

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Estudos Linguísticos e Literários
Universidade do Algarve

O sedutor e o seu público: poéticas da persuasão libertina em *The Fortunate Foundlings* de E. Haywood e *Les Heureux Orphelins* de Crébillon

A temática geral aqui proposta, “Poéticas da Persuasão”, trouxe-me à memória dois romances europeus de Setecentos esquecidos, ou mesmo desconhecidos da grande maioria do público leitor contemporâneo. Refiro-me, por um lado, a *The Fortunate Foundlings*, publicado anonimamente em Londres por T. Gardner em 1744, mas cedo atribuído à sua autora, a escritora prolífica e bem sucedida Elisabeth (ou Eliza) Fowler Haywood (1693?-1756) e, por outro, a *Les Heureux Orphelins, Histoire imitée de l’Anglais*, publicado dez anos mais tarde em Bruxelas pelos irmãos Vasse (romance em quatro partes, supostamente a tradução de uma obra inglesa não referenciada mas que o século XX identificou como tratando-se, afinal, dos *Fortunate Foundlings*). As duas primeiras partes surgem sob anonimato, mas as terceira e quarta são assinadas pelo verdadeiro autor do conjunto, o romancista francês Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777). Filho do célebre tragediógrafo rival de Voltaire e membro da Academia francesa, Prosper Jolyot de Crébillon, ele próprio se torna um autor de sucesso no início da sua carreira literária (1730-1742¹), mas cai em

¹ *Le Sylphe* (1730); *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (1732); *L’Écumoire ou Tanzaï et Néadarné* (1734), que valeu ao jovem autor um encarceramento de cinco dias para reflexão; *Les Égaréments du cœur et de l’esprit* (1736-8); *Le Sopha* (1742), que desencadeou novos problemas com as autoridades, provocando o exílio do autor reincidente a trinta léguas de Paris, entre Março e Julho; o facto é que, depois destes acontecimentos, Crébillon se manteve sem publicar durante doze anos.

desgraça junto dos poderes político e religioso devido à licenciosidade e ousadia das críticas irónicas de algumas das suas obras, ficando sem publicar nada até 1754, quando reaparece, justamente, com *Les Heureux Orphelins*, promessa de história sentimental à inglesa, aparentemente bem diferente da licenciosidade censurada no *Sopha*. Estabelecida a relação entre os dois textos escolhidos para análise neste artigo, vou procurar mostrar que, tal como alguma crítica crébillioniana tem vindo a afirmar há já alguns anos, não só a obra francesa não é uma tradução (nem mesmo adaptada) da inglesa, dela se destacando significativamente do ponto de vista literário, como cada uma das instâncias autorais procura persuadir o seu leitor modelo a aceitar o programa de leitura proposto e a cooperar interpretativamente (nos termos de Umberto Eco), de acordo com o conhecimento dos diversos códigos em jogo em cada uma das obras, visando, assim, seduzir o seu público (e, se possível, enganar a censura).

A obra de Eliza Haywood insere-se na linha do romance de aventuras, com base histórica, misturada com a do romance sentimental inglês (com final feliz, naturalmente). O seu título completo é:

The Fortunate Foundlings: Being the Genuine History of Colonel M-rs, and his Sister, Madam du P-y, the Issue of Hon. Ch-es M-rs, Son of the late Duke of R-l-d. Containing Many wonderful Accidents that befel them in their Travels, and interspersed with the Characters and Adventures of Several Persons of Condition, in the most polite Courts of Europe. The Whole Calculated for the Entertainment and Improvement of the Youth of both Sexes.²

A instância autoral cumpre integralmente a promessa do título, ou seja, procura persuadir o seu leitor modelo, sobretudo o do sexo feminino, a aceitar o pacto ficcional estabelecido no texto através da obediência às convenções morais inglesas e aos códigos do romance

² Eliza Haywood, *The Fortunate Foundlings* [...] (London: T. Gardner, 1744, 352 pp.). Edições modernas: *The Fortunate Foundlings* (New York: Garland Publishing, 1974); *The Fortunate Foundlings* (Cambridge: Chadwyck-Healey, 1996). Também disponível no seguinte endereço electrónico: <http://www.gutenberg.org/files/10804/10804-h/10804-h.htm>.

sentimental de aventuras, preocupada que está com a utilidade moral e didáctica do mesmo, como é explicitado no prefácio.

Tal leitor modelo corresponde ao “sensible reader”, evocado pela voz narradora no capítulo XXIV, e caracteriza-se não apenas pela impecabilidade dos seus valores morais e pela sua extrema sensibilidade, como também por, do ponto de vista dos gostos literários, ser alguém que aprecia mais as peripécias da história (assim como as da História), as venturas e desventuras por que passam os heróis (neste caso, o casal de gémeos enjeitados à nascença, Louisa e Horatio) e as personagens que com eles mais de perto se relacionam, querendo, sobretudo, saber como é que o acaso, a Fortuna, que tantas vezes é um oponente implacável, se converterá num magnânimo adjuvante, contribuindo para a “catástrofe final”. O XXVIº e último capítulo intitula-se, justamente, “The Catastrophe of the whole”, e nele o final feliz para todas as personagens de bem repõe a ordem: os dois enjeitados até aí tão injustiçados pelo Destino reencontram-se, reconhecem no homem que os criou o seu verdadeiro pai, recuperam a sua condição nobre e alcançam a felicidade no amor e no casamento. A alegria sucede às torrentes de lágrimas que foram sendo jorradas ao longo da narrativa, pois a virtude e a paixão dos dois gémeos enjeitados foram constantemente postas à prova por seres malignos de ambos os sexos: de um lado, os sedutores que atentam contra a honra da jovem Louisa; do outro, uma pérfida dama russa que quer seduzir Horatio, o qual escapa, mas sofrerá muito na guerra e no cativeiro até conseguir regressar a Paris, em busca da sua amada. A instância autoral acede, finalmente, a satisfazer o desejo do seu leitor modelo por um final feliz, terminando a empolgante narrativa do seguinte modo:

But wherefore should I delay the attention of my reader, who, I doubt not, but easily perceives by this time how things will end: so I shall only say that the meeting of Horatio and Charlotta was such, as might be expected from so arduous and constant an affection: that every thing having been settled between the two fathers at the time they sent their joint mandates to call him home, there now remained nothing but to celebrate the long desired nuptials, which was deferred no longer than was requisite for preparations to render the ceremony magnificent.
// The generous du Plessis and his beloved Louisa were also united the same day;

and it would be hard to say which of these weddings afforded most satisfaction to the friends on both sides, or were attended with the most happy consequences to the persons concerned in them.

Last but not least, encerra-se a narrativa com uma máxima de moral edificante, que, indubitavelmente, muito agradará e servirá ao leitor modelo do romance: “By these examples we may learn, that to sustain with fortitude and patience whatever ills we are preordained to suffer, entitles us to relief, while by impatient struggling we should but augment the score, and provoke fate to shew us the vanity of all attempts to frustrate its decrees.” Ora, o leitor modelo de segundo nível de Claude Crébillon, aquele que aprecia mais o modo de contar que as peripécias e o desfecho da história, não estranhará não encontrar nada disto na sua adaptação.

Regressando, contudo, aos sedutores que surgem no romance de Mrs Haywood, eles são, sobretudo, homens movidos pela paixão e/ou pelo desejo, que querem possuir a todo o custo o objecto desejado. Todavia, a diferença dos seus caracteres determinará a conduta de cada um deles e o eventual arrependimento. Em primeiro lugar, surge Dorilaus que se apaixona pela filha adoptiva, Louisa, lhe propõe casamento, depois de ultrapassar algumas hesitações devido às origens até aí obscuras da jovem, e que, quando ela recusa, horrorizada porque tem por ele um afecto filial, chega a tornar-se violento, sob a influência do álcool, tentando possuí-la à força. Arreperder-se-á sinceramente de tal comportamento, de acordo com a nobreza do seu carácter. Finalmente, dará graças aos Céus pela irredutível virtude de Louisa, pois vem a descobrir que é o seu verdadeiro pai. Não é um sedutor, pois tudo não passou de um episódio sombrio no final reparado, mas desencadeou os infortúnios sofridos por Louisa. Desde logo, quando, procurando alojamento e modo de se sustentar, a jovem se torna num alvo fácil para os avanços, as impertinentes liberdades e os insultos do estouvado Mr. B----n, que troça do seu excesso de virtude. Esta personagem, tal como as de Henricus e de Bellfleur, surge aqui apenas como um esboço do sedutor; Crébillon pegará nas três e inventará o pérfido Conde de Chester, um dos libertinos mais brilhantes e lúcidos da sua galeria.

Uma outra figura do sedutor inglês é, pois, a de Henricus, o amante infiel do passado de Melanthe, a “lady of quality” que, no capítulo IV, acolhe Louisa e a protege da perseguição de Mr. B----n. A jovem viúva, até aí insensível ao amor, descobre que o seu coração “was reserved to be the conquest of the too charming perfidious Henricus”, detentor de “all the accomplishments which every different court he had visited could afford, join’ed to the most enchanting person nature ever formed”. Ainda no momento da sua confidência a Louisa, a mulher enganada, em fuga do sedutor e da desonra pública, se mostra perturbada com o encanto de Henricus: “O Louisa, pursued she with a sigh, if you have never seen or heard the charming Henricus, you can have no notion of what is excellent in man; such flowing wit; – such softness in his voice and air; – but there is no describing what he is.” A estratégia persuasiva do sedutor foi plenamente eficaz, como a sua vítima reconhece, embora demasiado tarde:

Thus began an acquaintance equally fatal to my peace of mind and reputation; [...] I was so infatuated with my passion, that I never gave myself the trouble to examine into the nature of his pretensions, and lull’d with the vows he made of everlasting love, resented not that he forbore pressing to that ceremony which could alone ensure it; [...] Alass! He too well saw into my heart, and that all my faculties were too much his to be able to refuse him any thing: – even so it proved; – he triumphed over all in my power to yield; – nay, was so far subdued, that I neither regretted my loss, nor used any endeavours to conceal it; – vain of being his at any rate, I thought his love more glory to me than either fame or virtue; and while I was known to enjoy the one, despised whatever censures I incurred for parting with the other.

Passado um ano, a mulher apaixonada, cega quanto ao verdadeiro carácter do amante, descobrir-se-á, após notar um arrefecimento sentimental e uma alteração na assiduidade e nos modos de Henricus, vítima “of his insincerity and inconstancy”, traída com uma jovem “daughter of a little mechanic.” Picada no seu orgulho de classe, Melanthe decide romper com o inconstante sem lhe mostrar todo o ciúme que realmente sente, fingindo que o seu amor por ele já acabara, atingindo-o, assim, na sua vaidade de conquistador.

Contudo, Melanthe não fechou o seu coração ao amor e irá encontrar mais tarde, na pessoa do francês Conde de Bellfleur, um sedutor ainda mais refinado que Henricus. Tornando-se amante da dama inglesa, a quem promete casamento, Bellfleur deixa-se levar pelo capricho de seduzir a bela Louisa. Como esta recusa firmemente os seus avanços, o “inconstant count” (cap. XII) intriga contra a jovem junto da sua protectora, que a expulsa de casa, acreditando que é ela a desejar seduzi-lo. Bellfleur pretendia que Louisa, ao ver-se totalmente desprotegida, ficasse à sua mercê e acabasse humildemente por aceitar ser a sua amante secreta, enquanto ele prosseguiria com o seu projecto de união com Melanthe. Mas, claro, Louisa recusa, e Bellfleur, perdendo a cabeça, começa a persegui-la furiosa e determinadamente, de forma nada galante, porque crê que ela não é aristocrata. Assim, quando ela foge, ele vai ao seu encontro na estalagem onde ela pernoita, afirmando-se seu marido para poder possuí-la. A aterrada jovem consegue reunir forças para lhe escapar, sendo salva miraculosamente pelo seu amado Du Plessis. Expulso de Veneza pelo Príncipe de Conti devido a estes acontecimentos, Bellfleur parte sem se despedir de Melanthe. “Her perfidious lover’s conduct” (cap. XVI), da qual “this bad man” (cap. XXV) nunca se arrependeu, segundo conta a Louisa Du Plessis, seu companheiro de armas, valeu-lhe o castigo divino, “for, in the first skirmish that happened between us and the forces of prince Eugene, this once gay, gallant courtier, had his head taken off by a cannon ball.” (cap. XXV).

Para o leitor modelo previsto no texto de Mrs. Haywood, interessado apenas na sucessão dos acontecimentos e no destino final das personagens, talvez baste uma caracterização psicológica sumária, consistente com os valores morais que se pretendem veicular (como é anunciado no longo subtítulo, no prefácio e em comentários do narrador disseminados ao longo do romance), na qual os “bons” e os “maus” se encontram nitidamente delineados. Bem assim, uma escrita cuidada, empolada, mas retoricamente muito convencional e de leitura fácil, ou seja, de acordo com as expectativas de um leitor modelo esteticamente pouco exigente. Neste caso, a poética de Eliza Haywood e o seu estilo pretendem persuadir um tipo de leitor modelo que se contenta com uma boa história convencional, recheada de personagens convencionais, de

peripécias emocionantes, de preferência enquadradas na utilidade dos ensinamentos históricos e das máximas da moral e dos bons costumes, apelando constantemente ao lado emocional do leitor (sobretudo, das leitoras), que, assim, obtém um excelente efeito catártico quando, finalmente, se debulha em lágrimas de felicidade depois de ter chorado os infortúnios dos dois heróis. Ora, o leitor modelo de Claude Crébillon é bem diferente, senão mesmo o oposto. Daí que, em meu entender, ter-lhe-ia sido quase impossível traduzir o romance completo, ainda que seguindo a concepção de adaptação livre da época, que ele emprega na primeira parte. Dos vinte e seis capítulos do original, ele aproveita os quatro primeiros, onde terá encontrado o embrião de alguns dilemas morais que gosta de dissecar em termos de análise psicológica; tudo o resto é deitado fora, servindo-se antes da sua própria invenção.

Ao que se sabe, o romance-fonte de Eliza Haywood não chega a ser mencionado, nem pelo pseudo-tradutor nem pela crítica contemporânea de Crébillon, falta de interesse esta que pode corroborar o excesso de obras contando histórias similares então em circulação, associado ao facto de o trabalho de tradução ser visto, sobretudo, como (re)criação, logo, como um novo original. Aliás, a relação entre os dois romances ficará no segredo dos deuses até 1919, quando Helen Sard Hughes descobre a fonte “imitada” por Crébillon, afirmando, contudo, que este traduz “at some points word for word, and at others with freedom”³, juízo apressado que a crítica actual continuou a repetir até ao final dos anos setenta, com a excepção dos trabalhos de Jean Rousset e de Bernadette Fort⁴. Parece certo hoje que, em Fevereiro de 1753, a condessa de Denbigh teria enviado à mulher de Crébillon (descendente da mais alta nobreza inglesa, mas exilada em França e sem grandes recursos financeiros) um exemplar de *The Fortunate Foundlings*. Para

³ Cf. Helen Sard Hughes, “Notes on Eighteenth-Century Fictional Translations” (*Modern Philology*, XVII, 4, 1919), p. 50, cit. por Bernadette Fort, “*Les Heureux Orphelins* de Crébillon: de l’Adaptation à la Création Romanesque” (*Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 4, juillet-août 1980), p. 555, n. 6.

⁴ Jean Rousset, *Narcisse Romancier* (Paris: Lib. José Corti, 1973); Bernadette Fort, *Le Langage de l’Ambiguïté dans l’Œuvre de Crébillon Fils* (Paris: Klincksieck, 1978) e, sobretudo, no estudo citado na nota *supra*.

além de se tratar de um *best-seller*, a obra poderia igualmente constituir um motivo de interesse por conter elementos de natureza histórica que se encontravam ainda relacionados com a história da família de Mme Crébillon.

Por conseguinte, em 1753, Claude Crébillon dispunha, em sua casa, de um exemplar do romance inglês. Até ao momento presente é impossível determinar com exactidão o que terá originado a ideia de traduzir tal obra para francês. É certo que a autora tinha já quatro romances traduzidos em França, mas isso não justifica de modo algum um aparente interesse por parte de Crébillon, cuja poética se encontra nos antípodas da de Mrs Haywood, mesmo que se tratasse de um projecto de tradução livre segundo os preceitos tradutológicos herdados da concepção das “Belles Infidèles” do século anterior, a qual postulava que uma tradução deve ser *bela* e não *fiel*, adaptando a obra à língua, à cultura, aos costumes, às convenções literárias e ao gosto do público-alvo, naturalizando-a e recriando-a. As línguas viperinas da época afirmaram que, como Crébillon não dominava o inglês, a tradução deveria ser da autoria da sua mulher⁵. Tal até se me afigura possível, isto é, que Mme Crébillon pudesse ter encetado um rascunho, dado que também era vulgar na época os autores de renome literário socorrerem-se do auxílio de gabinetes de tradutores especializados, os quais lhes forneciam uma versão literal para que aqueles pudessem afrancesá-la, embelezando-a e transformando-a a seu bel-prazer. Por outro lado, é possível que Crébillon tivesse querido lançar uma certa confusão, de modo a colocar-se ao abrigo das críticas e da censura. Consequentemente, a maioria dos críticos, até quase ao final do século XX, desconsiderou as duas primeiras partes do romance, senão mesmo a sua totalidade. Relativamente às duas últimas, sobretudo, o autor não podia ter permanecido na sombra, pois elas relevam inconfundivelmente do mais puro estilo da sua escrita. Todavia, Bernadette Fort demonstra, no seu rigoroso estudo (artigo já citado), como a crítica se manteve cega durante muito tempo, pois a análise cerrada da primeira parte da obra francesa, aquela que supostamente corresponderia à tradução de Mme Crébillon dos quatro capítulos iniciais dos *Fortunate Foundlings*,

⁵ Tese, aliás, retomada por alguma crítica feminista actual.

evidencia, desde as primeiras linhas, o estilo de Claude Crébillon, tese que faz cair por terra não só todas as hipóteses de qualquer outra autoria, como até a de que Crébillon tivesse meramente empreendido uma tradução-adaptação de um romance, por assim dizer, benigno, para reaparecer na cena literária e cair nas boas graças do público e da crítica. O projecto do autor, porém, afigura-se-me mais subtil. Quando se torna clara a extrema coerência interna das quatro partes da obra, construída pela poética e retórica próprias de Crébillon sobre os dados essenciais fornecidos pelos quatro capítulos iniciais do texto inglês, aquilo que é sugerido é que a pseudo-tradução ou imitação poderia ter sido pensada para funcionar como uma espécie de cavalo de Tróia para enganar o inimigo (como adiante se verá).

Contudo, e contrariamente ao êxito do *best-seller* de Mrs Haywood durante a década que separa a publicação das duas obras, a recepção por parte da crítica francesa das duas primeiras partes anónimas dos *Heureux Orphelins* é muito severa, porque, diz-se, aí se insiste, cedendo à anglomania então em voga, numa temática já gasta – a das histórias atribuladas de órfãos entregues à sua própria sorte, mas que, no final das suas desventuras, descobrem a sua linhagem nobre e todas as vantagens económicas, sociais e sentimentais a ela associadas. Com efeito, o título promete uma história cujos protagonistas são órfãos felizes ou afortunados, e o subtítulo refere que ela é “imitada do inglês”, o que tanto pode significar que se trata de uma tradução adaptada de uma obra inglesa, como de um romance sentimental de influência anglómana. Em qualquer dos casos, as expectativas criadas junto do leitor por este título e subtítulo serão defraudadas, o que corresponde bem a uma das tácticas usuais da estratégia persuasora da poética crébilloniana⁶. Neste caso, poder-se-ia colocar a hipótese de o autor ter mantido o título como puro jogo irónico com o leitor, fornecendo-lhe provocatórias mas aliciantes pistas falsas, pois os supostos heróis do romance sentimental e de aventuras, os gémeos órfãos, saem rapidamente de cena, revelando, aliás, uma fortuna bem relativa (Lucie permanecerá dama de companhia

⁶ Cf. Ana Alexandra Seabra de Carvalho, *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon: Estudo dos Processos Retóricos da Sedução* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & FCT-MCES, 2003).

de uma Duquesa e Edouard entrará na carreira das armas), para darem lugar ao verdadeiro protagonista, o sedutor metódico e cruel, e às suas presas – a vítima da sedução, Mme de Suffolk; a devota hipócrita, Mme de Rindsey; e a coquete cúmplice no jogo galante, Mme de Pembroke.

A situação pouco confortável do autor poderá ajudar, talvez, a explicar a opção pelo anonimato das duas primeiras partes do romance (dadas à estampa em meados de Junho de 1754). Com esta precaução, tentava-se sondar as reacções do público e da crítica antes de se expor por completo com as duas últimas (publicadas “par Monsieur de Crébillon F.” em finais de Julho do mesmo ano⁷). Estas são constituídas por um conjunto de oito cartas híbridas que relevam do mais puro estilo crébilloniano – o qual, aliás, já caracterizava também as partes anónimas –, justificando a plena assunção da obra na sua totalidade. Aqui se misturam os tons epistolar, diarístico e memorialístico, correspondendo ao tomar da pena por parte do libertino Chester, figura criada por Crébillon, na esteira de outras que dominam na sua obra, ainda que existissem alguns sedutores na obra inglesa, como se viu. Que o autor deve ter as duas últimas partes quase prontas no momento em que publica as primeiras, isso é sugerido já na primeira epístola dedicatória dirigida a uma figura ilustre não nomeada, gesto com o qual se procura captar a sua benevolência e, assim, assegurar alguma protecção junto dos poderes hostis: “*La promptitude avec laquelle les autres parties de cet ouvrage, succèderont à celles qui paraissent aujourd’hui, et par lesquelles on s’est cru permis d’essayer le goût du public, le justifieront mieux auprès de vous, que tout ce que je pourrais vous alléguer en sa faveur.*”⁸ Tal prontidão, cerca de um mês, sugere que o projecto de tradução do romance inglês havia sido ultrapassado, dando lugar à criatividade crébilloniana, nomeadamente quanto ao díptico narrativo da vítima e do sedutor, justificando, assim, o auto-elogio velado do

⁷ Para as datas de publicação das várias partes dos *Heureux Orphelins*, cf. Jean Sgard, “Catalogue des Œuvres de Claude Crébillon” (*Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1, janvier-février 1996), p. 9.

⁸ Claude Crébillon, *Les Heureux Orphelins, Histoire Imitée de l’Anglais*, édition présentée par Jean Dagen et annotée par Anne Feinsilber (Paris: Éditions Desjonquères, 1995), p. 40, itálicos meus.

autor pretensamente desconhecido: “Malgré cette sorte de probabilité, je ne serais pas, sur ce que je fais, sans une très vive inquiétude, si je ne me flattais pas de vous être éternellement inconnu.” (p. 39). Porém, a tentativa de persuasão da destinatária e do público leitor prossegue com uma retórica denegativa e autodepreciativa manifestada aqui numa calculada e irónica auto-referência dissimulada:

Il est, cependant, vrai, Madame, que tout énorme qu’il vous paraîtra [crime], je n’en sentirais pas de remords, si je ne craignais point de vous en voir accuser quelqu’un qui en serait bien capable, à la vérité, mais que *sa paresse, et le parti qu’il semble avoir pris de ne plus écrire*, devraient garantir de vos soupçons, et qui sera, je crois fort étonné de s’en trouver l’objet. (p. 40, itálicos meus)

Contudo, tanto simula esconder-se que será facilmente reconhecido, como o prova a segunda epístola (p. 151), ou seja, este “criminoso” joga com a perspicácia do seu leitor modelo, semeando pistas em vez de ocultá-las. A estratégia de persuasão do leitor modelo constitui, assim, um jogo de dissimulação/revelação da identidade autoral que, a pouco e pouco, se torna mais explícito. Crébillon finge esconder-se atrás da aparente singularidade desta obra, em relação às outras conhecidas da sua autoria, convidando o leitor perspicaz a adivinhar a sua identidade. O início da segunda epístola dedicatória prova que tal jogo era, afinal, simples, pois o autor foi descoberto com facilidade, o que constitui, decerto, motivo de auto-satisfação, ainda que dissimulada pela ironia da surpresa fingida e pela denegação (p. 151). Se o *acaso* o impediu de suprimir a primeira epístola dedicatória, ele procura, agora que se vê constrangido a assumi-la sob o seu nome real, reiterar humildemente o panegírico da destinatária, colocando a obra sob a sua protecção, como garante da sua admiração generosa e do sucesso junto do público em geral:

Permettez-moi donc, Madame, de vous présenter cet ouvrage une seconde fois. Puisse ce même public qui le voit paraître sous vos auspices, le trouver digne de vous; et puisse le succès justifier, et vos bontés pour moi, et la témérité que j’ai de vous l’offrir! // Je suis avec un très profond respect, // Madame, // Votre très humble et très // obéissant serviteur, // Jolyot de Crébillon, fils. (p. 151)

As duas epístolas dedicatórias constituem, pois, um díptico que prenuncia o contraponto do díptico narrativo da vítima e do sedutor, reforçando, deste modo, a retórica persuasora levada a cabo pelo autor para protecção da sua nova ousadia, cujo projecto, na realidade, pouco tem a ver com o romance inglês original. Do ponto de vista técnico-compositivo, o romance de Crébillon combina a narrativa na terceira pessoa, as confidências-memórias orais da Duquesa a Lucie e as cartas-diário-memórias (ou uma espécie de autobiografia epistolar) de Lorde Chester ao seu mestre francês, bem como o diálogo de sedução inserido um pouco por todo o texto, mas predominando na narrativa do libertino. A imitação do modelo inglês é ultrapassada desde cedo, instaurando-se a poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido (o final aberto reenvia para o início do romance, mas deixa muitas questões por resolver, como o destino das personagens), da estética do contraponto e da problematização irónica quer do sistema do libertino, quer das convenções morais e romanescas.

Simulando seguir de perto a trama narrativa da obra “imitada”, pelo menos nas primeiras páginas, Crébillon adopta a perspectiva omnisciente de um narrador extra e heterodiegético para contar a história dos dois órfãos, Lucie (Louisa) e Edouard (Horatio), recolhidos e educados pelo Cavaleiro de Rutland (Dorilaus). Toda a ênfase, contudo, será dada à jovem virtuosa que, tornando-se o alvo da paixão e da violência do desejo do seu benfeitor, mas reconhecendo nele apenas a figura do pai adoptivo, recusa a sua proposta de casamento e foge para Londres. Aqui, encontrando alojamento e emprego no estabelecimento de Mme Yielding (Mrs. C----ge), Lucie sofre, porém, o assédio de um *petit-maitre* insolente e imoral (Mr. B----n, no original), nem mais nem menos do que Lorde Chester, decidido a seduzi-la e a corrompê-la (*depois* de ter abandonado a Duquesa de Suffolk, como o leitor ficará a saber adiante). Vítima da tentativa de sedução do preceptor apaixonado, a jovem encontra-se prevenida quanto à perfídia masculina, resiste ao libertino, a seus olhos ridículo e imoral, e foge para Bristol, onde, *casualmente*, entrará ao serviço de Mme de Suffolk (Melanthe).

A primeira parte do romance crébilloniano, adaptando os quatro capítulos iniciais dos *Fortunate Foundlings*, revela-se, contudo, consideravelmente enriquecida nos planos da análise psicológica e da

adequação ao gosto e aos costumes franceses, veiculando a poética do seu “tradutor-adaptador”, como demonstra Bernadette Fort no artigo acima citado, cujas principais conclusões sintetizarei. Crébillon segue os procedimentos correntemente aceites pela teoria e prática tradutológicas da época, de forma a agradar ao gosto francês, operando sobre a extensão textual, através de acrescentos (chegando a duplicar o número de páginas do original), mas igualmente de cortes, assim como da invenção. Após as primeiras dez páginas, deixa de ser possível uma comparação cerrada entre os dois textos, devido aos cortes, acrescentos e transformações de frases, parágrafos, páginas e partes. O texto crébilloniano, sem perder de vista o fio condutor da intriga do original, reformula o discurso, reordenando os acontecimentos, colocando-os em novas sequências, cortando ou acrescentando outros enquadramentos, expandindo ou concentrando certos episódios ocorridos nos primeiros quatro capítulos do original. Estas transformações relevam da estética da contenção e concisão herdada do Classicismo francês, concentrando a intriga numa ação única e linear e eliminando o supérfluo e o secundário, nomeadamente naquilo que respeita a Horatio (aqui, Edouard), que partirá, sem regresso, para a carreira militar. Desaparecem também os pormenores romanescos relativos à fuga de Louisa, ou a lista das personagens que frequentam o estabelecimento de Mrs. C----ge (agora, Mme Yielding).

Quanto ao estilo, este deveria afrancesar-se e revelar a maneira do tradutor. Já nas primeiras páginas se evidenciava uma tendência de alongamento frásico e de estruturação sintáctica imbricada pela acumulação de proposições intercaladas e parentéticas, processos que complexificam uma sintaxe simples frequente no texto original. O excesso de subordinação, de expressões concessivas e de orações iniciadas pelo particípio correspondem a traços estilísticos característicos da escrita de Crébillon, sobretudo a partir de 1754, com este texto e com *Ah, Quel Conte!*, publicado em Dezembro do mesmo ano. Crébillon mantém-se, pois, fiel ao seu próprio estilo e não ao do original. Tal opção valoriza a poética da indecidibilidade do sentido e a fina análise psicológica, o que corresponde a uma concepção de romance enquadrada na estética crébilloniana e que pouco guarda da do original, baseada, sobretudo, na acumulação de acontecimentos. Do ponto de vista das

escolhas lexicais, elas confirmam uma estética romanesca que se detém na análise psicológica e passional: “le cœur et l’esprit”, “amour” vs. “goût”, “sentiment”, “délire”, “passion”, “sensibilité”, “transports”, “trouble”, etc.. A elas se associam as distinções finas, a nuance exacta, as definições, a passagem do particular ao geral e à reflexão moral generalizante. Tudo isto, que o leitor modelo de Crébillon reconhece de imediato, transforma um romance inglês sentimental de aventuras num romance psicológico ao gosto francês.

Porém, Crébillon opera outras transformações com o intuito de acentuar, para o leitor francês, o carácter *inglês* do romance de que se apropriou. Recorre, então, à substituição dos nomes romanescamente fictícios por nomes ingleses, aos estereótipos romanescos do inglês para um francês dos anos 50 (gruta, melancolia, povo filósofo, meditativo e apaixonado), transforma atitudes e traços psicológicos das personagens do original para os adequar aos clichés esperados por um leitor francês, acrescenta pequenos pormenores da vida doméstica ao estilo de Richardson. Esta infidelidade ao original, paradoxalmente, torna o seu texto mais exótico e conforme ao “estilo inglês”.

Verificam-se, ainda, outras transformações mais profundas que colocam a “tradução” na linha do romance aristocrático francês: heróis dotados de carácter nobre e delicado, incorporando elementos do original, mas repensados, fundidos e reformulados pelo código da “biensance” barroca e preciosa. A tentativa de violação de Louisa por Dorilaus é transformada numa cena mais delicada e decente: em vez de brutal e embriagado, Rutland deixa-se levar pelas circunstâncias espacio-temporais e pela força do seu sentimento e da sua retórica passional. Lucie também se revela mais nobre e delicada que Louisa: ela foge não apenas para salvar a sua virgindade, mas, sobretudo, para preservar o seu tutor da tentação do desejo amoroso e o conseqüente remorso. Para os mesmos factos, dá-se uma versão mais de acordo com a tradição do romance precioso francês e da poética crébilloniana. Também a rudimentar caracterização psicológica do original é profunda e subtilmente desenvolvida pela escrita de Crébillon, de forma a analisar a evolução do sentimento amoroso e o dilema moral. O equívoco, a ambigüidade e o quiproquó entre os sentimentos de Lucie e do seu tutor são estabelecidos na linguagem e levam ao comportamento de Rutland.

Crébillon substitui uma estética do choque por uma estética velada e equívoca, mais ao gosto francês, mas que também é a sua. Em seguida, passa da pintura dos dilemas e ilusões amorosos para a da libertinagem, valorizando a figura do *petit-maître* impertinente relativamente à prova da virtude de Lucie. *Chester é já o seu protagonista*. A passagem da adaptação à recriação literária não é, portanto, súbita, mas preparada desde as primeiras páginas, e opera-se pelo estilo e pela análise psicológica.

Com efeito, o génio de Crébillon liberta-se totalmente do texto original a partir da segunda parte, como notava já Jean Rousset⁹. A narrativa da Duquesa de Suffolk, ocupando apenas sete páginas na versão inglesa, constitui toda a segunda parte dos *Heureux Orphelins* (54 páginas na edição aqui utilizada). Por outro lado, se bem que Chester surja já na primeira como um *petit-maître* ridículo e insolente, atacando a órfã virtuosa, e, na segunda, como o monstro amado e odiado pela amante seduzida e abandonada, ele é a personagem central das terceira e quarta partes. Crébillon abandona, assim, definitivamente, a história “imitada”, focalizando o seu interesse na análise da libertinagem. As oito cartas de Chester, que lemos *com* a vítima, modificam o sentido da primeira metade do romance, a qual, no entanto, já preparava o leitor para esta emergência da figura do libertino cínico e cruel. De facto, a inversão da ordem dos acontecimentos no discurso da narrativa leva a que, logo no final da primeira parte, o leitor fique a conhecer a derrota de Mme de Suffolk, seduzida e abandonada pelo libertino (pp. 92-4). No final da primeira parte, introduz-se o díptico narrativo que conta a sedução de Mme de Suffolk por Chester, ou melhor Lorde Durham ao tempo dos acontecimentos, tendo herdado o título de Conde com a morte do pai.

Assiste-se, em primeiro lugar, à narração da mulher seduzida e, depois, à versão do libertino, ou seja, o leitor é confrontado com dois pontos de vista sobre os mesmos eventos, o da vítima e o do sedutor. Assim, procurando, no final da primeira parte, suscitar a atenção, o interesse e a benevolência da sua interlocutora, Mme de Suffolk tenta estabelecer o seu *ethos* de mulher virtuosa apaixonada e assegurar o

⁹ Jean Rousset, *Narcisse Romancier* (Paris: Lib. José Corti, 1973), p. 122.

sucesso do seu discurso persuasivo (*captatio benevolentiae*). Segue-se, então, na segunda parte, a sua confiança perante Lucie, numa narrativa intra e autodiegética, isto é, numa perspectiva subjectiva, parcial, com um saber limitado e deformado. Ela dá de si mesma a imagem de uma mulher estimável, sincera e apaixonada que, após ter sido seduzida e abandonada, se mostra lúcida, arrependida, sofrendo com a culpa, o remorso e a humilhação. Tendo acreditado na correspondência amorosa e no projecto de casamento, ela é confrontada, para seu horror, com a brutal destruição dessa ilusão, ao perceber que tudo era fingimento cínico do libertino cruel, mas irresistível ainda, amado e odiado (pp. 140-7). Perante a violência dos sentimentos contraditórios que o encontro fortuito com o sedutor provocou na vítima, associada ao reconhecimento por Lucie do mesmo “monstro” (p. 145) que a persegue, a única salvação possível para ambas é a fuga de Inglaterra (pp. 146-7). Ao terminar, assim, a confiança dos seus “égarements honteux” (p. 146), a Duquesa entrega-se ao desespero mais doloroso. O primeiro narrador volta a assumir a responsabilidade enunciativa, colocando em cena o Conde de Dorset, amigo sincero, enviado pela Rainha com a missão de revelar à Duquesa toda a extensão da perfídia de Chester, ou seja, de lhe fazer chegar às mãos, com verosimilhança, as cartas do sedutor, a segunda versão do díptico narrativo (pp. 148-9). Mme de Suffolk recebe, “en tremblant”, “ce funeste écrit”, que ela adivinha ser “*le récit de ses bonnes fortunes et de ses perfidies.*” (p. 149, *italicos meus*).

Opera-se a transição para as terceira e quarta partes do romance, intituladas “*Histoire secrète du comte de Chester, depuis le 17 septembre 1708 jusques au mois de ...1709*” (pp. 153 e 205). Tal intertítulo ironiza a convenção epistolar do documento autêntico datado, bem como a própria natureza da carta, transformando-a em memórias supostamente verídicas, porém ambigüizadas pela assinatura do romancista, a qual desmascara a convenção da autenticidade. Por outro lado, a designação “*Histoire secrète*” reforça o jogo irónico da indecidibilidade entre real e ficção. O substantivo reenvia para o subtítulo do romance (“*Histoire imitée de l’Anglais*”) e, portanto, para a problemática em torno das convenções das definições genológicas. O adjetivo, por sua vez, concentra toda a subtileza da fina ironia crébilloniana. Com efeito, a

história de Chester reveste-se de um secretismo moderado, gerido em função dos interesses dos projectos do sedutor. A sua vaidade impõe a divulgação dos seus sucessos, embora, devido à especificidade do microcosmo da corte inglesa, ela só possa ser feita a alguns confidentes para evitar o risco de exclusão social. Se Chester confia a Buttington as suas conquistas, este não compreende o verdadeiro valor do libertino, o qual recorre, então, à forma da confidência epistolar com o seu mestre francês. A intercepção desta correspondência privada pelos serviços secretos da coroa britânica (em guerra com a França) por suspeita de espionagem leva à sua divulgação pública, à expulsão do pérfido sedutor da corte, fazendo chegá-la às mãos da principal vítima, que fica, assim, a conhecer toda a magnitude do seu engano. Do ponto de vista da diegese, portanto, a gestão do secretismo dos projectos de sedução de Chester é fundamental para a verosimilhança e para o efeito de contraponto do díptico narrativo. Contudo, a instância autoral problematiza esse secretismo quando, no início da terceira carta, delega no narrador intra e autodiegético a defesa quer da utilidade didáctica e moral, quer do valor estético da sua narrativa, o que implicaria uma publicação eventual da mesma, ou seja, o fim absoluto do segredo, revelando, com subtil ironia, o jogo persuasivo do artifício literário. O leitor modelo astuto é, então, convidado a passar do nível da história para o do discurso e a deixar-se seduzir pelo deleite intelectual dos jogos da significação.

Nas suas cartas, o libertino expõe o seu método e projecto ambicioso de tripla conquista: da mulher *tendre*, Mme de Suffolk; da mulher *prude*, Mme de Rindsey; da mulher *coquette*, Mme de Pembrook. A vitória sobre as duas primeiras não oferece dificuldades de maior, como se verá. Quanto à última, paradoxalmente a mais trabalhosa porque está em jogo a vaidade, a confirmação da sua conquista é dada logo no final da segunda parte (p. 145), ou seja, antes mesmo de o leitor conhecer o projecto do libertino, num subtil jogo de temporalidades que, em certa medida, torna o romance menos inacabado do que à primeira vista poderia parecer¹⁰. Contudo, no final da segunda parte, o autor abandona

¹⁰ Cf. Bernadette Fort, “*Les Heureux Orphelins* de Crébillon: de l’Adaptation à la Création Romanesque” (*Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 4, juillet-août 1980), p. 571. Quando Lucie foge para Bristol e aí encontra a Duquesa, ambas

o destino futuro das personagens. Chester foi banido da corte inglesa e continua a sua carreira libertina, agora ao lado de Mme de Pembroke (mas por quanto tempo mais?). Que é feito de Rutland, de Edouard, de Dorset? Antes de deixar Inglaterra com Lucie como sua dama de companhia, fugindo ambas do sedutor, Mme de Suffolk lerá as cartas deste, ficando ciente de toda a perfídia de que foi alvo. Mas, e depois? E Lucie encontrará as suas origens? Para o leitor modelo de Crébillon não deve constituir surpresa o facto de a instância autoral não mais se importar com pormenores romanescos deste tipo, porque sabe que seu projecto é diferente; trata-se, pois, de *outro* romance. A estruturação narrativa, conjugando linearidade e retrospectiva, coloca, sobretudo, em destaque a personagem do libertino, bem como o contraste entre as duas narrativas paralelas da vítima e do sedutor. Trata-se, porém, como nota Jean Dagen¹¹, de uma personagem com tripla figuração: o *petit-maître* insolente e imoral da primeira parte (75-86)¹², o sedutor irresistível e cruel, o “monstro” amado e odiado da segunda e, por fim, o libertino lúcido e metódico que se deixa avaliar pelo seu mestre francês, destinatário das suas cartas.

Depois da versão da vítima, imbuída de toda a retórica passional, confidenciando-se a uma interlocutora de virtude irrepreensível, apresenta-se a versão do sedutor, também ele condicionado, em certa medida, pela imagem do seu destinatário, perante o qual faz o relato

reconhecem o perigo do inimigo comum. A sua última aparição no romance é feita ao lado de Mme de Pembroke e escarnecendo da Duquesa de Suffolk; apenas retrospectivamente o leitor conhecerá a sua história secreta.

¹¹ Cf. Jean Dagen, “Introduction” a Claude Crébillon, *Les Heureux Orphelins*, *op. cit.*, pp. 9-12.

¹² Como sintetiza Bernadette Fort, encontramos nestas páginas “la mise en scène du petit-maître [...], son jargon, son ton insolent, son allure étourdie, ses manières libertines, en un mot, toute l’arrogance et la fatuité du petit-maître français [...] [,] le ton caractéristique des roués de la Régence” (*op. cit.*, p. 569). A autora considera que esta aparição de Chester, para além de revelar a marca da criação crébilloniana, é de suma importância para a interpretação do díptico narrativo da vítima e do sedutor, pois “Crébillon prépare son lecteur à ce diptyque dès la première partie, en présentant Chester dans un récit à la troisième personne dont la perspective ambiguë, à la fois satirique et secrètement admirative, a pour but de donner au lecteur une idée aussi bien fascinante qu’odieuse du libertin” (*op. cit.*, p. 571).

das suas proezas. Neste sentido, a correspondência de Chester, ao mesmo tempo que se configura como “les mémoires d’un fat” (p. 177), desejoso de glória para satisfazer a sua vaidade, coloca-o sob o juízo do mestre, situação discursiva esta que busca captar a benevolência do confidente, persuadindo-o de que alcançou o perfeito domínio do método libertino. Assim, a escrita epistolar permite-lhe a análise minuciosa e crítica da sua conduta audaz, dos sentimentos e acções dos outros, proporcionando-lhe a base empírica para a formulação do saber teórico-prático da libertinagem, defesa e ilustração do método libertino perante o seu mentor e modelo, revelando igualmente a sua vocação pedagógica, ao mostrar ao Duque a necessidade de adaptar o conhecimento adquirido a uma situação nova e bem diversa, isto é, aos costumes da corte inglesa.

O libertino faz, então, brilhar a sua capacidade analítica e procura colocar-se em pé de igualdade com o mestre, sintetizando com admirável mestria o jogo de sedução “à francesa”, império do *goût*, do jargão galante e da vaidade (pp. 155-6), e revelando-lhe a sua nova estratégia persuasora para vencer no novo campo de batalha, fruto da sua observação lúcida das diferenças do novo adversário (pp. 156-7), pois as mulheres inglesas, na sua generalidade, desconhecem ou desprezam o *goût* e sobrevalorizam o sentimento exacerbado. Dominadas por toda a sorte de preconceitos, na óptica do libertino, elas são sensíveis e ternas, porém escravas do pudor e da decência. Quando cedem à força da paixão, encarada como fatalidade, fazem-no com a totalidade do seu ser, entregando-se à violência passional e impondo a exclusividade e a perenidade da ligação. Os modos franceses, “ces airs vifs et brillants, ces grâces légères, ces propos vains et étourdis” (p. 157), são desprezados em Inglaterra e considerados como “impertinence” e “fatuité” (p. 157). Assim, a persuasão libertina deve simular a paixão e a discrição para agradar e seduzir as mulheres inglesas, mesmo aquelas que fingem a “pruderie” (p. 157).

O libertino concentra toda a sua vontade empreendedora e energia no delineamento de um grandioso projecto de poder, cujas estratégias de dominação se baseiam no fingimento para manipular, seduzir e humilhar as suas vítimas. Ele quer fazer-se amar e desejar, porém mantendo o controlo absoluto dos seus próprios sentimentos e sentidos,

de modo a usá-los como armas de conquista sem se deixar vencer por eles. Neste projecto ousado, imperam a vontade e o cálculo; o prazer é intelectual, e ao desejo dos sentidos sobrepõe-se o desejo de poder. Para o libertino dominante, a sedução implica a mestria lúcida das artes persuasoras da representação e da manipulação. Chester está bem consciente da natureza teórico-prática da filosofia da libertinagem. Assim, a sua exposição ou defesa do método libertino é acompanhada da apresentação ou ilustração do seu projecto ambicioso e do *modus faciendi* adequado para alcançar os seus fins. Ele autopropõe-se uma tripla conquista que, por si só, simboliza a totalidade (a *tendre*, a *prude* e a *coquette*), proeza complexa e difícil, pois deve ser empreendida em simultâneo e sem que as vítimas desconfiem dos propósitos cínicos do sedutor, nem sequer umas das outras.

Aos três tipos femininos correspondem, de acordo com o método libertino defendido por Chester, três estratégias diferentes de conquista que ele se apressa a pôr em marcha. Tal projecto implica uma mudança constante dos papéis por ele representados e adequados ao carácter de cada uma das presas, revelando, assim, todo o seu virtuosismo persuasivo. Com a *tendre*, a Duquesa de Suffolk, ele simula, num desempenho perfeito e eficaz, o *coup de foudre* e o sentimento sincero e respeitoso para lhe provocar a paixão violenta e devastadoramente irresistível (pp. 162-4). O mestre da persuasão sedutora joga com a retórica passional e finge todas as emoções: o olhar, o silêncio respeitoso, o estremecimento “involuntariamente calculado”, as lágrimas de crocodilo (cf. pp. 175, 244, 246-7). O cálculo e a manipulação dos sentimentos da vítima levam à vitória: ela acaba por se entregar, acreditando que é correspondida e que as promessas de casamento futuro serão cumpridas (p. 263). Simultaneamente, o libertino conduz mais duas conquistas: a da *coquette* Mme de Pembroke e a da *prude* Mme de Rindsey¹³. A da

¹³ “Vif, léger, galant, bruyant même avec madame de Pembroke, je ne lui parlai que d’elle, de ses agréments, des modes, des plaisirs et des usages de Paris. Sérieux et sensé avec madame de Rindsey, je gémissais du débordement qui commençait à se glisser dans les mœurs, et j’invectivais avec force contre la puissance, le faste et les dérèglements de la Haute Église. Rien n’était assurément plus contradictoire que le ton, les discours et les façons que j’employais avec chacune d’elles: mais c’était des femmes; je les flattais; et pendant que l’une admirait la galanterie et la légèreté

primeira obedece aos códigos persuasivos convencionados da retórica galante e é determinada pelo interesse e pela vaidade mútuos (pp. 166-7). Mas como o libertino reconhece, o jogo da sedução mundana é uma partida desigual: o homem finge o sentimento com o jargão galante mas exige, da parte da parceira, provas físicas da suposta correspondência amorosa. O tempo e a estratégia do ataque dependem do estudo do carácter da presa. Contudo, mais importante que o prazer da conquista é a satisfação da vaidade do sedutor pela glória de acrescentar mais uma vítima à sua lista (p. 169). Chester prossegue a narrativa dos seus sucessos analisados e comentados lucidamente: provocação do amor e do ciúme na Duquesa; da vaidade em Mme de Pembroke, embora a *coquette*, hábil no jogo galante, resista de forma inesperada; da tentação, no caso da *prude* Mme de Rindsey (pp. 184-5). Paradoxalmente, este “modelo de virtude” é, das três, a primeira a ceder à conquista do sedutor, apesar de esconder o seu desejo sob a máscara de uma resistência inexpugnável. O objectivo do libertino é provocar a curiosidade e a secreta indecência da hipócrita, de forma a seduzi-la e a mortificá-la, expondo-a publicamente para satisfação da sua vaidade (cf. pp. 226-31, 233, 236, 243-4). A suprema perfídia deste jogo de sedução reside no capricho de Chester em levar, pela persuasão retórica e de atitudes, a presbiteriana a fazer todos os avanços, fingindo ele a resistência virtuosa enquanto saboreia o espectáculo e disseca a hipocrisia da devota. Naturalmente, a fraca resistência que ela ainda simula é vista como um convite aos avanços do libertino, que sai triunfante (pp. 242-3). Não contente com a vitória, ele deseja ainda humilhá-la perante o Público e fazê-la circular entre os seus sucessores, não sem antes desfrutar, uma vez mais, dos favores da Condessa (pp. 256-9). Seduzida a *prude*, o libertino apressa-se a terminar a sedução da *tendre* (pp. 259-66), faltando-lhe depois apenas a mais difícil, a *coquette*, a qual, para se entregar, tem de ser persuadida de

de mon esprit, l'autre paraissait ne pas comprendre comment, revenant de France, et à mon âge, je pouvais avoir tant de solidité. Je sus d'ailleurs leur dire mille choses fines et délicates que je répétais pour la millième fois, mais qui n'en avaient pas moins pour elles les grâces de la nouveauté. Enfin, je les laissai enchantées, et ne les quittai que très convaincu qu'aucune des deux ne m'échapperait.” (Claude Crébillon, *Les Heureux Orphelins*, *op. cit.*, pp.170-1).

que é a mais bela, a mais amável e a mais desejável de todas, pois o seu ponto fraco é o amor-próprio (p. 266). Aqui termina o romance, mas o seu inacabamento aparente não impede que o leitor conheça o desfecho deste jogo de sedução, pois ele fora anunciado no final da segunda parte. A fina ironia crébillioniana desmascara, assim, o estereótipo das damas inexpugnáveis veiculado pela maioria dos romances sentimentais ingleses na moda, após o sucesso das obras de Richardson. Chester sai vitorioso em toda a linha, traído apenas pela espionagem ao serviço de Sua Majestade, a rainha Ana. A intercepção da sua correspondência com o inimigo leva à descoberta da verdadeira face do libertino, que ele tanto cuidado tivera em mascarar. O banimento da corte, contudo, não impede que ele prossiga a sua carreira de sedutor, como o episódio de Lucie o prova. O final do romance reenvia, assim, para o seu início, de modo a que o leitor possa completar o destino do protagonista e das vítimas da sua “defesa e ilustração” do método libertino em oito cartas.

Porém, para Crébillon, o aspecto romanesco é de somenos importância. A sua busca ética e estética valoriza antes a análise “du cœur humain”, facto que o coloca nos antípodas da obra de Mrs Haywood e que parece exigir uma explicação ao leitor. À falta de um prefácio convencional, a instância autoral serve-se, por assim dizer, da sua personagem lúcida para propor ao leitor o programa de leitura adequado à obra apresentada. Deste modo, a terceira carta de Chester inicia-se com uma “longue excursion”, como o próprio apelida a digressão que apresenta (p. 179), dirigida a um destinatário mais amplo que o seu correspondente, constituindo uma *mise en abyme* do programa de leitura proposto ao leitor modelo perspicaz do romance (e do conjunto da obra de Crébillon) e afastando-se do objecto do discurso (a narrativa dos projectos de sedução de Chester) para se ocupar da própria situação discursiva, através da introdução de uma reflexão argumentativa sobre a narrativa-objecto. Neste sentido, a instância autoral cola-se aos propósitos metanarrativos enunciados pelo narrador autodiegético com a finalidade de persuadir o seu leitor modelo. Dirigindo-se explicitamente a um alocutário tido como adversário, o locutor assume, por contraponto, a defesa inequívoca da temática e do valor estético da sua obra: “mon histoire est aussi fort belle [...]. Moi, c’est le cœur que je

développe, son délire particulier, le manège de la vanité, de la fausseté dans la plus intéressante des passions, que j'expose à vos yeux" (p. 179). Para ele, mais importante do que os grandes acontecimentos históricos é o estudo minucioso do sentimento e do comportamento amorosos na sua variedade, desde a paixão sincera, até à mera vaidade e à hipocrisia galantes e libertinas, ou seja, insiste em defender a utilidade moral da obra, embora com argumentos muito diferentes dos de Mrs Haywood. Afinal, a narrativa libertina beneficia, de forma diferenciada, os seus leitores, quer sejam amantes, quer receiem o poder do amor, quer se arrependam amargamente de terem sido suas vítimas, ou sejam uns "fats". À semelhança de Ovídio e de todos os tratadistas da arte de amar (e/ou de lhe escapar), o locutor duplo Chester-Crébillon sugere diversas "receitas" adequadas a cada caso em particular, consoante a experiência e a livre escolha moral e sentimental de cada um. A valorização da história de Lorde Chester, feita supostamente pelo próprio, esconde, na verdade, a ironia persuasiva da instância autoral, que, por interposta pessoa e pela auto-irrisão calculada, manipula o seu leitor, propondo-lhe um programa de leitura do romance que simula, primeiro, uma depreciação, ao enunciar as críticas previstas, para, em seguida, as refutar. No entanto, simula-se ainda a delegação do juízo final acerca da narrativa nos leitores, consoante os seus diferentes caracteres, prenunciando a abertura hermenêutica do romance no que diz respeito à interpretação do efeito de contraponto provocado pelo díptico narrativo da Duquesa de Suffolk e de Lorde Chester.

Por todas as razões aduzidas, julgo que, ao contrário de uma opinião que vê Crébillon "lost in translation"¹⁴ nesta obra em particular, ela deve antes ser considerada como um dos seus mais complexos romances, onde o autor leva a cabo uma profunda reflexão ética e estética. Como sua leitora aficionada, os meus sinceros agradecimentos às senhoras envolvidas: Mrs. Haywood, Condessa de Denbigh e, eventualmente, Mme Crébillon.

¹⁴ Cf. Antoinette Sol, "Lost in Translation: Crébillon Fils' *Les Heureux Orphelins* and Haywood's *The Fortunate Foundlings*", Servanne Woodward (ed.), *Altered Narratives: Female Eighteenth-Century French Authors Reinterpreted* (London, Canada: Mestengo Press/The University of Western Ontario, 1997), pp. 16-40.