no caso de Midas, mas em sua própria substância. Outros partem de uma ideia preconcebida sobre o escritor, o que frequentemente é pior.” (YOURCENAR, 1983, p. 217). Portanto, construir um cenário para que se evidenciem os papéis do autor – como aquele que detém o sentido da obra – e do leitor – que, não conseguindo ir além de si mesmo ou buscando as respostas na bibliografia do autor, necessita da ajuda daquele para encontrar o caminho certo para a interpretação –. Essa disposição cenográfica dos papéis é fundamental na perspectiva de Yourcenar.

Na mesma entrevista, Yourcenar conta algumas de suas manias de escritor – reveladoras quanto à composição da cenografia autoral – da qual cita algumas: “na terceira ou quarta revisão, armada de um lápis, releio o meu texto, já mais ou menos limpo, e suprimo tudo o que pode ser suprimido, tudo o que me parece inútil. Aí,

³⁶⁶ « Grâce à sa force d’attestation, la forme épistolaire a connu une grande faveur et de nombreux écrivains ont choisi ce modèle qui soulignait dans leurs textes ces qualités d’exactitude et d’authenticité. » (POUBLAN, 1996, p. 13)

triunfo. Escrevo embaixo das páginas: sete palavras suprimidas, dez palavras suprimidas. Estou maravilhada, suprimi o inútil.” (YOURCENAR, 1983, p. 220). Esse rigor mostra o desejo de Yourcenar de escapar a toda a crítica, já que seu texto se constrói sempre com exatidão. Essa imagem do autor que está sempre em atividade literária é também um modo da autora distanciar-se da intimidade. Não há nada em sua vida (de autor imaginário) além dos trabalhos literários; tudo em sua vida gira em torno da literatura.

Os direitos do autor sobre a obra é algo que se afirma nesse cenário. Acerca disso, Yourcenar diz na entrevista que aprova a atitude do pintor Rouault, que comprava os próprios quadros que considerava fracassados e os queimava. Para ela, se “o esboço de um livro foi muito rapidamente publicado, sou pelo menos capaz de impedir que se reimprima esse trabalho, pelo menos enquanto durarem meus direitos de propriedade literária, e de reescrevê-lo um dia, já que os personagens continuam a existir e, por enquanto, eu também.” (YOURCENAR, 1983, p. 225)

Os posicionamentos da autora quanto aos assuntos contemporâneos ligados à relação entre os países, à política, aos temas de suas obras que tendem a expressar temas universais e não particulares contribuem também para o décor cênico e para o papel desempenhado pela autora. À pergunta: “A senhora condena o princípio da democracia?”, Yourcenar responde a Galey: “Condeno a ignorância que reina nesse momento tanto nas democracias como nos regimes totalitários. Essa ignorância é tão forte, frequentemente tão absoluta, que diríamos ser ela desejada pelo sistema ou mesmo pelo regime.”. (1983, p. 252-253). Há uma defesa clara do ser humano, da liberdade, do conhecimento.

A cenografia se afirma também nas perspectivas, quando, por exemplo, a autora declara apoiar uma série de lutas feministas: uso de anticoncepcional, direitos igualitários, aborto, igualdade na educação, direitos políticos etc. Contudo, ela acrescenta:

Sou contra o particularismo de país, de religião, de espécie. Não conte comigo para fazer particularismo de sexo. Julgo que uma boa mulher vale um bom homem; que uma mulher inteligente vale um homem inteligente. [...] / Por outro lado, tenho fortes objeções ao feminismo tal como se apresenta hoje. Na maioria das vezes, é agressivo, e não é pela agressão que se chega duradouramente a alguma coisa. / Espanta-me o fato de as feministas

aceitarem esse mundo de mulheres objeto [referência ao mundo da moda]. (YOURCENAR, 1983, p. 263, 264, 265)

O receio de que fosse vista como feminista, ou que sua escrita fosse identificada como feminina, tornando-a assim particularista, ia contra a cenografia autoral, que desejava um alcance amplo, cujo assunto central fosse o homem e todas as suas relações com o conhecimento e com o pensamento universal.

A cenografia autoral se constrói a partir da perspectiva de isolamento. Nos Estados Unidos a autora encontrava refúgio e tranquilidade para desenvolver seu trabalho. Segundo Galey:

Essa solidão do escritor que lhe parece essencial e mesmo indispensável ao exercício de sua arte, decorre naturalmente de sua concepção de mundo. Ela é solidária à humanidade em geral, mais do que a certos grupos sociais ou nacionais. Participava de boa vontade das campanhas – tão numerosas nos Estados Unidos – para defender as focas, as baleias, o equilíbrio biológico, as paisagens, as costas, o mar ou combater os flagelos futuros, mas se afasta da política, pois é uma atividade que lhe parece muito efêmera, na corrente da história. (1983, p. 14)

O jogo de presenças e ausências da autora (tanto nas obras, enquanto autora, quanto na questão geográfica, enquanto moradora de uma ilha) constitui, assim, a cenografia autoral: ela se mostra e se impõe quando é necessário se defender e defender sua obra, mas há uma ausência do que Diaz denominou como o escritor real. Acerca disso, Jean d'Ormesson se questiona, em resposta ao discurso de recepção de Yourcenar na Academia Francesa, sobre essa ausência:

Apesar dos prestígios devido a tantos trabalhos, romances, novelas, ensaios, traduções, peças de teatro, poemas; apesar do rádio e da televisão e apesar da horda de jornalistas e de entrevistas frequentemente remarcáveis, mas que informavam mais sobre a opinião do autor e sua vida do que sobre sua obra; apesar da difusão de seus livros [...] Marguerite continua sendo uma espécie de mistério extremamente célebre, uma espécie de obscuridade luminosa.³⁶⁷ (OMERSSON, 1981, p. 2)

³⁶⁷ Malgré les prestiges de tant d'ouvrages, des romans, des nouvelles, des essais, des traductions, des pièces de théâtre, des poèmes ; malgré la radio et la télévision, malgré les meutes de journalistes et des interviews souvent remarquables, mais qui renseignent plutôt sur les opinions de l'auteur et sur sa vie que sur son oeuvre ; malgré la diffusion de ses livres [...] Marguerite Yourcenar reste une espèce de mystère extrêmement célèbre, une sorte d'obscurité lumineuse. (ORMESSON, 1981, p. 2)

Resumindo, a cenografia autoral em Yourcenar consiste em estar presente nas explicações e nas orientações quanto aos significados, interpretações e adaptações de suas obras, mas ausente com relação a uma autobiografia propriamente dita. Essa ausência contribui, igualmente, para a cenografia autoral, tendo em vista que proporciona uma maior visibilidade ao autor imaginário e às obras da autora.

Nota-se haver, desse modo, uma existência pré-fabricada por Yourcenar e Grace dando à posteridade uma cenografia autoral bem elaborada: “Diante do devotamento metódico de uma, encorajado pela cooperação e pelo trabalho de eliminação da outra, mede-se a precisão com a qual se repete esse “colocar em cena” de uma existência para a posteridade.”³⁶⁸ (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 15)

Em sua última década de vida, Yourcenar demonstra ainda mais preocupação com o futuro de suas obras e de suas cartas, caso ela não tenha tempo de organizar tudo antes de seu fim. Ao advogado Marc Brossollet (23 abril 1980) ela determina algumas providências a serem tomadas com vista à posteridade:

[...] Há, de fato, trabalhos da juventude que, somente por causa de imaturidade literária (como, por exemplo, uma primeira versão de *A Obra em negro* sob outro título) não desejo ver reaparecer durante o tempo que durar minha propriedade literária. Há outros textos inéditos, em particular uma correspondência guardada nesse momento por uma amiga francesa para a qual estas cartas foram escritas e que passarão após sua morte a seu filho, sobre as quais eu desejo, bem como eles mesmos, colocar um embargo por um certo número de anos. É preciso pensar na possibilidade de o filho não estar mais presente também e essa correspondência, tanto literária quanto dedicada a assuntos pessoais, cair nas mãos de herdeiros ou compradores pouco escrupulosos e que as queiram publicar rapidamente.³⁶⁹ (YOURCENAR, 2007a, p. 826-827)

368 « Devant le dévouement méthodique de l'une, encouragé par la coopération et le travail d'élimination et autocensure de l'autre, on mesure la précision avec laquelle se répète cette mise en scène bureaucratique d'une existence pour la postérité. » (BRAMI, SARDE, 2007a, p. 15)

³⁶⁹ [...] Il y a en effet des ouvrages de jeunesse que, pour seule cause d'imaturité littéraire (comme par exemple une première brève version de *L'Oeuvre au noir* sous un autre titre) je ne souhaite pas voir reparaître durant le temps que durera ma propriété littéraire. Il y a d'autres textes inédits, en particulier une correspondance déposée pour le moment entre les mains d'une amie française, à qui ces lettres ont été écrites, et qui passera après sa mort à son fils, sur lesquelles je souhaite, comme d'ailleurs ils le font eux-mêmes, voir mettre un embargo pendant un certain nombre d'années. Il faut songer au cas où le fils, lui aussi, disparaîtrait, et où cette correspondance, tantôt purement littéraire, tantôt traitant de sujets personnels, tomberait entre les mains d'héritiers ou d'acheteurs peu scrupuleux et désirant la publier trop vite. (YOURCENAR, 2007a, p. 826-827)

A desaprovação de publicações não autorizadas (pelo menos não imeditamente) se deve ao fato de a autora não desejar que a imagem cuidadosamente criada por ela fosse, possivelmente, alterada muito rapidamente.

As entrevistas reunidas por Maurice Delcroix em *Portrait d'une voix* mostram igualmente essa tentativa de dar coerência ao discurso e à imagem dada ao público ao longo da vida. A seleção feita segue a cronologia em que foram realizadas as entrevistas. As perguntas e as respostas giram, sobretudo, em torno da discussão acerca das principais obras da autora. Os temas do feminismo, da defesa da natureza e dos animais, do pessimismo diante da realidade são também recorrentes. Muitas questões e muitas respostas se assemelham em diversas entrevistas. A aprovação da publicação de tais entrevistas é, em geral, condicionada a uma revisão feita pela própria autora. Trata-se, de acordo com Maurice Delcroix, não de uma forma de censurá-las, mas do desejo da autora de tornar preciso seu pensamento (Cf. DELCROIX, 2002, p. 17). Desse modo, *Retrato de uma voz*, título bastante sugestivo, apresenta e reforça a cenografia autoral.

Em entrevista a Jean-Louis Ferrier, Christiane Collange e Mathieu Galey, nesse mesmo volume de entrevistas, Yourcenar responde à seguinte pergunta: Como você trabalha? A resposta da autora é bem clara: “O tempo todo. Isso significa que eu passeio com meus personagens pelo jardim, eu os deixo sentado em um banco enquanto cuido do jardim [...]”. A autora completa dizendo que seus personagens não a abandonam e é por esse motivo que eles são retomados de ano em ano, mesmo após a publicação da obra. Tornou-se repetitiva tal afirmação em várias entrevistas: “Tenho a impressão de que se eu morrer estarei segura de ter ao menos um médico e um padre: Zénon e o prior dos monges.”³⁷⁰ (YOURCENAR, 2002, p. 82-83). O resultado desse posicionamento é que Yourcenar se situa, com relação a seus trabalhos, como uma mãe inquieta, uma irmã impetuosa, uma esposa ciumenta e, por fim, como a filha fatasmagórica de suas próprias obras. (Cf. BLANCKEMAN, 2004, p. 184)

Ainda com relação às entrevistas, era comum a autora responder às perguntas utilizando um subterfúgio, deixando que os personagens respondessem em seu lugar. Por isso, a conclusão de Paul Guth que afirmar jamais ter experimentado a impressão de unidade a não ser diante de Yourcenar. Segundo o entrevistador há uma ligação bem

³⁷⁰ « Tout le temps. C'est-à-dire que je promène mes personnages dans mon jardin, je les assieds sur un banc pendant que je fais mon jardinage [...]. J'ai l'impression que si je meurs, je suis sûre d'avoir au moins un médecin et un prêtre : Zénon et le prieur des cordeliers. » (YOURCENAR, 2002, p. 82-83)

elaborada entre a obra, a sua criadora, a sua voz e a sua densidade. (Cf. YOURCENAR, 2002, p. 41). Fato desejado e confirmado pela autora “A escrita tornou-se para mim uma forma de expressão fácil. Eu não concebo a literatura separada da vida. Eu aprendo tanto cultivando meu jardim quanto lendo os mestres.”³⁷¹ (YOURCENAR, 2002, p. 128)

Yourcenar vive no “isolamento” de uma ilha, onde cria a imagem do escritor-artesão, reclusa em um lugar legendário, passando horas solitárias, acompanhada dos livros em prolongados momentos de dedicação ao trabalho. Ela cuida do seu jardim, faz seu próprio pão, serve aos pássaros (segundo sua própria definição) e, em meio às atividades domésticas, escreve suas obras ou vice-versa. Vida e obra se misturam, completam-se, contemplam-se e tornam a literatura realidade e a realidade literatura. Assim se dá a construção da cenografia autoral, cuja função é estabelecer uma ligação entre autoria e obra, para se proteger (proteger sua intimidade) e para proteger sua obra.

3.5. O desejo de universalidade e de eternidade

A cenografia autoral em Marguerite Yourcenar contribui igualmente para a afirmação da universalidade das obras e também para a se alcançar a eternidade da autora e da obra, tendo em vista que o jogo de presença e ausência realizado por ela deixa um vasto campo a ser estudado. Além disso, o fato de deixar uma parte de seus escritos impedidos de serem consultados por prazo determinado representa a possibilidade de novos estudos e novas descobertas em relação a essa autora que não desejou se revelar completamente.

A correspondência Youcenariana se distancia da correspondência intimista, confessional e, mesmo, autobiográfica. O que se percebe em suas cartas é uma atitude de explicação e argumentações relativas às obras, da relação de trabalho com as editoras e com aqueles que desejam adaptar seus textos e da busca e afirmação dos direitos autorais. São temas ligados, sobretudo, às experiências humanas. Portanto, “Conforme à

³⁷¹ « L'écriture est devenu pour moi une forme d'expression facile. Je ne conçois pas la littérature séparée de la vie. J'apprends tout autant en cultivant mon jardin qu'en lisant les maîtres. » (YOURCENAR, 2002, p. 128)

estética e à ética do classicismo, a expressão de si só é possível com relação à dimensão universal, que exclui os detalhes particulares e singulares da narrativa autobiográfica. Assim, pode-se falar do álibi clássico e universal da referência à História para falar de si.”³⁷² (COUDREUSE, 2009, p. 101)

De acordo com Henriette Levillain, em uma apresentação consagrada à Yourcenar e divulgada pela France Culture (*Marguerite Yourcenar. Portrait mosaïque*), a relação da escritora com seus personagens está ligada, sobretudo, aos sentimentos humanos, independentemente da época em que se situa a obra. A autora tenta se tornar o outro, aquele a quem ela dedica sua escrita ou aquele que a inspirou à escrita. Portanto, ao entrar na “pele do outro” Yourcenar tem a possibilidade de pensar, de agir e de sentir o mundo para o qual se transportou. Mundo que será oferecido também ao público.

As fórmulas surpreendentes de fim de frases, sejam nas obras, sejam nas cartas contribuem para chamar a atenção do leitor para alguns detalhes que ela considera essenciais na interpretação de seus escritos e essenciais também enquanto aprendizado humano. O apagamento da intimidade contribui para a construção, portanto, de uma personalidade universal. Numerosas cartas são acompanhadas de máximas que afirmam verdades gerais, coletivas e absolutas, havendo, desse modo, uma mensagem exemplar que se dirige ao correspondente imediato, mas também ao leitor de todos os tempos. Consequentemente, mesmo nas cartas que exprimem certo afeto, há sempre uma discrição, uma forma de pudor e também “[...] uma visão do escritor para o qual a literatura, as cartas, os romances, os ensaios não são um recipiente para emoções e que constrói, nas cartas bem como além, sua figura inalterável de autor clássico cuja autoridade deve passar à posteridade.”³⁷³ (COUDREUSE, 2009, p. 108)

A identidade, a história do autor e o enraizamento em uma topografia muito estreita riscariam em restringir sua liberdade e de tornar menos livre o exercício de seu dever mais importante: o dever de universalidade. Por isso, mesmo nos textos de memórias (*O Labirinto do Mundo*) Yourcenar opera um apagamento de sua pessoa para

³⁷² « Conformément à l’esthétique et à l’éthique du classicisme, l’expression de soi n’est envisageable que dans son rapport à une dimension universelle qui exclut les détails particuliers et singuliers de l’anecdote autobiographique. En ce sens on pourrait parler de l’alibi classique et universalisant de la référence à l’Histoire pour parler de soi. » (COUDREUSE, 2009, p. 101)

³⁷³ « [...] à une vision d’écrivain pour qui la littérature, lettres, romans, essais, n’est pas un déversoir à émotions, et qui construit, dans ses lettres comme ailleurs, sa figure inaltérable d’auteur classique dont l’autorité doit passer à la postérité. » (COUDREUSE, 2009, p. 108)

deixar agir a história e o caráter universal das obras. Além disso, a fórmula “Escritora mulher, certamente, mas mulher escritora, seguramente não.”³⁷⁴ (LEVILLAIN, 2016, p. 13), impõe-se em Yourcenar, tendo em vista sua atitude negativa a qualquer corrente que pudesse particularizar a sua escrita. Portanto, se conter é um princípio de força e Marguerite Yourcenar teve êxito nessa ação.

A autora se mostra constantemente atenta à condição do autor e à condição da humanidade e essa perspectiva se reflete em sua obra. O olho contemplativo da autora – que dedica horas em frente a um quadro, ou na observação da natureza – nos dá uma importante lição: dedicar-se atentamente aquilo que está a nossa volta e que estamos deixando de observar por causa dos excessos produzidos pelo “progresso tecnológico”. Para ela o homem está se tornando cego ao presente e ao passado, fatos que o levarão a desconsiderar o futuro.

O isolamento como meio de racionalizar tudo aquilo que se apresenta aos olhos e para elaborar sua escrita, o que poderia parecer uma misantropia, é na verdade seu desejo e sua obsessão pelo trabalho, pelo detalhe, pela correção, pela reescrita. Além disso, o isolamento é rompido com a escrita das cartas, que se tornam a oportunidade de se colocar no mundo literário, seja através do contato com os leitores, seja com os críticos ou com amigos e escritores diversos. Portanto, “Estando em Petite Plaisance ou em viagem, ela morava no mesmo lugar: um espaço desprovido de fronteiras e de tempo e surgido de uma espécie de vasta verdade fundamental.” (SUPERVIELLE, 2009, p. 15). A verdade é que “a pátria de Marguerite Yourcenar se chama Universo.”³⁷⁵ (YOURCENAR, 2009, p. 17)

Segundo Mathieu Galey, ela observa e contempla o mundo de frente “e os homens, com um amor abstrato que pode dar medo, como o dos santos.”. Os olhos atentos ao mundo e aos homens dizem muito e “[a] pesar de seu sorriso de Minerva, tão contido e mesmo um pouco distante, é uma visionária que nos contempla, com esse olho azul, onde se encontra, intacta sob a pálpebra pesada, a inocência gelada da criança diante de um mundo que desaba.” (1983, p. 17)

³⁷⁴ « Écrivain femme, certes, mais femme écrivaine, assurément pas. » (LEVILLAIN, 2016, p. 13)

³⁷⁵ « Qu'elle se trouvât à Petite Plaisance ou qu'elle fût en voyage, elle résidait dans le même endroit : un espace dépourvu des frontières et des temps, et surgi d'une sorte de vaste vérité fondamentale. [...] La patrie de Marguerite Yourcenar s'appelle l'Univers. » (YOURCENAR, 2009, p. 15,17)

As obras são, portanto, o esboço de uma filosofia universal, um ensino do homem para o homem, do passado para o presente. Ela é universal e deve, portanto, envolver todos os homens, todos os tempos, todas as culturas para que os erros e acertos possam servir de caminho para a paz, para o respeito, para a dignidade e, principalmente, para a liberdade universal. Desse modo, para a autora “cabe ao homem mostrar ao homem o caminho para sua melhora. Eis porque ela dá tanta importância à educação e à instrução. Esse já foi o programa dos humanistas de outros tempos.”³⁷⁶ (CELS, 2016, p. 7)

De acordo com Jacques Cels, se se perguntasse a Yourcenar “É necessário viver o presente?”, a resposta seria imediata e indicaria uma afirmativa. Contudo, o autor afirma que ela aconselharia, também, sobre a necessidade de se viver, simultaneamente, com todas as épocas. (Cf. CELS, 2016, p. 1) As cartas vão, desse modo, no sentido de serem elas mesmas atemporais. Destinadas a seus contemporâneos, elas estão ligadas às principais obras da autora, que abordam temáticas do passado e deixam uma filosofia e uma sabedoria humana para os futuros leitores de suas correspondências.

A Patrick de Rosbo, que a questiona sobre a homossexualidade em sua obra, ela explicita que “[n]isso como em tudo, minha preocupação é procurar caracterizar exatamente cada personagem, sem nunca rotulá-lo, nem fazê-lo entrar numa categoria qualquer que se torna logo caricatural.” (YOURCENAR, 1987, p. 154). Os rótulos dados muitas vezes pelos próprios leitores ou pela crítica seriam, na visão de Yourcenar, um limite para a sua obra, pois ela deixaria de ser universal – ao falar de sentimentos próprios a todos os seres humanos – e seria particularizada a um determinado grupo.

A correspondência também contribui para esse projeto de universalidade: da história à filosofia, passando pela literatura, pela teologia, pela geografia, pela ecologia, os assuntos se multiplicam na escrita epistolar e reforçam as perspectivas já evidenciadas nas obras literárias. Dessa forma, o fluxo de correspondência da autora capta uma reflexão para inscrevê-la no quadro histórico e universal, suspendendo o cotidiano temporariamente para retornar a ele e responder com total atenção às preocupações dos correspondentes. (Cf. BRAMI, SARDE, 2011, p. 24-25)

³⁷⁶ « Faut-il vivre avec son temps? [...] c’est à l’homme de montrer à l’homme le chemin de son amélioration. Voilà pourquoi elle accorde tant d’importance à l’éducation comme à l’instruction. Ce fut déjà le programme des humanistes d’autrefois. » (CELS, 2016, p. 7)

O desejo de universalidade transparece tanto nas obras quanto na própria vida. A diversidade de temas, de formas, de tempos contribui para ampliar os contornos pretendidos pela autora. Acerca dessa universalidade Josyane Savigneau esclarece:

Ela irrita também devido a sua maneira de escapar ao controle social e às normas deste, que exigem uma estreita categorização. É difícil de assinalar-lhe claramente um status – ela não faz mistério por viver com uma mulher, mas recusa fazer um ato militante e recusa se assumir como lésbica. É difícil também definir-lhe sua residência – ela insiste no seu nomadismo, embora tenha ‘uma base’ nos Estados-Unidos. Difícil também atribuir-lhe uma nacionalidade.³⁷⁷ (2004, p. 15)

Quando convidada a publicar na Revista *Arcadie*, cujo escopo propunha reflexões sobre a homossexualidade, Yourcenar escreve a André Baudry (9 fevereiro 1954) questionando-o acerca do alcance da revista e de sua validade. Ela se explica dizendo que “[...] tal como está, a revista tem o efeito de uma publicação muito especializada, endereçada a um grupo em particular. O mundo homossexual já é em nosso tempo extremamente separado no que diz respeito à opinião ou nos preconceitos de um público que não consegue ver adequadamente.”³⁷⁸ (YOURCENAR, 2004, p. 312-313). Essa atitude de se distanciar do particular para atingir o universal demonstra a filosofia de Yourcenar: a humanidade não deve estar separada em grupos, a diversidade humana deve ser respeitada sem qualquer tipo de preconceitos. Os preconceitos, a história evidencia, só contribuem para inflamar o Mal e causar danos a toda a humanidade. Para ela o combate é necessário, mas a divisão da sociedade em grupos pode representar um mal ainda maior. É preciso igualdade e respeito.

A relação autor-obra-leitor expressa, igualmente, o desejo de Yourcenar em distanciar seus textos de sua biografia e a tentativa de convencer o leitor de que essa aproximação deve ser evitada na leitura. Essa ação ocorre no sentido de se pensar a obra como universal e não particular tal qual ocorre quando se restringe o sentido a uma comparação biográfica. Ao agradecer ao correspondente Marc Daniel (9 dezembro

³⁷⁷ Elle irrite aussi par sa manière d’échapper au contrôle social et à ses normes, qui exigent une stricte catégorisation. Il est difficile de lui assigner clairement un statut – elle ne fait pas mystère de vivre avec une femme mais refuse d’en faire un acte militant, de se revendiquer comme lesbienne. Difficile encore de définir son lieu de résidence – elle insiste sur son nomadisme, tout en ayant ‘une base’ aux États-Unis. Et même de lui attribuer une nationalité. (2004, p. 15)

³⁷⁸ « [...]telle qu’elle est, votre Revue fait l’effet d’une publication littéraire très spécialisée, adressée à un groupe en particulier. Le monde homosexuel n’est déjà, à notre époque, que trop séparé, non dans les faits, mais dans l’opinion ou les préjugés d’un public qui voit de loin et en gros. » (YOURCENAR, 2004, p. 312-313)

1957) que escreveu um artigo sobre *Fogos*, ela aponta para uma negativa quanto a relação que se fez entre obra e autor: “Apresento-lhe apenas uma querela que é a de dar muito espaço para uma pesquisa das confidências biográficas em um livro que não se apresenta como uma autobiografia.”³⁷⁹ (YOURCENAR, 2007b, p. 188)

A autora não se expõe intimamente, mas se impõe nas obras. Nota-se um “eu-íntimo” ausente dando lugar a um “eu-intelectual”, a um “eu-autor” extremamente marcante e presente. Essa atitude da autora vai a encontro do que expressa Savigneau: “Colocava ela repentinamente em prática esta frase de René Char, ‘um poeta deve deixar traços de sua passagem e não provas. Somente os traços fazem sonhar’.”³⁸⁰ (1990, p. 17)

Savigneau mostra como a autora se inquietava diante da falta de inspiração, de sonhos e de liberdade da juventude. Ela cita a seguinte pergunta de Jean Chalon, em maio de 1968 feita a Yourcenar, “Você acha que uma experiência como a sua, ou seja, uma mulher que se consagra a própria obra, vivendo-a, publicando somente textos de sua escolha, seja ainda possível nos dias de hoje? Você acredita que uma Marguerite Yourcenar poderia ter vinte anos hoje?”, na resposta Yourcenar exprime seus pressentimentos com relação à desordem de uma parcela da juventude: “Nós abusamos do fatalismo de nossa época. Eu concordo que haja certamente fatalidades econômicas. Se um jovem ou uma jovem espera se dar bem a partir das fórmulas tecnocratas, automóvel-televisão-máquina de lavar, eles são tão prisioneiros quanto escravos.”³⁸¹ (SAVIGNEAU, 1990, p. 316). Ao que se pode acrescentar: “Eu acredito que há, sobretudo na minha apreciação do passado e do presente, o fato de que o ser humano tem se tornado cada vez mais prisioneiro do objeto material.”³⁸² (YOURCENAR, 2002, p. 85)

³⁷⁹ « Je ne vous chercherai qu’une querelle, qui est de donner peut-être trop de place à la recherche des confidences biographiques dans un livre qui ne se présente pas comme une autobiographie. » (YOURCENAR, 2007b, p. 188)

³⁸⁰ « Mettait-elle soudain en pratique cette phrase de René Char, ‘un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rever.’ ». (1990, p. 17)

³⁸¹ « Pensez-vous qu’une expérience comme la vôtre, c’est-à-dire une femme qui se consacre à son oeuvre, en vit, ne publie que des textes de son choix, soit encore possible de nos jours ? Croyez-vous qu’une Marguerite Yourcenar puisse avoir vingt ans aujourd’hui ? [...] Nous abusons du fatalisme de notre époque. Il y a, certes, des fatalités économiques, je vous l’accord. Si un jeune homme ou une jeune fille espèrent réussir selon les formules des technocrates, auto-télé-machine à laver, ils sont prisonniers comme des esclaves. » (SAVIGNEAU, 1990, p. 316)

³⁸² « Je crois qu’il y a surtout, dans mon appréciation du passé et du présent, le fait que l’être humain est de plus en plus prisonnier de l’objet matériel. » (YOURCENAR, 2002, p. 85)

Como leitora e crítica da própria obra, Yourcenar comenta *Alexis ou o tratado do vão combate*, dizendo que se liga ao livro por não fazer nenhum tipo de concessão ao preconceito, exceto, diz ela a Marc Daniel (10 Julho 1957) na passagem em que o personagem explica seus desejos dando como causa ter vivido em um ambiente particularmente feminino durante a infância: “eu fui criado por mulheres...”. A profundidade dos sentimentos humanos é o objeto da obra de Yourcenar e, portanto, embora haja uma temática homoerótica, a obra expressa sentimentos universais: a solidão, o medo, a angústia, o sofrimento, o desejo de liberdade: “Quanto mais eu penso nesse assunto, mais eu percebo que os nossos desejos sensuais são infinitamente profundos e complexos, muito além dos limites colocados pelos discípulos de Freud.”³⁸³ (YOURCENAR, 2007a, p. 164)

A atenção sobre a leitura e a interpretação de suas obras vai no sentido de não permitir que elas sejam particularizadas e classificadas, por exemplo, como feministas ou como literatura homoerótica. A Michel Junin (29 abril 1964) ela escreve que: « Eu nunca compreendi porque tantos leitores de *Adriano* se interessam unicamente pelo episódio de Antínoo ao invés de verem, como eu, nessa aventura, somente um episódio (comovente, claro) da vida de um Imperador que soube fazer seu trabalho de administrador do mundo [...]»³⁸⁴ (YOURCENAR, 2007a, p. 254). Ou seja, para a escritora a obra versa sobre um tempo e um tema muito mais amplo do que a relação amorosa entre Adriano e Antínoo. Ela sabia do risco de as pessoas tomarem sua obra como um engajamento em prol das causas homoeróticas, limitando o alcance e o sentido da mesma e, por isso, sua iniciativa de discordar do leitor e de afirmar a amplitude da obra.

A Lidia Storoni Mazzolani (sem data, fim de 1965) Yourcenar comenta acerca da publicação da correspondência de um autor. Para ela “[...] qualquer fragmento de correspondência só tem lugar numa edição póstuma, ou no máximo em uma antologia

³⁸³ « j’ai été élevé par des femmes... » [...] « Plus j’y pense, plus nos goûtes sensuels me semblent quelque chose d’infiniment plus profond que ces complexes auxquels les réduisent les disciples de Freud. » (YOURCENAR, 2007a, p. 164)

³⁸⁴ « Personnellement, je n’ai jamais compris pourquoi tant des lecteurs des *Mémoires* s’intéressent uniquement à l’épisode d’Antonöus au lieu de voir comme moi dans cette aventure une partie seulement (émouvante, je veux bien) d’une vie d’Empereur qui a su bien faire son métier d’administrateur du monde [...]. » (YOURCENAR, 2007a, p. 254)

de correspondência feita e publicada tão tardiamente na vida de um escritor que a tornaria quase póstuma.”³⁸⁵ (YOURCENAR, 2007a, p. 292-293)

A correspondência póstuma é o modo de reavivar as leituras e as perspectivas abordadas em suas obras. É um modo de falar também universalmente sobre diversos assuntos. Acerca dessa universalidade, mas também da atualidade de sua obra, que abarca presente e passado e temas gerais ligados às experiências humanas, Yourcenar explica a Hans Paeschke (19 novembro 1961):

Quer se trate da *História Augusta*, de *Agrippa d'Aubigné*, e, sobretudo, mesmo de *Piranèse*, cujas *Prisões* tornaram-se afinal a imagem de nossa claustrofobia e de nossas angústias modernas, todos esses ensaios tratam essencialmente do passado, muito embora haja uma interação entre passado e presente, em que os erros e o mal-estar do passado anunciam e preparam os erros e o mal-estar atuais e nos quais a experiência de hoje elucidam as experiências do passado.³⁸⁶ (YOURCENAR, 2011, p. 141-142)

Patrick de Rosbo conclui sua entrevista com Yourcenar dizendo que: “Uma certa qualidade de olhar: talvez seja por aí que podemos nos aproximar mais da verdade singular de sua obra. O que a senhora mesma chamou, a propósito do poeta de *Tragiques*: ‘Uma incansável curiosidade pelos diversos aspectos da aventura humana’.” (YOURCENAR, 1987, p. 147-148). Essa “curiosidade pela aventura humana” é em síntese, o desejo da autora com relação a sua escrita: uma escrita que se pretendia universal e duradoura.

Para Yourcenar a obra literária é um testemunho, uma imagem para que a humanidade possa se ver. Por isso, à pergunta sobre a importância que ela dá ao humanismo, ela responde dizendo que se trata de uma disciplina intelectual e que o valor do humanismo é o de assumir plenamente a condição humana. (Cf. YOURCENAR, 2002, p. 125). Desse modo, para a escritora, “há sempre necessidade de gritar, mesmo no deserto, para anunciar certas ideias que lhe parecem úteis [...]”.

³⁸⁵ « [...]tout fragment de correspondance n'a sa place que dans une édition posthume, ou tout au plus dans une anthologie de correspondance faite et publiée si tard dans la vie d'un écrivain qu'elle est quasi posthume. Veuillez je vous prie de faire valoir ce point de vue auprès de vos amis. » (YOURCENAR, 2007a, p. 292-293)

³⁸⁶ Qu'il s'agisse de *L'Histoire Auguste*, d'*Agrippa d'Aubigné*, et même et peut-être surtout de *Piranèse*, dont les *Prisons* deviennent à la fin l'image de notre claustrophobie et de notre angoisse modernes, ces essais traitent tous essentiellement du passé, quoique, bien entendu, il y a interaction entre passé et présent, les erreurs et les malheurs passés annonçant et préparant les erreurs et malheurs actuels, et l'expérience d'aujourd'hui à son tour éclairant celle d'hier. (YOURCENAR, 2011, p. 141-142)

Infelizmente, na maior parte do tempo, o público não ouve”³⁸⁷ (YOURCENAR, 2002, p. 196)

Os livros de Yourcenar não podem ser definidos em um mesmo gênero, pois estão todos na fronteira da história, do romance e da poesia, jamais no centro. A própria autora também não se diz única. Citando Zénon, ela diz: “‘Unus ego, et multi in me’ eu sou uma, mas uma multidão está em mim.”³⁸⁸ (YOURCENAR, 2002, p. 255). Conseqüentemente, alerta a autora quanto à leitura de suas obras “Eu, mim, a minha, o meu... É um ‘culto da personalidade’ que eu não faço. As numerosas confissões que se encontram em meus livros são puramente convencionais. E o público que procura confidências, na minha opinião, não sabe ler.”³⁸⁹ (YOURCENAR, 2002, p. 349)

Para além da imagem de autoridade sobre a obra, as cartas revelam também a incansável curiosidade da autora, os ecos de seu engajamento, um olhar singular sobre a humanidade. Mesmo a defesa dos animais e da natureza é uma forma de ir além do humano e se sentir mais próxima do universal.

A atenção minuciosa sobre suas obras, sobre as interpretações que delas se faziam, sobre o distanciamento e a constante afirmação da não-presença do eu na obra, nos mostra, afinal, um intenso desejo de universalidade. Yourcenar lutava para que sua obra fosse conhecida e para que fosse universal. A análise da correspondência nos permite verificar que a autora traz sempre explicações sobre o fato de suas obras abarcarem não só o passado, mas a relação deste com o presente e que, além disso, sua escrita aborda, direta ou indiretamente, os principais conflitos do ser humano.

O desenraizamento a torna, portanto, mais sensível à universalidade. O desenraizamento de lugar, da escrita, das ideias, dos posicionamentos fazem de Yourcenar uma escritora de todos os tempos e de todos os públicos. Ela faz da vida literatura e da literatura a própria vida.

³⁸⁷ « [...] il y a toujours le besoin de crier, même si c’était dans le désert, pour énoncer certaines idées qui lui semblent utiles [...]. Seulement, la plupart du temps, le public n’entend pas. » (YOURCENAR, 2002, p. 196)

³⁸⁸ « ‘Unus ego, et multi in me’, je suis un, mais des multitudes sont en moi. » (YOURCENAR, 2002, p. 255)

³⁸⁹ « Je, moi, la mienne, le mien... C’est un « culte de la personnalité » que je ne partage pas. Les nombreuses confessions qui se trouvent dans mes livres sont purement conventionnelles. Et le public qui cheche des confidences personnelles est, a mon avis, un public qui ne sait pas lire. » (YOURCENAR, 2002, p. 349)

Considerações finais

Yourcenar surpreende pela diversidade de temas que perpassam sua escrita e pela diversidade dos gêneros textuais utilizados para compor seus textos. Surpreende, também, a forma como ela lidava com relação à circulação, interpretação, divulgação, reimpressão, reelaboração e revisão de suas obras.

Em meio a esse contexto de constante preocupação com o destino de sua obra e com a imagem que se queria dar ao leitor e deixar à posteridade, nota-se uma relação, por vezes, conflitante entre autor, leitor e texto. Yourcenar se coloca realmente como autoridade sobre a escrita, sobre os textos publicados e, por isso, vê-se como aquele que detém a “verdadeira” e, por vezes, “única” interpretação. Os leitores, constantes interlocutores em sua correspondência, são com frequência questionados sobre a validade da interpretação realizada por eles, ao que se segue a explicação e os direcionamentos dados pela autora para que aquele chegue ao sentido desejado por ela.

As cartas se distanciam, em sua maioria, do aspecto íntimo. As poucas cartas mais próximas à vida da autora relatam a simplicidade da vida e os trabalhos literários ou domésticos realizados em *Petite Plaisance*, as doenças constantes (dela mesma, de Grace e de amigos próximos) e as descobertas feitas a partir de suas numerosas viagens. Nota-se, desse modo, que o objetivo da autora é manter sempre uma coerência que ligue a autoria ao conjunto dos textos escritos.

Essa imagem autoral se apresenta como construção. Yourcenar, pode-se dizer, é mais um de seus personagens – o principal deles – e, provavelmente, o que exigiu mais rigor, tendo em vista que a autora negava qualquer interpretação que associasse sua obra à biografia da “pessoa real”, por trás do escritor. Havia, do contrário, um incentivo em buscar a figura autoral – ou a função-autor, nos termos de Foucault – nas obras escritas. A imagem a ser buscada desse autor é aquela desejada por Yourcenar, ou seja, seus posicionamentos, seus conhecimentos, enfim, tudo que relacionasse coerentemente o seu autorretrato intelectual a sua obra.

Yourcenar, leitora de Borges, cita uma de suas frases: “No fundo, a literatura é, toda ela, afeição”. Essa frase é completada pela autora que diz ser a literatura mais que afeição, ela é amor. (Cf. YOURCENAR, 2009, p. 75). Uma definição bem precisa para a forte e rigorosa relação entre a autora e sua obra, em que vida e literatura se constroem

com um amor intenso. A literatura representa a própria vida, ou melhor, representa as vidas humanas e a vasta experiência da aventura da humanidade.

Yourcenar já havia dito em mais de uma circunstância que escreveria até o momento em que a pluma caísse de sua mão. Porém, pode-se dizer que a autora continua a escrever, ou pelo menos a se escrever, no sentido de estar ainda nesse jogo de presença e ausência. A cada texto novo publicado postumamente (principalmente as cartas) mais sabemos de Yourcenar, ou melhor, da cenografia e da imagem autoral que ela construiu ao longo de sua vida e através de seus textos.

A autora dizia que o ano 2000 não era para ela. Na placa afixada em sua lápide, já preparada por ela mesma, constavam as seguintes datas 1903-19... . A autora, que se tornava cada vez mais pessimista, escandalizava-se com os horrores (do século XX), causado pelo ser humano contra o próprio ser humano, mas também contra todo o mundo vivo presente no planeta. Se, portanto, ela de fato não chegou ao presente século, sua obra sobrevive e aponta para os principais problemas a serem enfrentados pela humanidade. O respeito, a liberdade de ir e vir, o fim das fronteiras, a igualdade, a proteção animal e ambiental devem ser lutas constantes para que se mude toda essa aura de pessimismo que tanto inquietou a autora.

A recomposição das obras mostra a intensidade das experiências vividas por Yourcenar. É uma forma de se corrigir, de se completar, de dar uma nova versão ao passado com base na vida presente, com base nos novos estudos e nos novos interesses. Essa busca pelos eventos do passado, esse interesse pelo histórico constantes nos textos da autora evidenciam a importância dada por ela à necessidade do ser humano de conhecer a própria história, de se fazer sujeito dessa história e ver, desse modo, a validade de se construir caminhos diferentes que levem a humanidade a um bem comum, evitando-se, assim, todos os desastres já provocados no passado e que poderão ser ainda mais graves por causa das ideologias políticas cada vez mais irresponsáveis e por causa da tecnologia, que ao invés de solucionar os problemas mais urgentes parece agravá-los ainda mais.

Adriano, Alexis, Zenon, Yourcenar..., personagens que dialogam, que se completam, que se constroem. Yourcenar fala através de seus personagens e seus personagens lhe dão voz para que ela os defenda, proteja-os e explicita suas histórias, suas lutas, seus conflitos, suas vidas, que representam a vida humana e, portanto, um

saber filosófico e universal. Através dos personagens, Yourcenar nos revela também seus posicionamentos e seus pensamentos.

Os volumes da correspondência analisados mostram, desse modo, toda uma cenografia autoral que contribui para dar coerência entre a vida desse autor intelectual desejado por Yourcenar e todos os demais textos em que ela defende sua obra, defende seus personagens, dá explicações detalhadas evidenciando sempre seus posicionamentos diante dos conflitos passados, mas também dos conflitos presentes. Há, dessa forma, o desejo de unificar sua imagem com base nessa cenografia autoral. O trabalho de escolha, de seleção e de criação de uma imagem se aproxima do próprio trabalho literário. Yourcenar torna-se, ela mesma, um de seus personagens.

Como Adriano, que foi objeto de pesquisa histórica, escrita, reescrita, debates críticos e cartas acaloradas desde sua publicação, Yourcenar pretende que sua vida também o seja: objeto de dúvidas, questionamentos, debates etc. O que expressa um desejo de imortalidade, ao deixar sua biografia incompleta para ser ato de pesquisa que relacione a imagem autoral a sua obra.

Yourcenar nos diz através da voz de um de seus personagens, Alexis, que: “Na infância, eu desejei, de fato, a glória. [...] Eu queria ser alguma coisa... importante.”³⁹⁰ (YOURCENAR, 2002, p. 230). O desejo de reconhecimento, que se confirmou, sobretudo, através da eleição para a Academia francesa esteve sempre presente para a autora. Ao lado desse reconhecimento e como causa dele, havia sempre a perspectiva de distanciar a obra de perspectivas particularizantes, tais como o feminismo e o homoerotismo. O desejo de ter uma obra universal foi sempre uma constante.

A estratégia de selecionar as cartas e de guardar uma parte delas em segredo foi muito bem pensada pela autora. Desse modo ele consegue deixar uma imagem de si e consegue atualizar sua obra com novas publicações póstumas. As cartas a serem reveladas podem dar um novo olhar sobre Yourcenar ou pode revelar o controle também sobre tais documentos, mantendo-os coerentes aos demais textos.

É por se conhecer bem através da escrita das obras que Yourcenar consegue controlar a divulgação da própria biografia. Se em Alexis e Adriano observamos uma escrita mais intimista e voltada para o conhecimento de si, nas cartas da autora essa

³⁹⁰ « Enfant, j’ai désiré la gloire, en effet.[...] Je voulais être quelque chose... d’important. » (YOURCENAR, 2002, p. 230)

intimidade está praticamente ausente. Yourcenar deseja, portanto, que a conheçam em seus termos. E é nas obras que podemos perceber muitas das reflexões intimistas da autora. A intimidade passa pela voz do outro, do personagem.

Conclui-se que os objetivos da autora foram atingidos: ao criar um personagem, uma cenografia, uma presença da autoridade intelectual e uma ausência do íntimo causando dúvidas e deixando lacunas, não na imagem autoral que é bastante coerente, mas em sua biografia, ela consegue renovar os estudos de sua obra e de si mesma e fazer com que surjam novas investigações que coloquem seus textos de novo no centro das indagações e das pesquisas.

Yourcenar, enquanto realização literária, desejou a imortalidade através da escrita das obras e dos diversos textos escritos por ela. Pensar Yourcenar é, para a própria autora, pensar suas obras literárias. O jogo de presença e ausência é fundamental na realização de si na escrita. Suas obras são, sem dúvida, de grande riqueza para o conhecimento humano. Suas cartas, mais do que ligadas à intimidade, são memorialistas. Memórias que deixam marcas do estilo da vida e da obra da autora. Memórias de conteúdos universais.

Referências bibliográficas

ADLER, Aurélie. Devenirs du modèle autobiographique youcenarien. In: *Les Diagonales du Temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*. Sous la direction de Bruno Blanckeman. France : Presses Universitaires de Rennes : 2007. (p. 301-316)

AMBRIÈRE, Madeleine. Avant-propos. In: *Nouvelles approches de l'épistolaire*. Actes du Colloque international tenu en Sorbonne les 3 et 4 décembre 1993. Textes réunis par Madeleine Ambrière et Loïc Chotard. Éditions Honoré Champion: Paris, 1996. (p. 9-13)

ARROU-VIGNOD, Jean-Philippe. *Le discours des absents*. France : Éditions Gallimard, 1993.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, Lda, 1987, p. 49-53. (Coleção Signos)

BERTHELOT, Anne. *L'ART DE L'EXIL* : «Marguerite [Yourcenar] n'est jamais plus absente que du lieu où elle est» (University of Connecticut, Storrs). http://www.yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/08%20Anne%20Berthelot.pdf. Acesso em 23 dezembro 2014.

BIONDI, Carminella. *Feux* : une écriture aphoristique de la passion. In : *MARGUERITE YOURCENAR – Biographie, autobiographie*. Actes du II Colloque International, València, Octobre, 1986. Elena Real, ed.. Edita : Servicio de Publicaciones Universitat de València, 1988, p. 21-27.

BLANCKEMAN, Bruno. « Lettres que j'appelle moi » (sur la correspondance de Marguerite Yourcenar). In : *Marguerite Yourcenar. Un certain lundi 8 juin 1903*. Sous la direction de FORT, Pierre-Louis. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 179-192.

_____. *Marguerite Yourcenar, femme de lettres*. Sur la correspondance de l'écrivain IN : © Publi@rum, 2, 2005 Les Femmes Illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini www.publiforum.farum.it). Acesso em 12 janeiro 2015.

_____. De la pragmatique du courrier à la poétique de la lettre dans la correspondance de Marguerite Yourcenar. In : *LE(S) STYLE(S) DE MARGUERITE YOURCENAR*. Textes réunis et présentés par May CHEHAB. Clermont-Ferrand, SIEY, 2015. (p. 225-234)

_____. Le refus du « roman historique »: *Mémoires d'Hadrien* dans la correspondance de l'écrivain. In : *Communication de la journée d'agrégation Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien*. <http://www.univ-paris3.fr/communication-de-la-journee-d-agregation-marguerite-yourcenar-memoires-d-hadrien-307761.kjsp>. Acesso em 12 junho 2016.

BRAMI, Joseph ; SARDE, Michèle. Préface. In : YOURCENAR, Marguerite. *Marguerite Yourcenar: Lettres à ses amis et quelques autres*. Édition établie, présentée

et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones. France : Éditions Gallimard, 2007a, p. 13-32.

BRAMI, Joseph ; DELCROIX, Maurice. Préface. In : YOURCENAR, Marguerite. « *UNE VOLONTE SANS FLECHISSEMENT* » : correspondance 1957-1960. Texte établi, annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix. Édition coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Michèle Sarde. France : Éditions Gallimard, 2007b, p. 9-25.

BRAMI, Joseph ; SARDE, Michèle. Préface. In : YOURCENAR, Marguerite. *PERSÉVÉRER DANS L'ÊTRE*: correspondance 1961-1963 (D'Hadrien à Zénon, III). Texte établi et annoté par Joseph Brami et Rémy Poignault, avec la collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde. Préface de Joseph Brami et Michèle Sarde. France : Gallimard, 2011, p. 7-25.

BRÉMOND, Mireille. Marguerite Yourcenar ou la lutte pour les droits de l'auteur. Publications du LID2MS (Cahier du LID2MS n° 4, initialement publiée au sein du Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (n° 33, décembre 2012, p. 145 s.). (Université d'Aix-Marseille) p. 145-212. <https://lid2ms.com/2014/06/27/nouvelle-publication-marguerite-yourcenar-ou-la-lutte-pour-les-droits-de-lauteur-par-mireille-bremond/>. Acesso em 05 junho 2016.

_____. Le mythe, paravent du moi ? In : *L'ÉCRITURE DU MOI DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR*. Textes réunis par CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria-Rosa, POIGNAULT, Rémy, TORRES, Vicente. SIEY – Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Clermont-Ferrand, 2004. Actes du colloque internationale de Bogota (5-7 septembre 2001), p. 125-138

CALAÇA, Fausto. ENTREVISTA – JOSÉ-LUIS DIAZ: CENOGRAFIAS AUTORAIS NA ÉPOCA ROMÂNTICA. Polifonia, Cuiabá, MT, v. 20, n. 28, p. 279-288, jul-dez., 2013.

CASTELLANI, Jean-Pierre. L'autre et le je dans *Mémoires d'Hadrien*. In : *MARGUERITE YOURCENAR – Biographie, autobiographie*. Actes du II Colloque International, València, Octobre, 1986. Elena Real, ed.. Edita : Servicio de Publicaciones Universitat de València, 1988, p. 81-86.

_____. L'écriture de Marguerite Yourcenar entre « je » et « nous » : des lettres au roman épistolaire. In : *L'ÉCRITURE DU MOI DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR*. Textes réunis par CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria-Rosa, POIGNAULT, Rémy, TORRES, Vicente. SIEY – Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Clermont-Ferrand, 2004. Actes du colloque internationale de Bogota (5-7 septembre 2001), p. 37-52.

_____. Représentation et écriture de l'intime dans la correspondance de M. Yourcenar. In : *Les Diagonales du Temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*. Sous la direction de Bruno Blanckeman. France: Presses Universitaires de Rennes: 2007. (p. 243-255)

CASTELLANI, Jean-Pierre. La correspondance de Marguerite Yourcenar : Discours à soi-même ou discours aux autres ? In : *LA LETTRE ET L'OEUVRE*. Correspondances de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international organisé à l'Université du Sud Toulon-Var les 9 et 10 décembre 2004. Textes réunis par André-Alain Morello. Paris :Honoré Champion Éditeur, 2009, p. 21-32.

_____. Marguerite Yourcenar,citoyenne du monde. 110e ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE MARGUERITE YOURCENAR. In : *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, tome 25, 2012, p. 93-108.

CELS, Jacques. *Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel*. Séance publique du 15 novembre 2003 : Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/cels.pdf>. Acesso em 01 junho 2016.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: *História da vida privada*, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Organização Roger Chartier; tradução Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia da Letras, 2009. (p. 113-162)

CHEVALIER, Anne. La lettre d'auteur: esquisse d'une typologie. In: *Elseneur n° 13. Correspondance et formation littéraire*. Acte du colloque de Caen (9-10 février 1996) publiés sous la direction de Brigitte DIAZ et Jürgen SIESS. France: Presses Universitaires de Caen, 1998. (p. 125-131)

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUDREUSE, Anne. Le Refus du pathos dans la correspondance de Marguerite Yourcenar. In : *LA LETTRE ET L'OEUVRE – correspondances de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international organisé à l'Université du Sud Toulon-Var les 9 et 10 décembre 2004. Textes réunis par André-Alain Morello. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009. (p. 93-108)

DELCROIX, Maurice. En marge d'une oeuvre. In : YOURCENAR, Marguerite. *Portrait d'une voix: vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix. France : Gallimard, 2002, p. 7-24.

DEPREZ, Bérengère. Auteur de soi. Oeuvre de naissance et naissance de l'oeuvre. In : *Marguerite Yourcenar. Un certain lundi 8 juin 1903*. Sous la directions de FORT, Pierre-Louis. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 66-76.

_____. *Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire*. Séance publique du 15 novembre 2003: Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponível em:

<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/deprez.pdf>. Acesso em 01 junho 2016.

DEPREZ, Bérengère. Ce qu'il importait précisément à l'auteur de dire. La correspondance comme paratexte : une stratégie de plus. In : *LA LETTRE ET L'OEUVRE*. Correspondances de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international organisé à l'Université du Sud Toulon-Var les 9 et 10 décembre 2004. Textes réunis par André-Alain Morello. Paris :Honoré Champion Éditeur, 2009, p. 33-47.

DEZON-JONES, Élyane. SARDE, Michèle. Avant-propos. In : YOURCENAR, MARGUERITE. *EN 1939, L'AMÉRIQUE COMMENCE À BORDEAUX*. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980). Édition établie, présentée et annotée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde. France : Éditions Gallimard, 2016.

DIARD, Dominique. La lettre à la croisée des continents: la correspondance de Jules Supervielle. In: *Elseneur* n° 13. *Correspondance et formation littéraire*. Acte du colloque de Caen (9-10 février 1996) publiés sous la direction de Brigitte DIAZ et Jürgen SIESS. France: Presses Universitaire de Caen, 1998. (p. 85-96)

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire, ou la pensée nomade*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

_____. La correspondance : une autobiographie expérimentale ? Usages autobiographique de la lettre au XIX siècle. In : *L'autobiographique hors l'autobiographie*. *Elseneur*, n. 22. France : Presses universitaires de Caen, 2008, p. 35-59)

DIAZ, Brigitte ; SIESS, Jürgen. Avant-propos. In: *Elseneur* n° 13. *Correspondance et formation littéraire*. Acte du colloque de Caen (9-10 février 1996) publiés sous la direction de Brigitte DIAZ et Jürgen SIESS. France: Presses Universitaire de Caen, 1998. (p. 7-8)

DIAZ, José-Luis. Des Chrysalides dans les boîtes aux lettres. In: *Elseneur* n° 13. *Correspondance et formation littéraire*. Acte du colloque de Caen (9-10 février 1996) publiés sous la direction de Brigitte DIAZ et Jürgen SIESS. France: Presses Universitaire de Caen, 1998. (p. 117-123)

_____. Le poète comme roman. In : *L'auteur comme oeuvre*. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende. Actes de Colloques – 25 et 26 avril 1997 – sous la direction de Natalie LAVIALLE et Jean- Benoît PUECH. France, Presses Universitaires d'Orléans, 2000. (p.55-68)

_____. *Devenir Balzac: L'invention de l'écrivain par lui-même*. France : Christian Pirot, 2007a.

_____. *L'écrivain imaginaire : Scenographie auctoriales à l'époque romantique*. Genève, Suisse : Honoré Champion Éditeur Paris : 2007b.

DIAZ, José-Luis. « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 09 mai 2016. URL : <http://aad.revues.org/678> ; DOI : 10.4000/aad.678

_____. « De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur », propos recueillis par Karen Vandemeulebroucke & Elien Declercq, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 9, novembre 2012, pp. 211-227.

DOUSPIS, Mireille. Autobiographie : équilibre entre classicisme et modernité. In: *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. À Elena Real in memoriam textes réunis par Rémy POIGNAULT Clermont-Ferrand, SIEY, 2010, p. 359-380.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976, p. 37-66. (Coleção Debates)

_____. Introdução. 1. *Intentio Lectoris*: apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1ª edição, 1999, p. XIII-XXII; 1-19.

FAYET, Agnès. Marguerite Yourcenar et la non-violence : un combat littéraire d'avant-garde. In: *Les Diagonales du Temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*. Sous la direction de Bruno Blanckeman. France : Presses Universitaires de Rennes : 2007. (p. 81-96)

FORT, Pierre-Louis. « Sans distinction d'espèce » : le temps des animaux. In: *Les Diagonales du Temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*. Sous la direction de Bruno Blanckeman. France : Presses Universitaires de Rennes : 2007. (p. 97-109)

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298. (Coleção Ditos e Escritos III)

GALEY, Mathieu. Prefácio. In: *YOURCENAR, Marguerite. De olhos bem abertos: entrevistas com Mathieu Galey*. Tradução de Júlio Castañón. –Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 7-17.

GARREAU, Joseph. 'Image de lui' / Écriture de soi. A l'occasion du cinquantenaire de la publication de *Mémoires d'Hadrien*: Autre regard sur l'auto(bio)graphie chez Marguerite Yourcenar. <http://faculty.uml.edu/jgarreau/Yourcenar.htm>. Acesso em 23 dezembro 2014.

GOSLAR, Michèle. Marguerite Yourcenar, les femmes et la femme. In: "Femmes en lettres", *Sextant*, Volume 6, Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les femmes de l'Université libre de Bruxelles, 1996, p. 115-126.

GOSLAR, Michèle. Naissance d'une oeuvre : Mémoires d'Hadrien. In : *Margurite Yourcenar. Un certain lundi 8 juin 1903*. Sous la directions de FORT, Pierre-Louis. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 111-123.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

JACQUEMIN, Georges. *Marguerite Yourcenar – Qui suis-je?* Lyon: La Manufacture, 1985.

JAUBERT, Anna. De l'écriture de soi à la littéarisation, l'enjeu du style. In: *L'épistolaire au féminin - correspondance de femmes (XVIIIe-XXe siècle)*. (Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, 1^{er} – 5 octobre 2003). DIAZ, Brigitte, SIESS, Jürgen (dir.). Centre de recherche « Textes/Histoire/Langage » Université de Caen Basse-Normandie, 2006. (p. 137-148)

JULIEN, Anne-Yvonne. *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

LEDESMA, Manuela. Yourcenar, Lilar, Beauvoir. In : *LA LETTRE ET L'OEUVRE*. Correspondances de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international organisé à l'Université du Sud Toulon-Var les 9 et 10 décembre 2004. Textes réunis par André-Alain Morello. Paris :Honoré Champion Éditeur, 2009, p. 257-272.

LÉONARD, Frédéric. « Bérengère DEPREZ & Ana DE MEDEIROS, éd., *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*. Actes du colloque de l'université de Kent », *Textyles* [En ligne], 15 | 1999, mis en ligne le 18 juin 2012. Acesso em 23 dezembro 2014. URL: <http://textyles.revues.org/1325>

LEVILLAIN, Henriette. *Yourcenar: Carte d'identité*. France: Fayard, 2016.

_____. *Marguerite Yourcenar. Portrait mosaïque*. La Compagnie des auteurs se consacre cette semaine à l'écrivaine Marguerite Yourcenar (1903-1987). <http://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-yourcenar-14-portrait-mosaïque#>. Acesso em 13 junho 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. Capítulo 2. A leitura como enunciação. In: *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller; revisão de tradução Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 31-59. (Coleção Leitura e Crítica)

_____. *O ethos*. In: *Discurso literário*. Tradutor Adail Sobral. – 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2012, p. 266-290.

MELANÇON, Benoît. *Épistol@rités*. Canadá: publie.net, 2013.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. In: *Prezado senhor, prezada senhora*:

estudos sobre cartas. Organização Walnice Nogueira Galvão, Nádia Battella Gotlib. – São Paulo: Companhia da Letras, 2000. (p. 41-54)

MORAES, Marcos Antonio de. Sobrescrito. In: *Teresa* revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 8/9. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 8-9.

MORELLO, André-Alain. Avant-propos. In: *LA LETTRE ET L'OEUVRE*. Correspondances de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international organisé à l'Université du Sud Toulon-Var les 9 et 10 décembre 2004. Textes réunis par André-Alain Morello. Paris :Honoré Champion Éditeur, 2009, p. 11-15.

MORINIÈRE, Claude Benoit. L'égotisme Yourcenarien ? De la naissance du *je* à la disparition du *moi*. In : *L'ÉCRITURE DU MOI DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR*. Textes réunis par CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria-Rosa, POIGNAULT, Rémy, TORRES, Vicente. SIEY – Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Clermont-Ferrand, 2004. Actes du colloque internationale de Bogota (5-7 septembre 2001), p. 89-99.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. Para uma teoria da carta: notas de pesquisa. In: *As máscaras da totalidade totalitária: memória e produção sociais*. – Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988, p. 191-195. (Coleção Ensaio e teoria)

ORMESSON, Jean d'. *Réponse au discours de réception de Marguerite Yourcenar* | Académie française
<http://www.academiefrancaise.fr/reponseaudiscoursdereceptiondemargueriteyourcenar1/7>. Réponse au discours de réception de Marguerite Yourcenar Le 22 janvier 1981. Acesso em 31 dezembro 2015.

PAGES, Alain. «Correspondance et avant-texte», Item [En ligne], Mis en ligne le: 23 janvier 2007
 Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27128>. Acesso em 20 outubro 2015.

PEYROUX, Marthe. Marguerite Yourcenar. La tragédie écologique. <http://marthe-peyroux.cloudapp.net/Publications/EcologieMuseeMY.htm>. Acesso em 02 junho 2016.

POUBLAN, Danièle. Introduction. In: *La lettre et le politique*. Acte du colloque de Calais : 17-19 septembre 1993. Textes rassemblés et présentés par Pierrette Lebrun-Pézerat et Danièle Pouban. Paris : Honoré Champion Éditeur 1996, p. 11-24.

REAL, Elena. Biographie, autobiographie et quête de soi. In: *MARGUERITE YOURCENAR – Biographie, autobiographie*. Actes du II Coloque International, València, Octobre, 1986. Elena Real, ed.. Edita : Sevicio de Publicaciones Universitat de València, 1988, p. 243-251.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares – São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SARDE, Michèle. *Vous, Marguerite Yourcenar*. La passion et ses masques. France, Robert Laffont, 1995.

SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar: l'invention d'une vie*. France : Éditions Gallimard, 1990

_____. Préface. In : YOURCENAR, Marguerite. *D'HADRIEN À ZÉNON: correspondance 1951-1956*. Texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix. Édition coordonnée par ÉlyaneDezon-Jones et Michèle Sarde. Préface de Josyane Savigneau. France : Éditions Gallimard, 2004, p. 9-17.

_____. *Marguerite Yourcenar : Labyrinthe d'une vie*. In : Deuxième épisode d'une semaine consacrée à Marguerite Yourcenar (1903-1987) dans La Compagnie des auteurs. <http://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-yourcenar-24-labyrinthe-d-une-vie>. Acesso em 14 junho 2016.

SAYAD, Abdelmalek. Cap. 3: O que é um imigrante. In: *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Prefácio de Pierre Bourdieu. Tradução Cristina Muracho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (p. 45-72)

SIMONET-TENANT, Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*. Belgique : Bruylant-Academia s.a. Grand'Place, 29 B-1348 L'OUVAIN- LA-NEUVE, 2009.

TORRES, Vincente. Le déplacement du moi du centre à la périphérie dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Un homme obscur*. In *L'ÉCRITURE DU MOI DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR*. Textes réunis par CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria-Rosa, POIGNAULT, Rémy, TORRES, Vicente. SIEY – Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Clermont-Ferrand, 2004. Actes du colloque internationale de Bogota (5-7 septembre 2001), p. 101-115.

YOURCENAR, Marguerite. SUPERVIELLE, Silvia Baron. *MARGUERITE YOURCENAR, SILVIA BARON SUPERVIELLE: Une reconstitution passionnelle*. Correspondance 1980-1987. Édition établi, annotée et commentée par Achmy Halley. Avant-propos de Silvia Baron Supervielle. France : Gallimard, 2009.

YOURCENAR, Marguerite. *Alexis ou o tratado do vão combate*. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981)

_____. *De olhos bem abertos: entrevistas com Mathieu Galey*. Tradução de Júlio Castañon. –Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

YOURCENAR, Marguerite. *Mishima ou La vision du vide*. France : Éditions Gallimard, 1986.

_____. *Entrevistas com Patrick de Rosbo*. Tradução de Raquel Ramallete. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. Improvisação sobre Innsbruck. In: *Peregrina e Estrangeira: ensaios*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 33-43.

_____. A um Amigo Argentino que me Pediu a Opinião sobre a Obra de Enrique Larreta. In: *Peregrina e Estrangeira: ensaios*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 51-55.

_____. Uma Mulher Resplandecente e tímida. In: *Peregrina e Estrangeira: ensaios*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 87-97.

_____. Anotações, 1942-1948. In: *Peregrina e Estrangeira: ensaios*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 129-142.

_____. Os encantos da Inocência: uma releitura de Henry James. In: *Peregrina e Estrangeira: ensaios*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 165-173.

_____. *Souvenirs pieux*. France: Gallimard, 1991.

_____. *A volta da prisão*. 2ª edição. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Portrait d'une voix: vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix. France : Gallimard, 2002.

_____. *Memórias de Adriano: seguido do caderno de notas “Memórias de Adriano”*. Tradução de Marta Calderaro. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo; 2003.

_____. *D'HADRIEN À ZÉNON: correspondance 1951-1956*. Texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Bami et Maurice Delcroix. Édition coordonnée par ÉlyaneDezon-Jones et Michèle Sarde. Préface de Josyane Savigneau. France : Éditions Gallimard, 2004.

_____. *Marguerite Yourcenar: Lettres à ses amis et quelques autres*. Édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Bami avec la colaboração d'Elyane Dezon-Jones. France : Éditions Gallimard, 2007a.

_____. « *UNE VOLONTE SANS FLECHISSEMENT* » : correspondance 1957-1960. Texte établi, annoté et préfacé par Joseph Bami et Maurice Delcroix. Édition

coordonnée par Colette Gaudin et Rémy poignault avec la collaboration de Michèle Sarde. France : Éditions Gallimard, 2007b.

YOURCENAR, Marguerite. *PERSÉVÉRER DANS L'ÊTRE*: correspondance 1961-1963 (D'Hadrien à Zénon, III). Texte établi et annoté par Joseph Brami et Rémy Poignault, avec la collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde. Préface de Joseph Brami et Michèle Sarde. France : Gallimard, 2011.

_____. *Discours de réception de Marguerite Yourcenar/Académie française.*

<http://www.academiefrancaise.fr/discoursdereceptiondemargueriteyourcenar>. Le 22

janvier 1981. Acesso em 31 dezembro 2015.

_____. *EN 1939, L'AMÉRIQUE COMMENCE À BORDEAUX*. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980). Édition établie, présentée et annotée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde. France : Éditions Gallimard, 2016.