

## **Maria Elisete Almeida**

Universidade da Madeira

### **ILE↔ILHA, palavra-chave em *La Chute*↔*A Queda* ou o diálogo da solidão no universo de Albert Camus**

No *Dictionnaire des Fréquences (Trésor de la Langue Française)*, a palavra *île* aparece com uma frequência de noventa num conjunto de referência de cem milhões de palavras. No texto de Camus, contamos treze ocorrências num conjunto de, sensivelmente, cinquenta mil palavras, o que daria, para um corpus da dimensão do *Trésor* – duas mil vezes mais importante – uma frequência teórica de vinte seis mil ocorrências.

Verifica-se, assim, que a palavra *île* é, aproximadamente, trezentas vezes mais utilizada em *La Chute* do que no uso literário do século XX. O mesmo é dizer que ela é, por excelência, uma palavra-chave da obra.

A ilha, e sobretudo a ilha montanhosa, é a figura mais marcante da disposição de alma do personagem Clamence, cujo orgulho e necessidade de dominação se traduz pelo seu “goût des sommets aériés” (133)<sup>1</sup>. Uma catáfora predicativa<sup>2</sup> é disso prova: “Ce que j’aime le plus au monde, c’est la Sicile... et encore du haut de l’Etna, dans la lumière. Java aussi...” (48). Vemos aqui, antecipadamente resumidos, os motivos essenciais da paisagem clamenciana: a água omnipresente, a ilha bem protegida, a montanha que multiplica os “balcons naturels”, e, por fim,

---

<sup>1</sup> Todas as citações remetem para: Albert Camus, *La Chute* (Paris: Livre de Poche, 1965).

<sup>2</sup> Chamamos “predicativa” a anáfora e a catáfora que dizem respeito ao sujeito principal do enunciado e se situam no quadro desse imenso predicado psicológico e moral que, ao longo da obra, completa o “je” inicial do texto: “Puis-je, monsieur, vous proposer mes services...?”, edição de *La Chute* acabada de mencionar, p. 5.

a luz resplandecente. É uma paisagem nietzscheana: lugar da primeira inocência e da euforia vital. “Ce que j’aime le plus au monde c’est la Sicile... Java aussi...” O que se traduz, obliquamente, através desta anáfora lexemática é a nostalgia totalmente pagã das ilhas, da juventude e da inocência perdidas. Assim, o fio anafórico (que vai da página 48 até à página 147) conduz-nos ao coração do *mito pessoal* de Clamence. Ele não é “Sicilien et Javanais” (68) à maneira dos proxenetas que frequenta, mas é-o, mais profundamente, pela sua fidelidade às ilhas do *levant* que ele visitou outrora e que simbolizam aos seus olhos a aurora da sua vida e a juventude eterna do mundo. Essas ilhas míticas são, fundamentalmente, pré-cristãs; são as ilhas de antes do pecado. No idiolecto camusiano, *Sicilien* e *Javanais* são lexemas equivalentes e livremente substituíveis: opõem-se ambos a *chrétien*, que comuta com eles. Não se pode ser, simultaneamente, *Sicilien* e *chrétien* no mundo de *La Chute*... que não é o da geografia corrente. Pode-se, quando muito, conciliar o estado de *Sicilien* com o de *ami* de Cristo (147).

O tema da ilha é a imagem de um eu monádico, concentrado em si mesmo, isolado na sua auto-contemplação. Há várias ilhas em *La Chute*. O cap. II, que retrata a primeira parte da vida de Clamence, é o das ilhas felizes. O tema é, aliás, esboçado desde o final do cap. I, com a evocação de Java e de Cipango – nome que Cristóvão Colombo deu ao Japão e que Heredia ressuscitou em *Les Conquérants*. Essas são “îles où les hommes meurent fous et heureux” (17). Esses lugares míticos e ensolarados são associados à sua *vida anterior*, à felicidade perdida: “un balcon naturel, à cinq ou six cent mètres au-dessus d’une mer (...) baignée de lumière, était (...) l’endroit où je respirais le mieux, surtout si j’étais seul (...)” (28). Este éden insular, que é a imagem de um eu *inocente*, ainda não contaminado pelo encontro culpabilizante, dá lugar a alguns ressurgimentos anafóricos exteriores ao cap. II. São breves *rappels*, que funcionam como clareiras no contexto sombrio da paisagem holandesa.

No início do cap. III, diante dos canais de Amesterdão, invadidos por folhas mortas e assombrados por um odor *funèbre*, Clamence torna a evocar o seu amor por Java e pelas ilhas felizes do paraíso perdido: “Oui, j’y suis allé dans ma jeunesse?” (48). De igual modo, no início do cap. V, por contraste com o Zuyderzee, cujas margens são “perdus

dans la brume (105), o locutor evoca as linhas puras das ilhas gregas: “leur échine sans arbres traçait la limite du ciel” (105). Lugar mítico da geografia interior, elas simbolizam a vida luminosa e simples, anterior ao pecado: “Avant de nous présenter dans les îles grecques, il faudrait nous laver longuement. L’air y est chaste, la mer et la jouissance claires. Et nous (...)” (106). Tudo isto são anáforas temáticas do antigo *je*.

Em antítese com estas ilhas do Sul, imagens do Éden, a baixa ilha de Marken, envolta em brumas nórdicas, representa um lugar infernal. Os capítulos IV e V, que relatam a excursão a Marken, centram-se sobre a imagem tenebrosa de uma ilha expiatória: “Un enfer mou, vraiment” (79). Este último nome, tomado num contexto totalmente paisagístico, poderia passar, facilmente, despercebido. Só tem sentido através dum recurso anafórico à palavra *eden* do segundo capítulo. Estamos, neste caso, nos extremos limites da anáfora narrativa. Não apenas o lexema assegura sozinho a função de reenvio, mas nem o referente<sup>3</sup> nem o referido<sup>4</sup> são homólogos no plano formal. *Enfer* e *eden* apresentam como único ponto comum o dizerem respeito a um mesmo *eixo sémico* e representarem os pólos adversos de um único conceito religioso: o da sobrevivência. Segundo a tradição, o Julgamento Final opera uma divisão dicotómica: os bons para a direita e os maus para a esquerda. Os primeiros reintegram o Paraíso perdido e os segundos são precipitados nas chamas infernais. Existe aqui uma estrutura oposicional, uma forte alternativa, um paradigma binário. A anáfora lexemática que une *eden* e *enfer* poderia ser baptizada anáfora *a contrario*. Trata-se, no caso, de um tipo de anáfora puramente semântica já que a invariante sobre a qual ela assenta é a *base sémica* comum às duas palavras – o seu *arquisemema*, nas palavras de Pottier<sup>5</sup>. Este arquisemema não possui *cobertura lexemática* própria na cultura cristã, enquanto que para os latinos, por exemplo, *infernus* designa a morada de todos os mortos. Depois de Cristo, o inferno dos Antigos, tocado de maldição, só vai

---

<sup>3</sup> Para nós, “referente” é o segmento que se coloca em relação com outra parte da cadeia enunciativa.

<sup>4</sup> O “referido” é a parte implicada pelo referente.

<sup>5</sup> Bernard Pottier, “Vers une sémantique moderne”, *Travaux de linguistique et de littérature* (Strasbourg: 1964).

acolher os condenados às penas infernais, ao passo que os bem-aventurados tomarão a estrada do céu. Assim, o conceito único de morada dos mortos vai articular-se em estrutura elementar: aos lugares de baixo opor-se-ão os lugares de cima. O nosso texto reactualiza esta oposição, como, aliás, implica o próprio termo *chute*. Não há qualquer dúvida que os *Pays-Bas* representam o inferno terrestre de Clarence, enquanto que as ilhas montanhosas do Mediterrâneo representam o supra-sumo da felicidade. Quando o locutor exclama diante da ilha de Marken: “Voilà (...) le plus beau des paysages négatifs” (78), a frase não quer dizer nada em si. Mas toda a negação é negação de alguma coisa. De facto, Marken é o negativo da Sicília e das ilhas gregas. Isso não é dito no texto, mas uma palavra relacional como “négatif” implica, necessariamente, um referido que explicita o sentido. Estas anáforas implícitas *a contrario*, por muito afastadas que estejam do modelo habitual, não deixam de ser preciosas para a estruturação do texto.

Ora, a ilha de Marken é anunciada cataforicamente no fim do cap. III: “Je vous mènerai volontiers à l’île de Marken, vous verrez le Zuyderzee” (77). E só vai receber duas confirmações anafóricas no início do cap. IV e no começo do V. Na verdade, a excursão a Marken, efectuada na antevéspera da partida, cobre, de facto, dois capítulos. No início do IV pode ler-se: “(...) je ne vous ai pas conduit dans cette île pour le pittoresque, cher ami” (78). Verifica-se que o nome da ilha nunca é mencionado no capítulo que lhe diz respeito. O leitor terá que recordar a catáfora do cap. III, sob pena de perder o fio condutor do texto. Tudo isto vai fomentar o *suspense* e conferir à obra um carácter simbólico. Mas já no começo do cap. IV, nós somos alertados para “ce qu’il y a d’important ici” (78), em vez de nos preocuparmos com o *pittoresque* da ilha, o que evidencia que Marken não é uma entidade geográfica. Entendido isto, é fácil perceber que ela permaneça sem nome no cap. IV, uma vez que se torna obstinadamente *presente*. Ela é “cette île” (78) que nós percorremos em imaginação com o personagem. O demonstrativo *cette* é um falso deíctico que desempenha um *efeito real*, mas é estruturalmente um anafórico: deíxis na frase de superfície, anáfora na estrutura narrativa subjacente!

Entre as ilhas de luz do cap. II e a tenebrosa ilha de Marken dos capítulos IV e V, só há um ponto em comum: o *eu* permanece solitário

em qualquer delas. Ao isolamento na felicidade sucedeu o isolamento na culpabilidade. O locutor leva o seu *alter ego* para longe dos pitorescos fumadores de cachimbo da aldeia de Marken: “Pas d’hommes, surtout pas d’hommes! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte” (79). Estamos perante um inferno sem os outros – exactamente o contrário do inferno sartriano. A morada da expiação assemelha-se, assim, estranhamente, à morada das delícias: “(...) je respirais (...) surtout si j’étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines” (28). Como em Dante, evocado por duas vezes no nosso texto (17 e 91), a expiação é a antiga volúpia invertida que se tornou provação. Marken é, por conseguinte, *le négatif* das ilhas gregas: *é l’image en creux*. Esta região *sous la mer* é um país sem cor (79). O dique é *gris*, o areal *livide*, as águas *blêmes*. Todas estas anotações reactivam a antiga imagem do Estige e dos rios infernais: o barco que assegura a passagem entre Amesterdão e Marken poderia ser uma versão renovada do barco de Caronte.

Todavia, trata-se, aqui, de um inferno *vazio*. A morada da expiação purga-se das sequelas da antiga iconografia: “Je ne vous ai pas conduit dans cette île pour le pittoresque, cher ami” (78). É a descida aos infernos de um eu isolado para dentro de si mesmo, confrontado com o seu próprio nada: “N’est-ce pas l’effacement universel, le néant sensible aux yeux?” (79).

Solitária a felicidade, solitário o pecado, solitária a expiação. O inferno holandês não é *terrible*, não é o inferno do *Dies Irae*, nem o de Dante. A expressão *enfer mou* (79), utilizada como por inadvertência no quadro descritivo da ilha, define bem esse lugar de sofrimento, que se parece muito mais com o Purgatório ou o Limbo do que com o Inferno propriamente dito. Doze páginas mais adiante, uma anáfora esclarece, retrospectivamente, a estranha fórmula: “Nous n’avons ni l’énergie du bien ni celle du mal (...) Vous savez que Dante admet des anges neutres dans la querelle entre Dieu et Satan. Et il les place dans les Limbes, une sorte de vestibule de son enfer. Nous sommes dans le vestibule, cher ami” (91).

À pura alternativa do Evangelho: “Ninguém pode servir dois mestres” (Mateus VII. 24); “Quem não está comigo está contra mim” (Mateus XII. 30), o pensamento pós-crístico fez algumas modificações. A estrutura binária que apresentámos tornou-se uma estrutura ternária:

entre o termo positivo – o Paraíso – e o termo negativo – o Inferno – intercalou-se um termo neutro, que possui nomes variáveis. Aqui, chama-se *Limbes*. É para esse lugar, bastante mal definido, que são enviadas as almas daqueles que não se sabe o que fazer nem no Paraíso nem no Inferno. O teólogo realiza um pouco o mesmo trabalho que o gramático que, após ter classificado as palavras em duas espécies segundo o género, recai sobre um relicário incomodativo de termos que não são masculinos nem femininos (ne-uter) a que dá o nome de *neutros*, à falta de poder qualificá-los melhor. De igual forma, os *pronomes* que não digam respeito à categoria da pessoa (como os pessoais ou os possessivos), nem à categoria da deíxis (como os demonstrativos), recebem a apelação de *indefinidos*.

Contudo, reflectindo bem, o *neutro* não é equidistante do positivo e do negativo. O facto de não ser nem isto nem aquilo torna-o suspeito e marca-o negativamente. Razão pela qual o Limbo está mais próximo do Inferno do que do Éden: é o *vestíbulo* infernal. *Enfer mou*, mas inferno, apesar de tudo! O pensamento que anima *La Chute* é o oposto de um pensamento maniqueísta: “Nous n’avons ni l’énergie du mal, ni celle du bien” (91). Não há entre os homens nem monstros justificáveis das chamas nem santos absolutamente puros. Todos são *suspects* em maior ou menor grau, pelo simples facto de aceitarem viver num mundo impuro [p. 121]. Admitido isto, todos os homens, sem excepção, merecem um pequeno estágio no inferno. Chegou o momento de definirmos a ilha expiatória: é um inferno provisório onde se deve descer para purgar, solitariamente, as impurezas afim de morrer *propre*, como se deduz da p. 131: “(...) ces lits hollandais (...) on y meurt dans un linceul déjà, embaumés de pureté”.

Insistimos sobre o tema insular de Marken que domina os capítulos IV e V, os da provação, mas é óbvio que a imagem fundamental da ilha penitencial é anunciada cataforicamente desde o cap. I: “(...) les canaux concentriques d’Amsterdam ressemblent aux cercles de l’enfer (...) Ici, nous sommes dans le dernier cercle” (17). O que é o último círculo no próprio centro de Amesterdão senão uma ilha? Assim, Marken e Amesterdão são uma só. Quer haja homens ou não, o *je* purga a sua pena num “petit univers bien clos” (139), rodeado de água por todos os lados.

Todo o texto se articula sobre o mito da *profundidade*. Clamence conduz-nos da *superfície* do eu e da vida para zonas cada vez mais *profundas* da sua memória até essa *queda* que ocupa o centro. Depois, progressivamente, volta a trazer-nos à superfície, ao mundo, ao presente, e o discurso final junta-se ao discurso inicial a nível do *hic et nunc*. A queda do presente no centro da narrativa é verdadeiramente uma *chute dans le temps*, para retomar um título célebre de Cioran.

É precisamente entre as ilhas paradisíacas do cap. II e as ilhas infernais dos capítulos IV e V que se situa a ilha da queda: “J’étais monté sur le pont des Arts (...) Face au Vert-Galant, je dominais l’île” (43). Também aqui, não é mencionado o nome da ilha. Para quem conhece Paris, não há mistério, trata-se de *l’Île de la Cité*. Numa primeira leitura, a expressão *je dominais l’île* pode ser interpretada no sentido mais concreto e rigorosamente espacial do termo. Com efeito, a ponte *des Arts*, que é na realidade uma *passerelle* pedonal, apresenta uma elevação de alguns degraus acima dos cais superiores. Por esse facto, oferece ao viajante uma vista *plongeante* sobre o jardim do *Vert-Galant* e a parte a jusante da *Île de la Cité*. Mas isso seria analisar o texto à letra. Na verdade, o verbo *dominer* não deve ser interpretado num sentido tão estrito. Veremos que ele cataforiza um outro, que surge cinco páginas mais adiante: *dominer l’île* (48), o qual será novamente glosado cataforicamente através de um sinónimo unívoco – o verbo *régner* – a propósito da Sicília: “(...) j’aime toutes les îles. Il est plus facile d’y régner” (48). Tudo isto nos vai permitir fazer uma leitura totalmente simbólica da expressão “je dominais l’île” (43). Já vimos que o tema da ilha se associa ao orgulho de Clamence e à sua necessidade de dominação. Assim, podemos presumir que a situação dominante do observador sobre a ponte *des Arts* represente, simbolicamente, a posição elevada do advogado na sociedade. Esta interpretação parece impor-se se nos lembrarmos que a *Île de la Cité* é o local do Palácio da Justiça, onde o advogado alcança os mais brilhantes sucessos. O que Clamence domina, do alto da sua *passerelle*, é o próprio lugar do êxito – que lhe é devolvido através de um belo leque panorâmico. Isto não é dito no texto, mas o contexto convida-nos a essa leitura: “La journée avait été bonne (...) la réduction de peine que j’espérais, la chaude poignée de main de mon client (...). Je sentais monter en moi un vaste sentiment de

puissance” (43). Ao mesmo tempo que contempla o lugar da sua glória pessoal, o advogado pensa no dia feliz que teve. A paisagem exterior corrobora a paisagem interior, o panorama espacial é uma projecção geométrica do panorama temporal. O dia que acaba condensa os motivos de satisfação de toda uma vida; logo, pode dizer-se que a ponte *des Arts* é uma espécie de varanda do alto da qual Clarence admira o seu passado feliz.

A nível da escrita, este sítio do livro é um verdadeiro miradouro narrativo. O texto junta numa palavra tudo o que o enunciador disse de si próprio: “Je sentais monter en moi un vaste sentiment (...) comment dirais-je, d’achèvement (...)” (43). Este lexema resumidor tem como referido todo um capítulo da vida de Clarence: “La fête où j’avais été heureux” (34). Não é por acaso que o locutor hesita na escolha das palavras. *Achèvement* é um vocábulo ambíguo, um termo bifronte, um Janus do léxico. Tanto pode apontar para uma plenitude como anunciar uma morte. Mal Clarence acabou de enunciá-lo, que o *rire* estourou e rasgou de repente uma vida tranquila, inaugurando um longo período de provações e de angústias.

A ilha da queda situa-se a meio caminho entre o Mediterrâneo e o Mar do Norte, entre o Éden e o Inferno. Precisamente no centro do livro, o cap. III actualiza o pecado parisiense. Desenha-se, assim, uma tripla disposição simbólica: a) acima do nível do mar: as montanhas insulares e ensolaradas do Paraíso perdido; b) ao nível do mar: Paris, cidade superficial das tentações e do pecado, imagem do Mundo; c) abaixo do nível do mar: as terras baixas da expiação – o Inferno holandês.

Um fio anafórico, ténue mas muito profundo, une todas as ilhas do texto. Sonhámos, muitas vezes, com o título de Postal: *Anaphoric Islands*<sup>6</sup>. Mais do que qualquer outro texto, *La Chute* oferece-nos um rico arquipélago de ilhas anafóricas. Não se trata aqui de uma simples metáfora. Cada ilhéu do *récit* apela para outro e o sentido nasce do vaivém da leitura entre as ilhas narrativas.

---

<sup>6</sup> Paul Postal, *Anaphoric Islands* (papers from the fifth regional meetings, Chicago Linguistic Society, 1969, April 18-19).

A anáfora que reactiva a imagem das ilhas, mesmo no fim do texto, associa o tema insular e o tema da juventude. A forte emotividade que subverte a escrita atesta o poder mítico da evocação: “(...) je suis heureux, je suis heureux à mourir! Oh! Soleil, plages, et les îles sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère!” (156). Esta breve mensagem, inteiramente centrada no enunciador, ilustra, de forma cabal, as anáforas do *je* reportoriadas até aqui e a função emotiva da linguagem tal como a concebe Jakobson. Por um breve instante, o alocutário virtual<sup>7</sup> desaparece e o locutor reintegra o seu sonho. A mensagem, *à la limite*, já não se dirige a ninguém. A força do sentimento – oscilando entre a felicidade e o desespero – é tão violenta que nada mais conta a não ser a sua manifestação lírica. Num discurso tão deliberado como o de *La Chute*, estes momentos de abandono são bastante raros. Para nós, leitores, este canto repentino vibra de recordações narrativas: “les îles sous les alizés” não são as do Atlas geográfico; são as ilhas que Clamence conhece bem e cujo texto já nos indicou. O artigo definido não é *générico*, é *anafórico*. De todos os morfemas referentes, o artigo é o mais discreto, o mais subtil, o mais ambíguo. Devido ao seu fraco poder ostensivo, é muito útil na evocação de referidos extremamente longínquos.

Os referentes diafóricos<sup>8</sup> são mais apoiados no manuscrito primitivo do que nas versões ulteriores. Assim, o reenvio à Sicília está patente na primeira redacção: “O Sicile, plage, matins frais, jeunesse dont le souvenir désespère!”<sup>9</sup>. No nosso texto, a invocação *O Sicile* é substituída por um equivalente rítmico, *Oh Soleil*, e a ideia de frescura, associada às manhãs, encontra-se na palavra *alizés*. O que o significante

---

<sup>7</sup> Representa o alter-ego de Clamence e, apesar de pseudo-personagem, é essencial porque é ele que faz da escrita de *La Chute* um discurso oblíquo do qual nós somos os destinatários indirectos.

<sup>8</sup> A noção de “diafórico” vem de “diáfora”, termo hiperonímico que cobre os três conceitos de anáfora, catáfora e ana-catáfora. Para maior esclarecimento, cf. Maria Elisete Almeida, *La deixis en portugais et en français* (Louvain-Paris: Editions Peeters, 2000), p. 9 e Maria Elisete Almeida, “O funcionamento da diáfora na versão portuguesa de *Pinocchio* de Carlo Collodi” (Actas do Congresso *A Literatura e as Artes em torno da Criança*, Universidade da Madeira e Instituto Collodi, 27-29 de Outubro de 2005, no prelo).

<sup>9</sup> Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles* (Paris: Pléiade, N. R. F., 1967), p. 1549.

perde em transparência referencial ganha em suavidade musical: *les îles* e *les alizés*, que são o eco um do outro [ ' - ' ] sussurram as brincadeiras da brisa com a água.

Todas as ilhas do texto são apenas instâncias do *je*. Alienado durante muito tempo num Supra-eu hipócrita e de falsa moral que lhe dava uma boa consciência fácil, o personagem não pôde suportar contemplar *aquilo* que dormia no fundo de si próprio: a cobardia camuflada durante tanto tempo... daí a deriva do *eu*, partindo, obscuramente, em busca de uma nova identidade.

A deriva do *eu* pode ler-se na sequência diafórica da *île flottante*... Esta imagem é o *medium* que une as ilhas do Sul às ilhas do Norte, o Supra-eu da *vie antérieure* e o Infra-eu dos *bas-fonds* holandeses. Desde o final do cap. I que uma misteriosa catáfora temática anuncia a deriva do *eu* no *deboche*: “Ces dames derrière ces vitrines? Le rêve, monsieur... le voyage aux Indes! Ces personnes se parfument aux épices... la navigation commence et les îles dérivent, démentes, coiffées d’une chevelure ébouriffée de palmiers sous le vent” (18 e 19). Passagem admirável, rica de recordações baudelairianas, mas mais rica ainda de ecos interiores e de apelos narrativos!

A ilha flutuante reaparece com a evocação do arquipélago grego onde o eu investiu bastante dos seus valores afectivos: “Depuis ce temps, la Grèce elle-même dérive quelque part en moi... Eh! Là, je dérive, moi aussi, je deviens lyrique” (106). Nenhuma anáfora melhor do que esta, ilustra a função emotiva da linguagem, associada ao *je* e ao valor subjectivo das paisagens de *La Chute*. A Grécia evocada aqui é verdadeiramente um país *intérieur*, uma postulação do eu. A deriva da Grécia é a deriva do eu, que rompeu as suas antigas amarras. Cada reaparição da *île flottante* suscita um movimento lírico, uma breve exaltação do *je*, rapidamente reprimida pelas necessidades do discurso narrativo.

A fusão dos temas vizinhos da *ponte* e da *ilha flutuante* cumpre-se com a imagem do pacote, no cap. V. A ponte e a ilha, associadas ao espectáculo da queda, juntaram-se e derivam juntas: “Ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n’avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le

monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan (...)” (117). Testemunha do pecado, a *Île de la Cité*, largou as amarras e seguiu o grito da jovem afogada. Ei-la, agora, em pleno Atlântico, metamorfoseada em navio, enquanto que a *passerelle des Arts* se tornou *pont supérieur*. A ilha flutuante é o eu errante assombrado pelo pecado, encontrando-o sempre no seu caminho para onde quer que vá. Já o sintagma anafórico *ce cri...* tem por função reunir dois ilhéus essenciais do texto, separados por uma superfície narrativa de quarenta páginas.

A ilha flutuante acabará por encalhar no lodo do Zuyderzee e tornar-se-á Marken ou Amesterdão... sempre acompanhada pelo mesmo voo de *goélands*, como se verifica na p. 118: “N’entendez-vous pas le cri des goélands (...) Ce sont les mêmes (...) qui appelaient déjà sur l’Atlantique (...)”. A permanente visão destas aves simbólicas atesta a identidade da ilha através das suas metamorfoses. E o anafórico indefinido *les mêmes* acaba o processo de identificação.

Se a anáfora narrativa tem por função essencial atestar a persistência de si próprio por detrás dos reflexos do Outro, não há dúvida que ela desempenha um papel fundamental no auto-retrato do enunciador, que se estrutura, lentamente, através das peripécias da história. Qualquer que seja a variedade dos episódios, a recorrência de alguns esquemas impõe a imagem de um eu que repete um cenário único perante lugares e espectadores diferentes. A mais antiga sabedoria do mundo afirma que as nossas aventuras se parecem conosco... As anáforas do *je* em *La Chute* corroboram esta máxima e resolvem o movimento histórico em processo cíclico: “Que faire pour être un autre? Impossible” (157). “Je n’ai pas changé de vie” (154). O Próprio persiste, obstinadamente, sob a máscara do Outro. A única novidade na vida de Clarence foi que a confissão sucedeu à não-confissão. Mas, aparentemente, esta não é uma *modification* radical: “(...) la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement (...)” (154). O movimento cíclico prossegue, num plano novo, mas segundo o mesmo esquema.

Para resumir todos estes pontos de vista acerca das anáforas do *je*, digamos que as figuras insulares de *La Chute* são estados sucessivos do eu e que as pontes representam as breves passagens de um estado a outro, ou, se quisermos, de um plano para outro. *Le pont des Arts*, lugar do *rire*, assegura a passagem da ilha feliz da *bonne conscience* para a

ilha inquieta da consciência infeliz; *Le pont Royal*, lugar da queda, faz-nos atracar na ilha flutuante de um eu perdido, que procura às cegas a sua unidade; *Le pont supérieur* (a ponte do navio), lugar da reminiscência da perversidade, conduz à ilha da expiação.

A frequência do morfema *je* (1181 ocorrências no texto, ou seja, 61% dos pronomes de sujeito) é o signo visível do papel eminente de Clamence que é ao mesmo tempo: locutor, narrador e actor. Habitualmente, os linguistas colocam a função anafórica na representação da *não-pessoa*, mas é fácil mostrar que *a pessoa narrativa* é, também ela, o suporte de inúmeras anáforas ou catáforas. Se o autor de um discurso oral não tem necessidade de dizer *je* para existir perante os espectadores da sua *performance*, já o locutor de *La Chute* só existe na estrita medida em que o morfema *je* e as suas variantes combinatórias aparecem na superfície da escrita. À falta desta reiteração, o locutor fictício apaga-se, em proveito do *scripteur*, cuja realidade existencial está suficientemente atestada através da sua escrita, podendo dispensar-se de signos específicos.

Como sublinha Todorov a propósito de uma obra de Dostoievski – *Écrit dans un souterrain* – em que a situação é muito semelhante àquela que nos aparece em *La Chute*: “Le narrateur véritable, le sujet de l’énonciation d’un texte où un personnage dit «je» n’en est que plus travesti (...) ce discours qui s’avoue discours ne fait que cacher pudiquement sa propriété de discours”<sup>10</sup>.

Ao discurso abundante e eufórico do filósofo – feliz no logos – opõe-se o discurso reticente do poeta que sabe o preço do silêncio e de quantos insucessos se tece a linguagem: “(...) ce sont toujours les lâches et les prudents qui ont la parole puisque les autres l’ont perdue en donnant le meilleur d’eux-mêmes. Parler suppose toujours qu’on a trahi”<sup>11</sup>. Neste passo, Camus pretende aludir a Sartre e a todos aqueles que o condenaram.

O nosso texto liga, indissoluvelmente, linguagem e culpabilidade. Clamence – *être de parole* por excelência – simboliza a queda na linguagem. Toda a palavra de vida é ameaçada de morte – Cristo,

---

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique* (Paris: Seuil, 1968), p. 121.

<sup>11</sup> Albert Camus, *Carnets* (Paris: N. R. F., 1964), p. 107 (II).

Sócrates, Gandhi, são testemunhas disso mesmo – razão pela qual um discurso que se prolonga é essencialmente *suspect*.

A *Queda* é a linguagem do pecado e o pecado da linguagem: uma única e mesma culpabilidade articulada numa linguagem sem erros... ou quase... *La Chute* ou a literatura infeliz, assombrada pela imagem dos seus limites e grande por conhecê-los. Palavras dificilmente arrancadas ao mutismo e ao mais recôndito de si mesmo: “Ma pente la plus profonde (...) c’est le silence (...)”<sup>12</sup>.

Eis a razão por que, sem dúvida, o tecido discursivo de *La Chute* é perfurado por tantos silêncios, tantas ilhas. Reticências, pontos de suspensão, palavras obliteradas... é considerável a parte de implícito nesta obra. Procurámos mostrar como as anáforas tramam, na obscuridade, por baixo do texto esburacado, um imenso *arrière-texte*... Esse segundo texto só poderá tecer-se com a cumplicidade activa do leitor e com um autêntico trabalho de investigação crítica... Sem esse trabalho, a obra permanecerá um enigma.

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 154.