

A EXPRESSÃO SUBJETIVA E MUSICAL EM *LES LAURIERS SONT COUPÉS* DE ÉDOUARD DUJARDIN

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.472

Recebido: 31/07/2024

Aprovado: 08/11/2024

OLIVEIRA, Andressa Cristina de ¹
EZARQUI, Carla Alexandra ²

RESUMO: Objetiva-se com este artigo analisar de que maneira o romance *Les lauriers sont coupés* (1887), de Édouard Dujardin, reproduz o pensamento em formação, além de investigar a forma como aprofunda a expressão subjetiva, tendo em vista seu surgimento no contexto simbolista, bem como sua expressão em primeira pessoa. A obra representou um marco na história da literatura, no final do século XIX, no que diz respeito à evolução da instância narrativa, uma vez que emprega o monólogo interior, contínua e majoritariamente, de modo a focalizar não mais os fatos, mas a sua duração, causando uma dissolução do enredo e das personagens, além de exaltar a poesia do instante presente. No entanto, veremos que, de acordo com as teorias de Bertrand (2012) e Jacquot (2008), o mérito do autor só foi reconhecido graças à publicação de *Ulysses*, de James Joyce, apogeu, até os dias atuais, da representação literária do pensamento. Ao emprego contínuo e introspectivo do monólogo está implicado o movimento de libertação da poesia promovido pelos poetas simbolistas, bem como o intento desta expressão estética de aproximar a música à poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Édouard Dujardin, Romance simbolista, Poesia, Música, Monólogo interior.

Introdução

Édouard Dujardin (1861-1949), poeta e dramaturgo da geração de 1885, por meio da qual a poesia simbolista se consolida, destaca-se na história da literatura francesa com a publicação do romance *Les lauriers sont coupés* em 1887. Tal relevo se deve a uma escrita de experimentação, pela qual se inaugurou a narração de maneira introspectiva a partir do ponto de vista do narrador-personagem, de modo que a realidade fosse representada a partir de uma perspectiva. Esta forma de narrar, ademais, foi articulada à hibridez de gênero pela

¹ Doutora em Estudos Literários – UNESP/FCLAr. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Departamento de Letras Modernas da UNESP/FCLAr

² Mestre em Estudos Literários – UNESP/FCLAr e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Ibilce

incorporação da poesia à prosa, reafirmando o movimento de liberação e autonomia da primeira, bem como o de autenticação de novas formas de expressão cara à estética simbolista.

De modo geral, o Simbolismo empenhou-se em promover a libertação poética, concluindo um movimento iniciado pelo romantismo e, desencadeado, no final do século XIX pelo espírito decadentista, representando, um período cujas renovações determinaram os rumos da literatura no século seguinte, uma vez que muitas delas foram aperfeiçoadas e realizadas em sua plenitude, como ocorreu, por exemplo, com o verso livre, o monólogo interior, a narrativa poética e o surrealismo. Logo, o simbolismo anunciou, de maneira antecipada, a linguagem da posteridade.

Neste período de fim de século, se, por um lado, a subjetividade lírica apresentava-se como herança romântica; por outro, o intimismo se afirmava como uma das manifestações decadentes, acentuando-se ainda mais, conforme Moretto (1989). Nesta esteira, Dujardin (2012, p. 132), ao afirmar que a “[...] vida do pensamento [era] dada como objeto da poesia [...]”, destaca que a poesia simbolista se voltava, essencialmente, à expressão da interioridade, de forma que, ao buscar atingir a essência, direcionava-se rumo ao inconsciente, percurso no qual a razão se mostrava insuficiente.

Tendo sido a geração simbolista responsável pela introdução da poesia nos demais gêneros, Raimond (1985, p. 194) considerando a ambição de dedicar o romance à busca da poesia, afirma que o simbolismo “[...] a constitué l’horizon intellectuel propre à orienter les romanciers vers l’expression d’émotions poétiques [...]”³ e aponta as inovações estéticas propostas por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como responsáveis pelo “desvio” do romance para os rumos do onírico, da imaginação e da lembrança.

No período compreendido entre 1890 e 1930 novas técnicas surgiram e muito se discutiu acerca do romance, mais especificamente sobre a crise da instância narrativa, em função da qual emerge o discurso interiorizado, que contribui, por sua vez, para a dissolução dos aspectos fundamentais da narrativa; vale lembrar que a crise do romance integrava outra

³ “[...] constituiu o horizonte intelectual próprio para orientar os romancistas em direção à expressão de emoções poéticas [...]” (Raimon, 1985, p. 194, tradução nossa).

de maior dimensão: a crise da representação, revelada pelo simbolismo segundo Mélonio, Marchal e Noiray (2007). Fadado ao desconhecimento, é nesse contexto que *Les lauriers sont coupés* insurge como resultado das mudanças pelas quais passa o gênero, muito mais do que como sua origem, pois o romance tem seu valor literário reconhecido, única e exclusivamente, em decorrência da publicação de *Ulysses* de James Joyce, ocasião em que o autor declara que a fórmula do monólogo interior havia sido empregada, cerca de trinta anos antes, proporcionando a Dujardin uma nova edição do livro em 1925, prefaciada por Valéry Larbaud, escritor que realizou a tradução de *Ulysses*.

A partir destas considerações teóricas, este artigo se propõe a analisar de que maneira o romance em questão reproduz o pensamento em formação, além de investigar a forma como aprofunda a expressão subjetiva, tendo em vista seu surgimento no contexto simbolista, bem como sua expressão em primeira pessoa. Para tanto, a análise deter-se-á em três características formais: a imagem poética simbolista, a musicalidade da expressão e o monólogo interior.

Ressalta-se que, na obra de Dujardin, verificam-se ressonâncias e influências do musicista Richard Wagner, assim como do poeta Stéphane Mallarmé.

1. A forma de *les lauriers sont coupés*

O romance *Les lauriers sont coupés* foi publicado em 1887, a princípio, em partes, na *Revue Indépendante*, dirigida pelo autor, sendo publicado em livro no ano seguinte. Dividido em nove capítulos não intitulados, o romance trata do sopro de vida oculto por trás da insossa realidade cotidiana a partir da particularização do comum e para isso, em primeiro plano, evidencia algumas horas da vida da personagem protagonista Daniel Prince. A narrativa é isenta de enredo, apenas uma ação articula os pensamentos de Prince: rever Chloé.

No entardecer de uma noite de abril de 1887 em Paris, acompanha-se a personagem em uma aventura ordinária desenredada, precisamente, entre às dezoito horas e a meia noite. Inicialmente, Daniel, estudante de direito de origem provinciana, retornando da casa de Léa d’Arsay, medíocre atriz de teatro e musa idealizada, por quem nutre uma forte devoção amorosa, encontra um amigo e, enquanto caminham conta-lhe sobre seu relacionamento com a jovem. Despedindo-se do amigo, entra em um café, onde faz uma refeição. Retorna à sua

casa, em seguida, e começa a se preparar para encontrar Léa às vinte e uma horas, depois da apresentação de um espetáculo. Para passar o tempo, relê alguns registros de um diário abandonado, as cartas e bilhetes da atriz que, em vários deles, lhe pede uma ajuda financeira. Logo após, dirige-se para a casa dela, momento no qual em devaneios, imagina-se dizendo a Léa que se tornou rico ao receber uma herança. Depois de uma breve conversa, propõe-lhe um passeio de carruagem, durante o qual ocorrem algumas investidas por parte de Daniel, que espera arduamente pelo convite de passar a noite com a atriz. Finalmente, retornam sem que nada aconteça e Daniel despede-se de Léa, pretendendo não a rever.

Reconhecido, embora tardiamente, por ter inaugurado a forma do monólogo interior, *Les lauriers* demonstra a experimentação do seu uso contínuo, configurando-a como narração e que, por esse motivo, diferencia-se das formas existentes, isto é, o monólogo dramático, propriamente dito ou a incorporação do monólogo de maneira breve ao texto narrativo. A narração é, de modo geral, simultânea aos fatos, ocorrendo pelo intermédio do pensamento da personagem que se exprime em primeira pessoa, com exceção do capítulo quinto em que predomina a leitura de cartas, cujo teor íntimo não desestabiliza a narração, apesar da inclusão da nova forma. Estas cartas, remontando aos meses de janeiro e fevereiro, contextualizam o relacionamento de Prince e Léa desde o início, na medida em que fornecem informações sobre fatos ocorridos anteriormente a este entardecer de março, à qual a narração se sucede. Interiormente, o herói está, a todo o tempo, racionalizando suas atitudes sem conseguir harmonizar os desejos íntimos ao comportamento social ideal, alienando-se, inclusive, à vida em sociedade. Destarte, a personagem vive mais intensamente a ilusão, ao simular, mentalmente, a realização de acontecimentos do que os fatos tal como eles se apresentam na realidade, o que também é uma estratégia para fugir ao tédio. Por conseguinte, o romance implica, ainda, na retratação de uma busca interior, associando, segundo Jacquod (2008), a descoberta do ser à descoberta das possibilidades da escrita.

Apesar da narração se suceder pelo intermédio dos pensamentos do protagonista, muitos são os momentos em que se flagram descrições que, por sua vez, reenviam à presença de um narrador, principalmente após um discurso direto, como nas seguintes passagens: “- ‘*Me voici.*’ / *C’est Lucien Chavainne. Il a pris sa canne; il ouvre la porte; nous sortons. Les*

deux, nous descendons l'escalier. Lui:/ -'Vous avez votre chapeau rond...'/ -'Oui'/ Il me parle d'un ton blâmeur. Pourquoi ne mettrais-je pas un chapeau rond ?"⁴ (Dujardin, 2008, p. 2, grifos nossos); "- 'Bonsoir.'/- 'Bonsoir.' **Nous nous quittons. Il va là-bas. Oh lui ! Est-ce, n'est-ce pas un heureux ?**"⁵(Dujardin, 2008, p. 22, grifo nosso). Esse procedimento descritivo não ocorre na formulação dos pensamentos, logo não se trata, necessariamente, de um narrador que faz comentários, intervindo na história, mas uma maneira de transitar entre o ambiente externo e interno não apurada pelo autor. Ademais, como a maior parte da narrativa é simultânea aos fatos, o discurso direto é bastante frequente, especialmente no sétimo capítulo em que Daniel se encontra com Léa. Outro fator que remete à narrativa tradicional é a unidade, que denota o intento de situar o romance, desde as primeiras linhas, no tempo e no espaço: "*voici l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris [...]*"⁶ (Dujardin, 2008, p. 1); "... *Et c'est l'heure; l'heure? six heures; à cette horloge six heures, l'heure attendue*"⁷ (Dujardin, 2008, p. 1). Outrossim, o início do romance até a referência do "je" apresenta um tom narrativo e a descrição situa o cenário, fazendo com que se crie a expectativa de uma história: "*un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds; et des foules qui confuses vont; des bruits, des ombres, des multitudes; des espaces infiniment en l'oubli d'heures étendus; un vague soir...*"⁸ (Dujardin, 2008, p. 1). Com efeito, essa espécie de narração interiorizada é um traço desta primeira manifestação sistematizada do monólogo interior, aperfeiçoada nos anos posteriores.

Quanto ao espaço, uma metrópole como Paris, como cenário da irrupção silenciosa de ideias, acentua a inclinação decadentista à individualidade, praticado pela personagem que, em meio à multidão dialoga consigo mesma sobre os mais diversos assuntos. Outrossim,

⁴ "- 'Eis-me aqui'. / É Lucien Chavainne. Pegou sua bengala; abre a porta; saímos. Ambos descemos a escada. Ele: / - 'Você tem um chapéu redondo...'/ - 'Sim'/ Fala-me de um tom reprovador. Por que eu não colocaria um chapéu redondo?" (Dujardin, 2008, p. 22, tradução nossa).

⁵ "- 'Boa noite.' / - 'Boa noite.' Nos despedimos. Ele vai por lá. Oh, meu amigo! Não será um homem feliz?" (Dujardin, 2008, p. 1, tradução nossa).

⁶ "Eis a hora, o lugar, um anoitecer de abril, Paris [...]" (Dujardin, 2008, p. 1, tradução nossa).

⁷ "... E é a hora; a hora? Seis horas; neste relógio seis horas, a hora esperada" (Dujardin, 2008, p. 1, tradução nossa).

⁸ "Um entardecer de sol poente, de ar longínquo, de céus profundos; e de multidões que confusas vão; barulhos, sombras, aglomerações; espaços infinitamente em esquecimento das horas prolongadas; um vago entardecer..." (Dujardin, 2008, p. 1, tradução nossa).

deslocando-se pela cidade, Prince tem encontros furtivos com amigos, cujos diálogos retratam a superficialidade de suas relações. O deslocamento acentua, ainda, um cotidiano medíocre, em que se frequenta cafés movimentados, solitariamente, estabelecendo contato apenas com o *garçon*, de modo a enfatizar a relevância das aparências em uma cidade como Paris.

2. A imagem poética simbolista

Do fato que a expressão simbolista está centrada em atingir a essência da ideia representada e que os escritores desse movimento consideram que há algo oculto a ser desvendado em toda a realidade, a linguagem poética emerge, no romance, pelas vias do mistério, compreendido por Gomes (1994, p. 24) como “algo indecifrável”. Mallarmé (*apud* Gomes, 1994, p. 24), um dos poetas que regeram a estética simbolista, tinha como princípio que “a poesia é a expressão, pela linguagem humana que retoma seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência [...]”. Para tanto, o sentido é construído e apreendido por meio da sugestão e da evocação, a partir de um símbolo, isto é, como palavras que evocam “[...] um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata”, conforme Gomes (1994, p. 30), a fim de exprimir os contínuos e infinitos movimentos da alma. Esta busca pela essência por meio do símbolo é sustentada pela ideia da correspondência, ou seja, pela premissa de que tudo na natureza se corresponde. Proveniente do místico suíço Swedenborg, a correspondência torna possível universalizar as sensações e sentimentos expressos por meio dos símbolos, uma vez que é tarefa do poeta alcançar “[...] a perfeita unidade entre tudo o que existe” (Gomes, 1994, p. 21). Assim, a sugestão apresenta-se como uma necessidade diante da impossibilidade de decifração, ao mesmo tempo que a essência do mistério consiste nesta mesma impossibilidade, tornando a poesia uma decodificação codificada.

Retratados literariamente, até então, apenas pela poesia, a beleza e a fugacidade do instante passam a compor o romance, possibilitando apreender o real em seu surgimento. De acordo com Gomes (1994), a expressão da sensação fugidia engendra uma forma tanto quanto inconstante e indeterminada, daí a recusa à clareza e à descrição nítida dos estados de espírito resguardas pelos simbolistas. A expressão da originalidade de cada sensação implica captar a

profundidade do evento, exigindo a sua fixação. A sensação fugidia é, portanto, captada ora em movimento, como nesta passagem do romance: *“par les confuses routes, les routes indistinctes des horizons, en l'ondoïment de notre marche de rêve, et sous le bas ronflement harmonique des roues dans les rues, le continu enroulement de l'heureuse voiture où les deux nous allons...”*⁹ (Dujardin, 2008, p. 63), ora na imobilidade do corpo em que ela emerge: *“la nuit est bravo l'avril ! oh, le beau, le beau soir, ainsi très libre, sans pensées, ainsi très seul.”*¹⁰ (Dujardin, 2008, p. 43).

Considerando que não há relevo para a representação do ambiente exterior no simbolismo e, que, sobretudo, esta passa pelo viés dos estados de alma por ele proporcionados, a cidade em *Les lauriers*, ao contrário, é cenário de cinco dos nove capítulos, espaço em que se desencadeiam as experiências do herói. Sendo assim, o interesse pela paisagem urbana pode ser compreendido como um traço decadentista, uma vez que foi manifestado como forma de retomar a ideia de modernidade, segundo Moretto (1989, p. 32). No romance em questão, coloca-se em evidência a cidade para focar o indivíduo, a partir da associação do deslocamento do corpo na multidão ao deslocamento do eu pelo pensamento em um fluxo de consciência.

*Voici l'heure, le lieu, un soir d'avril, Paris, un soir clair de soleil couchant, les monotones bruits, les maisons blanches, les feuillages d'ombres; le soir plus doux, et une joie d'être quelqu'un, d'aller; les rues et les multitudes, et dans l'air très lointainement étendu, le ciel; Paris à l'entour chante, et, dans la brume des formes aperçues, mollement il encadre l'idée; soir d'aujourd'hui, oh soir d'ici; là je suis.*¹¹ (Dujardin, 2008, p. 1).

⁹ “Por confusas rotas, as rotas indistintas dos horizontes, na ondulação da nossa marcha de sonho, e sob o suave ronco harmônico das rodas nas ruas, o contínuo enrolamento do afortunado carro onde ambos vamos...” (Dujardin, 2008, p. 63, tradução nossa).

¹⁰ “[...] a sombra das folhagens ondula no asfalto, um ar fresco circula, as calçadas muito secas e brancas irradiam; um grupo de jovens garotas ao longe, esbeltas, bem altas, magras e de modos sedutores; ali, crianças; as fachadas cintilam; a lua desapareceu; é, alternadamente, um murmúrio... bravo abril! Oh, a bela, a bela noite, assim tão livre, sem pensamentos, assim tão solitária” (Dujardin, 2008, p. 43, tradução nossa).

¹¹ “Eis a hora, o lugar, um entardecer de abril, Paris, um entardecer claro de sol poente, os monótonos barulhos, as casas brancas, as folhagens de sombras; o entardecer mais doce, e uma alegria de ser alguém, de seguir; as ruas e as aglomerações, e no ar muito distantemente estendido, o céu; Paris ao redor canta, e, na bruma das formas percebidas, indolentemente enquadra a ideia, entardecer de hoje, oh entardecer daqui; ali eu estou” (Dujardin, 2008, p. 1, tradução nossa).

Nesta passagem inicial do romance, destaca-se a evocação do clima da cidade, enquanto percepção da própria existência, em um momento em que o sol se põe. A linguagem tenta sugerir a sensação do deslocamento, de modo que a sonoridade, a musicalidade da expressão, recurso determinante da estética simbolista são, igualmente, relevantes. A aliteração dos sons em r, l e s, presente em todo o excerto, concentra-se nas duas primeiras linhas, em que a fricativa reforça a sibilante e, poderiam, em conjunto, simular o rumor da rua. Entretanto, na narrativa em questão, essa harmonia é irônica, pois, na realidade, a vida em uma grande cidade, como Paris, no fim do século XIX era bastante caótica. Apenas um espírito mergulhado em uma atmosfera de devaneio poderia relevar tais sensações. Ademais, a ênfase na intimidade da personagem com relação ao espaço sugere um ato de renovação espiritual como se a primeira fosse engendrada pelo segundo, surgindo do clima da cidade, cujos ares agradáveis caracterizam a sua sensação de bem-estar, o que responde à contradição decadentista, sublinhada por Baju (1989, p. 94), do pessimismo diante da consciência do Nada oposto ao desejo ávido de viver, de “[...] condensar numa só, a sua, numerosas existências humanas, extrair seu suco, fazer vibrar em si todos os seus frêmitos.” Essa avidez pela vida, essa tentativa desesperada de experimentar o novo se complementa ao mesmo intento de experimentação que deu forma ao movimento simbolista. Diante disto, se, por um lado, a inovação se efetua, em termos de conteúdo, por um indivíduo comum, protagonista e narrador de um enredo vazio, porque voltado à apreensão e à duração do tempo, do decorrer de algumas horas de seu cotidiano tanto quanto trivial, por outro, o romance apresenta particularidades formais que respondem a grandes anseios de renovação da estrutura.

3. A musicalidade da expressão

O fascínio dos poetas simbolistas em aproximar a poesia da música, em função de sua capacidade rítmica, é explicado por Gomes (1994), pela subjetividade inerente à segunda. Isenta de representação mimética, o espírito é o seu ponto alvo, tornando-a universal. Designada por Wagner (1861, p. XII) como “*puissance conciliatrice, la langue souveraine, qui, résolvant les idées en sentiments, offrait un organe universel de ce que l’intuition de*

*l'artiste a de plus intime [...]*¹², a música atrai a atenção dos simbolistas pela sua pungência e universalidade.

3.1 A musicalidade na forma

Moretto (1989), fundamentando-se em Guy Michaud¹³, destaca as linhas de forças decadentistas, cujas manifestações foram concretizadas pelos simbolistas, como sendo os filósofos Schopenhauer e Hartmann, bem como o musicista alemão Richard Wagner. Do primeiro, assimila-se a libertação pela arte; do segundo, a autodestruição e, do terceiro, a incorporação das artes, da qual resultou, inicialmente, o drama musical.

Dujardin (2012), em seu ensaio sobre o monólogo interior, salienta a relevância da música para o movimento simbolista, esclarecendo que foi pelo intermédio de Wagner que se apreendeu à filosofia de Schopenhauer. A música, para o filósofo, apresenta-se como a única arte capaz de representar a vontade, assim como o mundo e as ideias o fazem, existindo, de certa forma, independentemente deles, enquanto as demais, de ordem mimética, representam, antes de tudo, uma ideia, sendo este o motivo da música penetrar tão intimamente a alma: ela veicula a essência (Schopenhauer, 2005).

A influência de Wagner deve-se, sobretudo, à revolução proporcionada na arte musical, a partir da renovação das regras tradicionais, ainda que, em um primeiro momento, a crítica considere a sua produção maculada por “*hérésies harmoniques*”¹⁴ (Ferran, s/d, p. 303), contestando as teorias do músico. Contudo, Wagner revelava um “[...] *désir de chercher dans la légende la substance humaine, dans le symbole le mystère de la vie universelle [...]*”¹⁵ (Ferran, s/d, p. 348), assim como os simbolistas o fizeram, posteriormente.

Ao empreender um estudo sobre a correspondência entre as artes, especificamente entre a música e a poesia, a partir da análise do drama na Grécia Antiga, Wagner, conforme Ferran (s/d), atribui o êxito do gênero ao fato de haver uma contribuição entre as artes

¹² “Poder conciliador, a língua soberana que, transformando as ideias em sentimentos, oferecia um órgão universal do que há na intuição do artista de mais íntimo [...]” (Wagner, 1861, p. XII, tradução nossa).

¹³ *Message poétique du symbolisme*, 1947.

¹⁴ “Heresias harmônicas” (Ferran, s/d, p. 303, tradução nossa).

¹⁵ “[...] desejo de procurar na legenda a substância humana, no símbolo o mistério da vida universal [...]” (Ferran, s/d, p. 348, tradução nossa).

envolvidas, o que reenvia ao princípio da correspondência já mencionado. Neste caso, objetivava-se, portanto, provocar a emoção estética por meio da união entre estas artes, além de, segundo o crítico, resguardar a arte contra a especialização das artes. Consequentemente, de acordo com Lichtenberger (1931, p. 205), baseando-se no próprio músico, o drama lírico wagneriano surge de uma “*fusion intime*”¹⁶, de uma “*pénétration reciproque*”¹⁷ da música com a poesia sem que estas se contrariem nem se sobreponham, mas que alcancem um efeito inconcebível, se tomadas separadamente, prolongando pela unidade a potencialidade estética de cada uma delas. Neste caso, o poeta deve representar um acontecimento “[...] *tel qu’il apparaît spontanément et nécessairement, en dehors de tout raisonnement abstrait, à l’homme naturel placé en face du spectacle des choses*”¹⁸ (Lichtenberger, 1931, p. 189).

Dujardin, grande admirador e seguidor de Wagner, é um dos responsáveis, segundo Ferran (s/d, p. 305), para que a “*admiration mystique pour Wagner*”¹⁹, enquanto tema, seja muito mais apreciado pela literatura do que pela própria música, a partir da edição da *Revue Wagnérienne*, em 1885, juntamente da *Institution des Patrons de Bayreuth* (1876), vindo a tornar-se, até mesmo, um tema mais filosófico que literário. Desse modo, Dujardin, muito próximo às ideias de Wagner pela sua difusão e discussão, experimenta, por meio da forma romanesca, a potencialidade estética da prosa ao lhe incorporar a poesia e, consequentemente, a música, ainda que de maneira limitada.

Tendo em vista que vários outros poetas simbolistas, como Baudelaire, eram seguidores de Wagner, as ideias deste foram fundamentais para a percepção da necessidade de novas formas de expressão a partir da hibridização dos gêneros. Por conseguinte, Dujardin é, igualmente, influenciado pelo drama lírico wagneriano no que concerne ao intento de representar, literariamente, a vivacidade e a espontaneidade do instante, como ocorre em *Les lauriers*. Ademais, a descrição da melodia de Wagner reenvia diretamente ao monólogo interior, tal como ele foi se consolidando a partir de Dujardin, sobretudo, no que consiste à representação do inconsciente tornado consciente.

¹⁶ “Fusão íntima” (Lichtenberger, 1931, p. 205, tradução nossa).

¹⁷ “Penetração recíproca” (Lichtenberger, 1931, p. 205, tradução nossa).

¹⁸ “[...] tal como aparece espontânea e necessariamente, além de qualquer raciocínio abstrato, ao homem natural disposto diante do espetáculo das coisas” (Lichtenberger, 1931, p. 189, tradução nossa).

¹⁹ “Admiração mística por Wagner” (Ferran, s/d, p. 305, tradução nossa).

Assim, Dujardin, em termos estruturais, não apenas tencionou criar uma obra literária à maneira de Wagner, mas, também, introduziu no seu romance um recurso musical reconfigurado pelo músico, tal como o motivo que, segundo Dujardin (2012, p. 117), é uma frase de curta extensão, reduzida a duas notas ou a um acorde, e que, em se tratando do motivo wagneriano, estabelece-se como o “tema de desenvolvimento” e pode ser definido como “[...] uma frase isolada que leva sempre a um significado emocional, mas que não está ligado logicamente àqueles que precedem e que sucedem [...]” fazendo provir o monólogo interior. Por conseguinte, uma sequência de motivos em Wagner corresponde a uma sequência de frases breves no romance, sem que seu conteúdo seja desenvolvido, reproduzindo, individualmente, um “movimento da alma” de acordo com um determinado sentimento, não sendo, assim, racionalizada. Paralelamente aos motivos encontram-se os *leitmotifs* atrelados, por sua vez, a uma emoção. Conforme Ferran (s/d), Wagner busca uma significação simbólica, em torno do *leitmotif*, uma vez que a personagem principal é caracterizada por uma frase musical que, combinada de diferentes formas, aparece sempre que a personagem se faz presente ou é referenciada. Destarte, o *leitmotif* corrobora para a verossimilhança da personagem à medida que reforça inclinações a determinados estados de alma, afirmando sua maneira de ser, pensar ou agir.

3.2 A musicalidade no conteúdo

A música se faz presente no romance, igualmente, por meio da referência explícita, visto que o título *Les lauriers sont coupés* apresenta-se como o segundo verso de uma canção popular infantil chamada *Nous n'irons plus au bois*: “*Nous n'irons plus au bois, / Les lauriers sont coupés, / La belle que voilà/ Ira les ramasser*”²⁰ (Dujardin, 2008, p. 1). O primeiro verso desta estrofe é citado no romance no quinto capítulo, em que Daniel, tendo que aguardar o horário de se encontrar com Léa, relê as cartas que ela lhe enviou, bem como revê os rascunhos das próprias cartas, a fim de compreender melhor sua relação com a atriz. Em razão de alguns desentendimentos e desencontros, deplora, de maneira antecipada, a perda da

²⁰ “Não iremos mais ao bosque, / Os loureiros estão cortados, / A bela que aqui está/ Irá apanhá-los” (Tradução nossa).

amada, pois, apesar de ter feito o possível para lhe agradar, julga-se ser o grande culpado: *“alors eût été l'amour, aussi aisément alors l'amour que fatalement aujourd'hui le fatal éloignement des êtres. Hélas, coeur perdu, chair perdue, amour en sa moisson dispersée ; c'est fini de mes attentes; tout a péri... hélas... nous n'irons plus aux bois”*²¹ (Dujardin, 2008, p. 1). Causando um efeito de tragicidade pelo que há de irreversível na situação, esse verso faz alusão àquele que o segue na canção: *“les lauriers sont coupés”*, logo “não iremos mais ao bosque” expressa que não há razão para insistir e “os loureiros estão cortados” como forma de exprimir que está terminado, não há mais nada a se fazer, além de manter a metáfora da precibilidade do amor. De um ponto de vista mais amplo, Jacquod (2008) aponta a referência à canção como um ato de reconhecimento a uma tradição comum que alimenta a cultura popular e, abrigada nos recônditos da memória coletiva, emerge do inconsciente de cada indivíduo. Esse argumento corrobora os interesses de Dujardin em tocar o inconsciente, fazendo com que o conteúdo ali reservado se torne matéria literária e o faz, igualmente, por meio da música.

Do fato que o imaginário é habitado pela canção, para Jacquod (2008), isso faz da personagem um ser dotado de uma memória musical, o que se confirma pelas demais referências à música presentes no romance. No primeiro capítulo, enquanto Daniel tem sua refeição em um café, um pensamento sobre a qualidade do vinho traz à sua mente a seguinte sentença: *“Le vin, le jeu, - le vin, le jeu, les belles, - voilà, voilà... Quel rapport est entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles?”*²² (Dujardin, 2008, p. 63). Após se perguntar sobre a relação entre esses elementos, intercalando a reflexão com apreciações sobre o prato, a personagem é levada até a música: *“Mais le jeu... le vin, le jeu, - le vin, le jeu, les belles... Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Châlet, mais de Robert-le-Diable. Allons, c'est de Scribe encore”*²³ (Dujardin, 2008, p. 12-13). *Châlet* é uma ópera-cômica escrita pelo libretista Eugène Scribe, tendo como compositor Adolpho Adam e foi representada pela primeira vez

²¹ “Então tivesse sido o amor, tão confortavelmente, então, o amor que fatalmente hoje o fatal distanciamento dos seres. Infelizmente, coração perdido, carne perdida, amor em sua ceifa dispersada; terminaram minhas expectativas; tudo pereceu... infelizmente... não iremos mais ao bosque” (Dujardin, 2008, p. 1, tradução nossa).

²² “O vinho, o jogo, - o vinho, o jogo, as belas, - eis aqui, eis aqui... Que relação existe entre o vinho e o jogo, entre o jogo e as belas?” (Dujardin, 2008, p. 63, tradução nossa).

²³ “Mas o jogo... o vinho, o jogo, - o vinho, o jogo, as belas... As belas, caras à Scribe. Não é de Châlet, mas de Robert-o-Diabo. Prossigamos, é de Scribe ainda” (Dujardin, 2008, p. 12-13, tradução nossa).

em 1834, além de ter sido uma das mais representadas no século XIX.²⁴ A ópera trata do amor de Daniel por Betty que se recusa a se casar com ele, pois deseja manter sua liberdade até que, em razão de uma armação das pessoas do vilarejo em que viviam e da fatalidade, termina por fazê-lo. Chama a atenção não apenas a utilização do mesmo nome, mas a alusão criada no romance ao amor não correspondido entre Daniel e a jovem libertina, Léa. A personagem menciona, também, *Robert, le diable*, concebida inicialmente como ópera-cômica e transformada em “*grand opéra*” em cinco atos em 1831. Do mesmo libretista, sua música foi composta por Giacomo Meyerbeer e obteve grande repercussão, sendo considerada como o protótipo perfeito da grande ópera à francesa. Se, é possível estabelecer uma relação entre o romance de Dujardin e a primeira ópera no que tange ao conteúdo, com a segunda a relação é estabelecida pela forma, visto que essa ópera determina o surgimento de um novo gênero: a grande ópera.²⁵ Em seguida, uma nova referência explícita: “*et toujours la même triple passion... Vive le vin, l’amour et le tabac... Il y a encore le tabac; ça, j’admets... Voilà, voilà, le refrain du bivouac...*”²⁶ (Dujardin, 2008, p. 13). Retirado de *Châlet* trata-se da canção *Le refrain de bivouac*, de 1826, reunida no livro *Chansons nationales et populaires de France*²⁷, cujos versos: “*Vive le vin, l’amour et le tabac, /Voilà, voilà, le refrain du bivouac*” foram citados sem alterações por Dujardin. No que concerne ao plano formal, o questionamento quanto ao elo entre o vinho, o amor e o tabaco podem sugerir à problematização da hibridização dos gêneros, assim como o leite, elemento comum entre os três, reenviar à emoção estética, ponto de confluência entre as artes envolvidas em uma obra.

Mediante o exposto, torna-se evidente o caráter inovador da forma proposta por Dujardin, cuja realização é sintetizada por Jacquod (2008, p. 245): “*l’auteur des Lauriers a*

²⁴ Revue Musicale de Suisse Romande. N° 64/4 Décembre 2011. *Le succès du «Châlet» d’Adolphe Adam* (1834) par Sylvie Douche. Disponível em: <<http://www.rmsr.ch/articles/2011-4/adam.htm>>. Acesso em: 09 jan 2018.

²⁵ Opéra online – Tout l’univers de l’art lyrique. *Robert le diable*. Disponível em: <<https://www.opera-online.com/fr/items/works/robert-le-diable-meyerbeer-scribe-1831>>. Acesso em: 09 jan 2018.

²⁶ “E sempre a mesma tripla paixão... Viva o vinho, o amor e o tabaco... Há ainda o tabaco; isso, eu admito... Eis aqui, eis aqui o refrão do bivaque...” (Dujardin, 2008, p. 13, tradução nossa).

²⁷ DUMERSAN; SÉGUR, N. *Chansons nationales et populaires de France*. Vol. 1 Paris: Librairie de Garnier Frères, 1866. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206527x?rk=21459;2>>. Acesso em: 09 jan 2018.

donc pris soin de préciser sa pensée, en montrant que c'est bien la conception, souvent mal comprise, d'une poésie musicale, qui a soutenu son entreprise romanesque."²⁸

4. Monólogo interior: o pensamento em formação

Ao analisar o modo como a obra de Wagner foi determinante para a estruturação de *Les lauriers*, adentrou-se, brevemente, a fórmula do monólogo interior para a criação da qual a influência wagneriana foi tanto quanto decisiva, dando origem a uma nova maneira de narrar. Dujardin (1989) elucida que a percepção da necessidade de um verso livre foi fundamentada na liberdade rítmica da música atingida por Wagner, o que por sua vez foi transferido à prosa, pois o monólogo interior promove, até mesmo, uma alteração no ritmo da narrativa na medida em que representa o pensamento livre de qualquer formato rígido. Assim, o autor elege as características do movimento poético de 1885 como “os princípios profundos do monólogo interior”, tais como: “esta vida do pensamento dado como objeto da poesia, - esta concepção musical, quer dizer [sic] não intelectualizada, da poesia, - enfim, essa entrada estonteante da poesia inclusive contida na prosa e notadamente dentro do romance” (Dujardin, 2012, p. 132).

Dujardin, com efeito, ambicionava aplicar, por meio da escrita de *Les lauriers*, a metodologia de Wagner à literatura, definindo-a como:

[...] a vida da alma revelada por incessantes jorros de motivos musicais vindos dizer, um após o outro, indefinidamente e sucessivamente, os “estados” do pensamento, sentimento ou sensação, e que se realizavam ou tentavam se realizar na sucessão indefinida de frases curtas dando cada uma esses estados do pensamento, sem ordem lógica, no estado de borrifadas saindo das profundezas do ser, dir-se-ia hoje do inconsciente ou do subconsciente... (Dujardin, 2012, p. 132)

Jorros, borrifadas, sucessão indefinida, todos estes termos exprimem a ideia do fluxo e da liquidez, sendo que este último alude tanto à fluidez, quanto ao caráter informe do líquido, reenviando, por sua vez, ao pensamento, ao fluxo de consciência.

²⁸ “O autor de *Lauriers* se atentou em precisar seu pensamento, mostrando que é justamente a concepção, geralmente mal compreendida, de uma poesia musical, que sustentou sua empreitada romanesca” (Jacquod, 2008, p. 245, tradução nossa).

O romance é constituído, parcialmente, como um longo poema em versos livres, em que a ausência de verbo corrobora para a sugestão destes estados do pensamento fluindo a todo o tempo. Em meio a esta fluidez de ideias, com efeito, não há espaço para a narração de fatos ou descrições picturais. Outrossim, o efeito da sucessão indefinida é obtido por meio da grande recorrência de pontuação: vírgula, ponto e vírgula e reticências que, marcando sucessivas pausas, sugere uma frase interminável. A frase nominal contribui, igualmente, para a sensação de que não há uma ordem lógica, como mostra o excerto a seguir; aliás, as “frases diretas reduzidas a um mínimo de sintaxe” é a forma pela qual Dujardin (2012, p. 118) concretiza o monólogo, literariamente.

*[...] dehors, derrière moi, je sens la nuit; la nuit noire, froide, triste, lugubre; l'ombre où des apparences bougent, le silence où bruissent des sables; les longs arbres tassés en noir; les murs vides, et les fenêtres obscures d'inconnu et les fenêtres éclairées, inconnues; dans la blêmeur du ciel, ce trépignement des yeux pleurards des étoiles; le secret des ombres opâques, ténébreuses, mêlées en quelque chose formidable; ah, là, quelque chose ignorée, formidable...*²⁹ (Dujardin, 2008, p. 26).

Apesar deste aspecto já ter sido discutido anteriormente, vale ressaltar a sonoridade deste excerto construída a partir da aliteração em r, da assonância das nasais e, ainda, da repetição. A poesia também se faz presente pelas imagens como o estremecimento dos olhos chorosos das estrelas e pela metáfora do silêncio onde murmuram os grãos de areia, por exemplo. O estado do pensamento sugerido pelo excerto pode ser, por sua vez, a consciência do desconhecido em função do contraste entre claro e escuro; pode ser, ainda, a solidão pela evocação do frio e da obscuridade. Além disso, os elementos da natureza atribuem misticidade à ideia do desconhecido e o excerto, como um todo, configura-se como seu símbolo.

No que concerne ao inconsciente, segundo Dujardin (2012, p. 132), o movimento poético de 1885 antecipou, até mesmo, o bergsonismo e o freudismo cujas origens lhe eram

²⁹ “Lá fora, atrás de mim, sinto a noite; a noite escura, fria, triste, lúgubre; a sombra onde aparências se movem, o silêncio onde murmuram areias; as longas árvores comprimidas no escuro; as paredes vazias, e as janelas obscuras de desconhecido e as janelas iluminadas, desconhecidas; na lividez do céu, esse estremecimento dos olhos chorosos das estrelas; o segredo das sombras opacas, tenebrosas, misturadas a alguma coisa formidável; ah, ali, alguma coisa ignorada, formidável...” (Dujardin, 2008, p. 26, radução nossa).

ligadas, devido à relevância atribuída ao inconsciente no processo de formação do pensamento. Aliás, Larbaud (2012, p. 164) faz sobressair em sua definição do monólogo interior a maneira pela qual atua o inconsciente nesta forma de expressão, permitindo “[...] *exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l’insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé.*”³⁰ Por outro lado, Raimond (1985) chama a atenção para o fato da literatura reproduzir o fluxo de consciência pela escrita sem a pretensão de reconstituí-lo, uma vez que tal feito é inconcebível tanto estética quanto psicologicamente; inclusive, para o crítico, a extensão psicológica do monólogo interior consiste exatamente na continuidade descontínua do pensamento, ou seja, contínuo enquanto fluxo, mas descontínuo enquanto substância, formada por inúmeros estados de consciência. Ademais, embora seja possível exprimir esses pensamentos, anteriores ao discurso organizado, por meio de artifícios como a sucessão indefinida de frases e da manipulação da pontuação, o crítico assinala que, justamente por ser escrito, o monólogo interior “[...] *échappe à la vérité de notre conscience*”³¹ (Raimond, 1985, p. 270), ressaltando, até mesmo, a instabilidade dos termos, visto o primeiro fazer menção a um ato discursivo e o segundo a uma “*passivité intime*”³² que é transposta, de maneira um tanto que contraditória, por ele. Neste ponto, deve-se evidenciar o fato de Dujardin empregar, consideravelmente, vírgula, ponto e vírgula e reticências, quando a evolução do monólogo interior em *Ulysses* demonstrará que a compreensão do discurso independe da sua pontuação, pois está estruturado na alteração das ideias ou o que Humphrey (1976, p. 109) designou como “livre associação mental” e que atua como um artifício unificador. Desse modo, o monólogo interior concentra as duas dimensões do pensamento, representando tanto a sua forma inconstante quanto a inconstância do seu conteúdo que advém da alma inquieta do sujeito moderno, como assinalou Jacquod (2008, p. 298): “[...] *Dujardin a trouvé, avec son*

³⁰ “[...] exprimir com força e rapidez os pensamentos mais íntimos, mais espontâneos, aqueles que parecem se formar sem o conhecimento da consciência e que aparentam anteceder o discurso organizado” (Larbaud, 2012, p. 164, tradução nossa).

³¹ “[...] escapa à verdade da nossa consciência” (Raimond, 1985, p. 270, tradução nossa).

³² “Passividade íntima” (Tradução nossa).

*écriture pulsative et savamment désorganisée, une possibilité esthétique de manifester cet absolu moderne, relatif et toujours en mouvement, qu'est devenu le Moi.*³³

No que tange à temporalidade do monólogo interior é a espontaneidade dos pensamentos emergidos, por vezes, inconscientemente, que fazem do presente o seu tempo por excelência. Sob esse ponto de vista, Bertrand (2012) salienta o fato de a coerência dos pensamentos estar ligada ao presente do discurso. Assim, apesar de, por vezes, memórias ou projeções se sobressaírem no discurso, elas são acionadas por algum elemento ou fato atual, conseqüentemente é a captura do presente, da “*vie intérieure d[u] personnage, saisie dans l’immédiateté*”³⁴ (Bertrand, 2012, p. 165) que promove a expansão do tempo a partir do efeito de duração, diluindo-o, bem como aos demais aspectos da narrativa. O imediato, portanto, constitui a consciência, tornando seu fluxo infinito. Dujardin (2012, p. 112) referencia uma crítica de Edmond Jaloux, ao romance *Les lauriers*, publicada na revista *Nouvelles Littéraires* (1925), na qual é evidenciada a capacidade do monólogo interior de dar forma ao inacabado, ao que está em processo, isto é, a “[...] este estado de confusão completa onde as coisas de fora e as coisas de dentro se entrecrocaram, se misturaram e se entrelaçam mutuamente para chegar a esta impressão de vida que forma nossa consciência essencial...”, de modo que o êxito do monólogo interior consiste na palavra que não totaliza, daí a sua associação a um tempo “diluído”.

Embora, *Les lauriers* não represente o apogeu da escrita do monólogo interior, enquanto narrativa não apresenta enredo nem personagens complexas, apesar de insistir na marcação temporal e espacial. Raimond (1985), em razão desta marcação precisa e também dos diálogos que, na sua opinião, informam além do necessário ao leitor, descarta a classificação da narrativa como monólogo interior, pois teria obtido o mesmo efeito se narrada em terceira pessoa, destacando o mérito do romance, exclusivamente, no que diz respeito à elaboração da poesia do “*instant pris à la gorge*”³⁵, pela qual o autor principiava a revelação

³³ “[...] Dujardin encontrou, por meio de sua escrita pulsativa e engenhosamente desorganizada, uma possibilidade estética de manifestar esse absoluto moderno, relativo e sempre em movimento, que se tornou o Eu” (Jacquod, 2008, p. 298, tradução nossa).

³⁴ “Vida interior da personagem apreendida no imediato” (Bertrand, 2012, p. 165, tradução nossa).

³⁵ “Eu me arrependerei eternamente de que Mallarmé me tenha dito e não me tenha escrito o que ele havia pensado do livro quando da sua publicação na revista; excluído, bem entendido, a definição de [sic] vertiginosa que ele dava à literatura, ele foi o único a pressentir (talvez com Huysmans) o que Joyce descobriria mais tarde:

do presente. Outro procedimento que distancia a narrativa do monólogo interior consiste nas observações concernentes ao comportamento do herói sem deixar a primeira pessoa o que, para o crítico, é psicológica e literariamente falso.

Enfim, em *Les lauriers sont coupés*, se, por um lado, no que concerne às relações interpessoais, problematiza-se o fracasso na apreensão do mundo, por outro, é a clarividência diante do real que é posta em xeque, findando, simbolicamente, na percepção do mistério do “instante pego na garganta”. Logo, a acuidade da expressão do monólogo interior permitiu emergir da concretude do instante presente a misticidade das forças que envolvem o ser, fazendo dele um instrumento de revelação. À guisa de conclusão, ao herói, que anuncia, discretamente, a inquietação do indivíduo moderno, “resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão” (Moretto, 1989, p. 33).

Conclusão

Em virtude dos aspectos analisados com o objetivo de averiguar o modo pelo qual o pensamento em formação é reproduzido, assim como a forma pela qual se aprofunda a expressão subjetiva no romance *Les lauriers sont coupés*, dois elementos se destacam, de imediato: a música e a poesia, de maneira que o monólogo interior, que responde, ainda que de forma simplificada, às duas questões, contém em si propriedades de ambas.

Além do envolvimento histórico com um movimento que aspirava à poesia livre, liderado por Mallarmé, bem como com a produção musical de Wagner, há de se evidenciar uma contribuição indireta para a forma do romance de Dujardin. Ao dedicar o romance a Jean Racine, poeta e dramaturgo francês, o autor revela, em seu ensaio sobre o monólogo, seu apreço pelo clássico e, apesar do rigor formal raciniano, ressoam da obra do dramaturgo o ritmo e a musicalidade do texto e, principalmente, a revelação da interioridade das personagens que se expressam por meio do monólogo dramático.

as imensas possibilidades do monólogo interior. Eu me lembro de sua expressão ‘*l’instant pris à la gorge...?*’ (Dujardin, 2012, p. 102).

Se, no que concerne à forma, o romance é (des)estruturado pela liberdade rítmica, o conteúdo, trazendo à baila o movimento das horas comuns, exalta, por meio da linguagem poética, a beleza do instante, assim como a personagem que personaliza o idealismo simbolista, ao mesmo tempo que a ironia, sob a qual este idealismo está fundamentado, determina o tom decadentista da narrativa. Ambos, ritmo e ironia se constroem graças à narração em monólogo interior que associa frases minimamente organizadas, quanto à sintaxe, a uma visão de mundo limitada ao próprio indivíduo. O monólogo interior é, portanto, a unidade absoluta – fim da criação literária simbolista – da forma romanesca de Dujardin. E, assim como Wagner publicou obras como *A obra de arte do futuro* (1849) e *Música do futuro* (1860), legando uma nova forma musical, Dujardin esboçou o romance do futuro, cuja forma, pertencendo ao futuro, veio a ter o devido prestígio reconhecido tardiamente. Por conseguinte, embora o simbolismo não tenha conquistado o romance, tal como o fez com a poesia e o teatro, as mudanças ocorridas nesse período foram de grande importância para a evolução do gênero nos anos posteriores à medida que *Les lauriés sont coupés* anuncia, de maneira discreta, a forma do romance a ser consolidada durante o século XX.

No que tange ao mistério, a forma do monólogo interior se configura como símbolo da não-forma, ou seja, da consciência que existe enquanto continuidade, não assumindo nunca uma forma definitiva, logo o símbolo se estende ao indizível, ao que não é passível de expressão verbal. Outro mistério retratado, simbolicamente, pelo romance é a inapreensão do tempo, mistério do presente que se consolida, igualmente, por um movimento contínuo: o tempo o é, porque escapa. Desse modo, a intersecção entre esses dois elementos: tempo e consciência se dá pelo movimento, pelo ritmo, daí a poesia da experiência, do momento que acontece, porque transcende o tempo pelo pensamento.

Um terceiro e último mistério a ser evidenciado, neste artigo, e que se fundamenta, similarmente, no ritmo contínuo, é o sentimento de angústia enquanto movimentação do eu, embora, desta vez, trate-se de um movimento inconstante que oscila entre ser sensato e satisfazer os próprios desejos e não é por acaso que o protagonista é retratado em constante movimento pela cidade. O protagonista Daniel Prince tenta modelar o mundo a seu modo,

tendo, por vezes, uma visão equivocada, para amenizar a frustração de não poder atender a ambos, simultaneamente. Portanto, a forma do monólogo interior simboliza a inquietude que, acima de tudo, desencadeia, naturalmente, a sua “prática”. Ao se reconsiderar o tom decadentista do romance, a inquietação da personagem é estendida ao desconforto decorrente das mudanças nas grandes cidades no final do século XIX, além do pessimismo e da falta de crença que se manifestou por meio do individualismo. A modernidade em si conserva o seu mistério: há algo que a atmosfera urbana mantém oculto à grande movimentação dos transeuntes apressados.

Por fim, tendo em vista o contexto em que *Les lauriers* foi publicada, início de um período que marcará a crise do romance, a obra antecipa a problematização do gênero ao propor um novo posicionamento narrativo. Ademais, se os poetas simbolistas, em sua busca árdua pela essência poética, depararam-se com o Nada, apercebendo-se da própria esterilidade, conforme Gomes (1994), o monólogo interior representaria o “Nada” no que se refere à matéria narrativa, pois a partir dele os aspectos tradicionais como o tempo, o espaço e, sobretudo, o enredo se dissolvem, de modo que o monólogo interior atingiria, com Joyce, a mais representativa esterilidade profícua narrativa. Em suma, a forma literária do pensamento em formação é uma forma musical, livre, contínua e inconstante.

Referências

BAJU, A. A escola decadente. In: MORETTO, F. M. L. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 89-112.

BERTRAND, J. P. Réminiscence et monologue intérieur dans *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin. In: LAURICHESSE, J.I. *L'ombre du souvenir – Littérature et réminiscence* (du Moyen Âge au XXI e siècle). Études réunies par Jacques-Ives Laurichesse. Paris: Classiques Garnier, 2012. p. 157-166.

DUJARDIN, E. O monólogo interior, sua aparição, suas origens, seu lugar na obra de James Joyce e no romance contemporâneo, 1931. In: OLIVEIRA, L. L. *Les lauriers sont coupés: a exibição do pensamento e da linguagem*. 2012. 202 f. (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20215/1/LisbethLimaDeOliveira_TESE.pdf>. Acesso em: 25 ago 2017. p. 98-136.

DUJARDIN, E. *Les lauriers sont coupés*. EBook #26648 – Projeto Gutenberg, 2008. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/26648/26648-h/26648-h.htm>>. Acesso em: 17 ago 2017.

DUJARDIN, E. Os primeiros poetas do verso livre. In: MORETTO, F. M. L. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 202-223.

FERRAN, A. Richard Wagner ou l'harmonie de correspondances. In: _____ *L'esthétique de Baudelaire*. Paris: Librairie Nizet, s/d. p. 278-361.

GOMES, A. C. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínea Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JACQUOD, V. M. De la psychologie des profondeurs au roman symboliste. In : _____ *Le roman symboliste : l'art de l'extrême conscience* – Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob. Genève: Droz, 2008. p. 237-298.

LARBAUD, V. Prefácio de *Les lauriers sont coupés* (1925). In: OLIVEIRA, L. L. *Les lauriers sont coupés: a exibição do pensamento e da linguagem*. 2012. 202 f. (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20215/1/LisbethLimaDeOliveira_TESE.pdf>. Acesso em: 25 ago 2017. p. 164-169.

LICHTENBERGER, H. Idées de Wagner sur l'Art. In: _____ *Richard Wagner - Poète et penseur*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1931. p. 168-209.

MÉLONIO, F.; MARCHAL, B.; NOIRAY, J. La poésie; Le roman. In: DELON, M.; MÉLONIO, F.; MARCHAL, B.; NOIRAY, J.; COMPAGNON, A. *La littérature française: dynamique & histoire II*. Sob a direção de Jean-Ives Tadié. Paris: Gallimard, 2007. p. 372-437; 438-541.

MORETTO, F. M. L. Introdução. In: MORETTO, F. M. L. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 13-33.

RAIMOND, M. Les metamorphoses du roman; Les nouvelles modalités du récit. In: _____ *La crise du roman – Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Librairie José Corti, 1985. p. 179-412.

SCHOPENHAUER, A. Do mundo como representação – Livro Terceiro. In: _____ *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005-2015. p. 233-350.

WAGNER, R. *Quatre poèmes d'opéras* traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique. Paris: Librairie Nouvelle, 1861. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3178622/f7.image>>. Acesso em: 10 jan 2018.

MUSICAL AND SUBJECTIVE EXPRESSION IN *LES LAURIERS SONT COUPÉS* BY ÉDOUARD DUJARDIN

ABSTRACT: The objective of this article is to analyze how the novel *Les lauriers sont coupés* (1887), by Édouard Dujardin, reproduces the thought-in-form, besides investigating how it deepens the subjective expression, with a view to its emergence in the Symbolist context, as well as the first-person narration. The work represented a milestone in the history of literature, at the end of the 19th century, with regard to the narrative instance evolution, since it uses the interior monologue, in a continuous and majority way, so as to focus no more the facts but its duration, dissolving plot and characters, besides exalting the poetry of the present moment. However, we will see that according to Bertrand's (2012) and Jacquot's (2008) theories, the author's merit was only recognized thanks to the publication of James Joyce's *Ulysses*, the apogee, up to the present day, of the literary representation of thought. The continuous and introspective employment of the monologue is linked to the liberation movement of the poetry promoted by the symbolists poets, as well as the attempt of this aesthetic expression to bring the music closer to the poetry.

KEYWORDS: Édouard Dujardin, Symbolist novel, Poetry, Music, Interior monologue.