

ALAN RIDING

Paris, a festa continuou

A vida cultural durante a ocupação nazista, 1940-4

Tradução

Celso Nogueira

Rejane Rubino



Copyright © 2010 by Alan Riding

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Título original

And the show went on: cultural life in Nazi-occupied Paris

Capa

Thomas Manss & Company

Fotos de capa

French cancan at the Bal Tabarin, n/a, 1937-9, Paris, França. © Gaston Paris/ Roger-Viollet/ Glowimages.

Outside the Hotel Crillon in Occupied Paris, n/a, 1940, Paris, França. © Bettmann/ CORBIS/ Corbis (DC)/ Latinstock

Preparação

Leny Cordeiro

Índice remissivo

Luciano Marchiori

Revisão

Jane Pessoa

Luciane Helena Gomide

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Riding, Alan

Paris, a festa continuou : a vida cultural durante a ocupação
nazista, 1940-4 / Alan Riding; ; tradução Celso Nogueira, Rejane
Rubino. — 1^a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

Título original : And the show went on: cultural life in Nazi-
-occupied Paris

ISBN 978-85-359-2078-9

1. Cultura popular - Paris (França) - História - Século 20 2.
Guerra Mundial, 1939-1945 - Paris (França) 3. Paris (França) -
História - 1940-1944 4. Paris (França) - Vida intelectual - Século
20 5. Paris (França) - Vida social e costumes - Século 20 i. Título.

12-02379

CDD-944.361

Índice para catálogo sistemático:

1. Paris : França : Guerra Mundial : História 944.361

[2012]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORASCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

Mapa	9
Prefácio	11
1. Todo mundo no palco	15
2. A guerra adiada	43
3. Dança comigo?	68
4. <i>L'américain</i>	95
5. A noite parisiense	115
6. A ideia de resistência	136
7. <i>Maréchal, nous voilà!</i>	146
8. <i>Vivace ma non troppo</i>	174
9. Uma tela rasgada	199
10. Distração no cinema	224
11. Espelho do passado	244
12. Escrevendo para o inimigo	265
13. <i>Chez Florence</i>	294
14. “A favor da vida”	308
15. O pêndulo oscila	337

16. Vingança e amnésia	356
17. O preço da sobrevivência	379
Agradecimentos	393
Índice remissivo	421

1. Todo mundo no palco

No dia 14 de junho de 1940, o exército alemão entrou em Paris sem enfrentar oposição. Num período de poucas semanas, os vestígios da democracia francesa foram silenciosamente enterrados e o Terceiro Reich se instalou na cidade para um período indefinido de ocupação da França. De quem era a culpa? Com a nação de joelhos, muitos franceses viam nisso uma derrota anunciada, um desastre em gestação desde o fim da Primeira Guerra Mundial, da qual a França saíra nominalmente vitoriosa, mas estilhaçada em espírito. Nas trincheiras barrentas e ensanguentadas da Frente Ocidental, 1,4 milhão de soldados franceses morreram. Esse número era equivalente a 3,5% da população e a quase um décimo dos homens em idade produtiva. Além disso, os mutilados de guerra, que somavam 1 milhão de franceses espalhados por todo o país, impediam que o passado fosse esquecido. Com a nação já alarmada com seu baixo índice de natalidade no período anterior à guerra, a consequência desse morticínio de homens e de futuros pais foi que somente em 1931 a França conseguiu ultrapassar a população de 41,4 milhões de habitantes que alcançara em 1911 — e, mesmo assim, em grande medida graças à imigração.

Ao mesmo tempo, o país vinha acumulando decepções com sua classe política. A Terceira República, instituída em 1870 após a derrota do país na Guerra Franco-Prussiana, era assolada pela instabilidade e consumida pelas

disputas políticas. Embora a economia francesa tivesse se saído relativamente bem na década de 1920, a reconstrução do país após a guerra estava muito atrasada. Na década seguinte, em face da Grande Depressão e da disseminação das ideologias extremistas por toda a Europa, os governantes da França optaram por ignorar as duas ameaças. Num país que desde muito se vangloriava da originalidade de suas ideias políticas, uma sequência de governos ineficientes corroeu a confiança pública na democracia e encorajou a simpatia pelo nazismo, pelo fascismo e pelo comunismo. E o mais grave de tudo é que, com a Grande Guerra produzindo uma nação de pacifistas, a França preferiu ignorar os sinais cada vez mais alarmantes de que o país não demoraria a entrar em guerra com a Alemanha outra vez. Quando a guerra se tornou inevitável, os franceses escolheram acreditar na propaganda oficial que se ufanava da invencibilidade de seu exército. Esse autoengano monumental só serviu para aumentar o estado de choque da população com os acontecimentos que se seguiram. Quando o exército de Hitler varreu a Europa Ocidental na primavera de 1940, as defesas francesas foram reduzidas a pó em questão de semanas. A França nunca fora tão humilhada, nem nas guerras de 1870 e de 1914.

Mas mesmo na melancolia profunda do período entre as guerras, enquanto a liberdade artística e intelectual era aniquilada por toda a Europa, Paris continuou a brilhar como um farol cultural. A maioria da população de Paris era pobre, mas fora expulsa da elegante região central pela ampla reforma urbana promovida pelo barão Haussmann meio século antes. A “nova” Paris que emergiu desse plano transformou-se na arena preferida da diversão elitista, atraindo o segundo escalão da realeza, os aristocratas e os milionários, que se deleitavam em adquirir obras de arte, praticar hipismo no Bois de Boulogne, assistir a uma apresentação de *Der Rosenkavalier* [O cavaleiro da rosa] regida pelo próprio Richard Strauss na Ópera de Paris e frequentar festas badaladas vestindo as últimas criações de Chanel e Schiaparelli.

A cidade recebeu ainda um grande número de pintores, escritores, músicos e bailarinos vindos dos Estados Unidos e de outros países da Europa. Alguns deles estavam fugindo de ditaduras, enquanto outros vinham em busca de liberdade sexual. Mas quase todos eram movidos pela esperança de que Paris lhes traria inspiração e reconhecimento. Da solenidade literária da Académie Française aos espetáculos de canção do Moulin Rouge — sem esquecer a vanguarda do surrealismo —, Paris tinha uma amplo leque de escolhas a

oferecer, tanto do ponto de vista da ilustração quanto do entretenimento. Intelectuais, pintores, músicos e outros artistas circulavam pela cidade como cortesãs desenvoltas. Admirados por suas ideias, sua criatividade ou simplesmente por seu estilo de vida boêmio, eles desfrutavam das regalias de uma casta privilegiada. “O prestígio do escritor era um fenômeno peculiarmente francês”, escreveu mais tarde o perspicaz ensaísta Jean Guéhenno. “Em nenhum outro lugar do mundo o escritor era tratado com tanta reverência. Ainda que individualmente as famílias burguesas temessem ver um de seus filhos enveredar pela vida artística, a burguesia francesa como um todo era unânime em atribuir aos artistas plásticos e aos escritores uma grandiosidade quase sagrada.”¹ A cultura, na França, se tornara inseparável da imagem que a nação tinha de si mesma. E o restante da Europa reconhecia isso. Mas agora, com a suástica tremulando sobre Paris, de que forma a cultura francesa — seus pintores, escritores, intelectuais e suas grandes instituições — iria reagir? Uma vez mais, a resposta para isso tinha de ser buscada na turbulência do período entre as guerras.

Em nenhum outro domínio artístico a ascendência da França era maior do que nas artes visuais. Somente no período entre a guerra Franco-Prussiana e a Primeira Guerra Mundial, a França viu surgir, um após o outro, numa revolução permanente, movimentos artísticos como o impressionismo, o pós-impressionismo, Les Nabis, o fauvismo e o cubismo. O conflito mundial entre 1914 e 1918 mal chegou a perturbar esse estado de coisas. Enquanto os artistas alemães como Otto Dix, George Grosz e Max Beckmann enfrentavam o peso das trincheiras, os artistas franceses davam pouca atenção a uma guerra que se desenrolava a menos de 150 quilômetros de Paris. Quando a Primeira Guerra terminou, os gigantes do século XIX, como Renoir, Monet e Rodin, ainda estavam vivos, e a influência de Pablo Picasso, Marcel Duchamp e Henri Matisse aumentava a cada dia. A maioria dos artistas com reputações anteriores à guerra, como Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen, Pierre Bonnard e Aristide Maillol, permaneceu fiel ao seu estilo. Fernand Léger foi uma das raras exceções. Depois de passar dois anos na frente de batalha, sua arte se transformou: seus esboços de aviões e de peças de artilharia prenunciaram as pinturas “mecânicas” tubulares da década de 1920. Bonnard escapou das trincheiras e serviu como pintor da guerra durante um breve período. Ele pintou apenas um quadro retratando a desolação da guerra —

Un village en ruines près du Ham [Uma aldeia em ruínas perto de Ham] — e rapidamente voltou aos nus e aos interiores, seus temas prediletos.

Paris era o lugar ideal para os artistas europeus que desejavam conhecer os grandes nomes consagrados e para os que aspiravam tornar-se um deles. A cidade era um importante mercado das artes, o que certamente a tornava ainda mais interessante para os artistas. Desde o fim da década de 1890, o lendário *marchand* Ambroise Vollard fizera os nomes de Cézanne, Gauguin e Van Gogh ficarem conhecidos em outros países. Em 1901, ele organizou a primeira exposição de Picasso em Paris. No período entre as guerras, foi a vez de outros *marchands*, especialmente Daniel-Henry Kahnweiler e os irmãos Léonce e Paul Rosenberg, abastecerem os colecionadores europeus e americanos com a nova arte que vinha de Paris. Para os artistas estrangeiros, a atmosfera fervilhante da cidade, de seus ateliês e dos cafés da margem esquerda, era tão atraente quanto os movimentos artísticos propriamente ditos. Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray e Joan Miró abraçaram o surrealismo. Outros estrangeiros, como Constantin Brancusi, Chaïm Soutine, Piet Mondrian, Amedeo Modigliani e Alberto Giacometti, seguiram seus próprios caminhos. Nessa época, a lista de pintores e escultores franceses que viviam em Paris era ainda maior. E podia-se acrescentar a ela os arquitetos e *designers* que haviam criado o *art déco*, um estilo que viria definir a década de 1930. Provavelmente, era a primeira vez desde o Renascimento italiano que uma cidade podia se vangloriar de tão extraordinária concentração de talento artístico.

Nas artes cênicas, a mudança veio de fora: os Ballets Russes de Serge Diaghilev produziram uma revolução na dança que influenciou o balé por quase todo o século xx. Em 1912, Vaslav Nijinski, o bailarino que era a estrela da companhia, escandalizou Paris com sua interpretação erótica do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy. No ano seguinte, ele esteve no centro de um tumulto no Teatro da Champs-Élysées durante a estreia de *A sagração da primavera*, de Igor Stravinski, quando alguns espectadores revoltados reagiram à coreografia pouco ortodoxa de Nijinski e ao ritmo perturbadoramente primitivo da música.

Diaghilev foi ainda mais importante como promotor e revelador de talentos. Ele convidou o célebre coreógrafo russo Michel Fokine para trabalhar na sua companhia de dança e foi responsável também pela fama de outros coreógrafos, como Léonide Massine, Bronislava Nijinska (irmã de Nijinski) e George

Balanchine. Entre os bailarinos, além do inimitável Nijinski, Diaghilev transformou a inglesa Alicia Markova e os russos Tamara Karsavina e Serge Lifar (que, mais tarde, dirigiu o Balé da Ópera de Paris) em estrelas internacionais. Diaghilev tinha uma profunda crença na ideia de *Gesamtkunstwerk* (“arte total”) proposta por Wagner, e reuniu diferentes formas de arte como ninguém fizera antes dele. Ele convidou Derain, Rouault, Picasso e os artistas russos Léon Bakst e Aleksandr Benois para desenhar seus cenários. Stravinski, que era seu compositor favorito, escreveu para ele *O pássaro de fogo*, *Petrouchka*, *Les noces* [As núpcias] e *Apollo*. Diaghilev encomendou também composições de Serghei Prokofiev, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Strauss para os seus balés. Exemplo memorável de “arte total”, o balé *Parade*, concebido pelo artista-poeta Jean Cocteau, combinava a música de Erik Satie, a coreografia de Massine, o roteiro do próprio Cocteau, o cenário e os figurinos de Picasso e as notas de programa escritas por Guillaume Apollinaire. Apresentado pela primeira vez no Théâtre du Châtelet em Paris no dia 18 de maio de 1917, o espetáculo provocou escândalo.

Diaghilev jamais retornou a seu país natal. Na época de sua morte, em 1929, outros artistas russos — como os pintores Marc Chagall e Natália Goncharova — haviam se mudado para Paris, fugindo da Revolução Bolchevique. Após a subida de Hitler ao poder, em 1933, foi a vez de outros artistas e intelectuais, muitos deles judeus, se refugiarem na França, como o pintor abstrato Vassili Kandinski, o compositor Arnold Schönberg e os escritores Joseph Roth, Hannah Arendt e Walter Benjamin.

Alguns estrangeiros tinham encontrado em Paris um tipo diferente de liberdade. Quando Edith Wharton se mudou para a França pouco antes da Primeira Guerra Mundial, a escritora Gertrude Stein já recebia amigos como Picasso e Matisse no apartamento que dividia com sua companheira lésbica, Alice B. Toklas. Nas décadas de 1920 e 1930, Stein se transformou numa espécie de madrinha da “geração perdida” dos escritores americanos, especialmente de Ernest Hemingway, Thornton Wilder, John Dos Passos, Ezra Pound e F. Scott Fitzgerald. Ela e seu irmão, Leo, estavam entre os primeiros colecionadores de obras de Picasso e Matisse. Henry Miller frequentava um círculo menos endinheirado, mas também desfrutava de uma liberdade que jamais conhecera nos Estados Unidos, como ele mesmo declarou mais tarde,² o que não era de estranhar, uma vez que três de seus romances da década de 1930, *Trópico de Câncer*,

Primavera negra e *Trópico de Capricórnio*, haviam sido proibidos nos Estados Unidos por serem considerados obscenos. Um ponto de encontro tanto dos escritores americanos como dos franceses era a Shakespeare & Company, a livraria na margem esquerda que Sylvia Beach inaugurara na Rue de l'Odéon, em frente à Maison des Amis des Livres, que pertencia à sua amiga e amante Adrienne Monnier. Foi Sylvia Beach quem prestou ajuda a James Joyce, que se mudara para Paris em 1920. Como os editores ingleses e americanos tinham receio de publicar as obras do escritor irlandês, temendo acusações de obscenidade, Sylvia tomou a decisão ousada de publicar seu monumental *Ulisses* em 1922. No fim da década de 1930, Samuel Beckett seguiu os passos de Joyce e mudou-se para Paris, determinado a escapar das sufocantes limitações impostas pelo catolicismo irlandês. Os dois mantiveram um relacionamento muito próximo, só abalado no momento em que Lucia, a perturbada filha de Joyce, se apaixonou por Beckett e não foi correspondida.

A cantora e dançarina negra Josephine Baker foi outra que despontou para o sucesso no caldo de culturas que caracterizava o cenário artístico parisiense no período entre as guerras. Empolgada pela ideia de escapar da discriminação racial nos Estados Unidos, ela desembarcou em Paris em 1925 para trabalhar na *Revue nègre*, no Théâtre des Champs-Élysées, com uma trupe de bailarinos negros americanos. Pouco depois, ela foi contratada pelo Folies Bergère e se tornou uma estrela, conquistando os parisienses com números de cabaré eróticos e engraçados que incluíam sua canção de amor por Paris, “J'ai deux amours, mon pays et Paris”, e sua marca registrada, a “Danse sauvage”, em que ela se apresentava com os seios nus, vestindo apenas uma saia de bananas artificiais. Sua imagem exótica não demorou a ser explorada em filmes franceses como *Zou-Zou* e *Princesse Tam Tam*, no qual representava uma pastora tunisiana que se transformava numa princesa parisiense, no melhor estilo Pigmalião. Em 1934, Josephine Baker interpretou o papel principal na opereta *La créole*, de Offenbach. O sucesso dela foi favorecido pelo furor que a cultura americana estava causando em Paris naquele momento, enquanto o restante da França se tornava cada dia mais xenofóbico. O jazz e o suingue trazidos pelos negros americanos haviam sido adotados com entusiasmo pelos músicos franceses, dos quais o mais talentoso era o guitarrista cigano Django Reinhardt e seu Hot Club de France. La Baker, como Josephine era conhecida, não era a única diva dos cabarés. O teatro de variedades e os espetáculos de cabaré eram a forma de

entretenimento mais popular em Paris, e quando Édith Piaf entrou em cena em 1935, Léo Marjane e sobretudo Mistinguett (La Miss) já contavam com um longo sucesso como as rainhas da noite. As especulações da imprensa sobre a rivalidade entre La Miss e La Baker só contribuíam para atrair o interesse das multidões. Maurice Chevalier e Tino Rossi e *bandleaders* como Ray Ventura eram igualmente admirados pelo público.

A indústria cinematográfica francesa, ao contrário, se encontrava em crise. Embora os filmes falados fizessem sucesso na década de 1930, a indústria francesa se sentia ameaçada e impusera cotas à importação de filmes de Hollywood em 1928. Alguns empresários desse ramo se ressentiam da crescente influência dos produtores judeus, que haviam imigrado da Europa Central para Paris. Na tentativa de levantar fundos, um grande número de diretores e produtores franceses saiu em busca de apoio alemão, inicialmente na Tobis, uma produtora que inaugurou um estúdio em Paris em 1930, e depois na Universum Film AG, ou UFA, produtora de Berlim controlada pelos nazistas. O resultado disso foi que dúzias de filmes franceses começaram a ser rodados em Berlim, com a posterior refilmagem da história com atores alemães. Além disso, a UFA, a Tobis e outras companhias alemãs passaram a atuar na distribuição de filmes na França. A participação alemã nesse ramo de atividades era tão expressiva que o serviço secreto francês alertou para a possibilidade de que os nazistas estivessem usando o cinema como arma contra a França. Mas o talento copioso do cinema francês, tanto atrás das câmeras quanto na frente delas, era invejado pela Alemanha. Desde a metade da década de 1930, quando o gênero conhecido como realismo poético se notabilizou, dois diretores se destacaram: Jean Renoir, com *A grande ilusão*, *A besta humana* e *A regra do jogo*, e Marcel Carné, com *Cais das sombras*, *Hotel do Norte* e *Trágico amanhecer*. Os franceses também podiam se orgulhar de suas estrelas de cinema. Além de atores do gabarito de Fernandel, Michel Simon, Pierre Fresnay e do galã rústico Jean Gabin, a França tinha atrizes glamorosas como Arletty, Edwige Feuillère, Viviane Romance e Danielle Darrieux.

No teatro, Paris tinha autores para todos os gostos. A Comédie-Française oferecia um repertório permanente dos clássicos de Corneille, Racine, Molière e Shakespeare, mas apresentava também peças teatrais de autores contemporâneos. Porém, os dramaturgos mais apreciados pelo grande público eram Sacha Guitry, Marcel Pagnol e Henri Bernstein, que escreviam tragédias sentimentais,

comédias de costumes e histórias da vida provinciana para o théâtre de boulevard. Entre os autores mais importantes estava Jean Giraudoux. Veterano da Primeira Guerra Mundial, romancista e diplomata, ele tinha 46 anos de idade quando seu primeiro texto teatral, *Siegfried*, foi encenado em 1928. Outras peças se seguiram, mas nenhuma tratou com tanta propriedade a época em questão quanto *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* [A Guerra de Troia não ocorrerá], encenada em 1935. Com um texto penetrante, a peça sugeria, de forma subliminar, que, assim como Troia, a França estava cega para o que viria a acontecer nos anos seguintes. O dramaturgo Paul Claudel, não percebendo a ironia de Giraudoux, descreveu o espetáculo como uma repugnante “apologia da covardia e da paz a qualquer preço”.³ Mas ninguém provocou mais escândalo do que o multitalentoso Cocteau, cujo espetáculo teatral de 1938, *Os pais terríveis*, foi proibido após uma semana de protestos. Colette, combinando os papéis de romancista prolífica e de crítica teatral, examinava com olhar aguçado o texto e a montagem dessas peças em *Le Journal*.

Dois diretores veteranos foram especialmente influentes na formação do teatro francês moderno. André Antoine desafiou as convenções ao criar, em 1887, o Théâtre Libre, que não aceitava os limites impostos pelas regras tradicionais. Com um elenco permanente de atores, ele encenava textos estrangeiros e peças proibidas. Como diretor, enfatizava o realismo e o naturalismo, rejeitando a interpretação estilizada da Comédie-Française. Em 1916, Antoine deixou a direção para dedicar-se à crítica teatral e cinematográfica, permanecendo uma voz respeitada até sua morte, em 1943. O Théâtre Libre até hoje é uma referência importante para a dramaturgia francesa. O Théâtre Antoine, no Boulevard de Strasbourg em Paris, recebeu esse nome em homenagem a ele. Seu sucessor foi Jacques Copeau. À diferença de Antoine, que começou a carreira como ator, Copeau partiu de uma abordagem mais teórica, contrapondo-se ao caráter comercial do théâtre de boulevard e enfatizando a primazia do texto. De 1913 em diante, e durante todo o período entre as guerras, ele implementou suas ideias como diretor e professor, formando toda uma geração de atores-diretores, entre os quais se destacam Louis Jouvet e Charles Dullin, que dominaram o teatro pós-guerra em Paris. No momento da queda de Paris, o próprio Copeau era o diretor da Comédie-Française.

O mundo das letras também atravessava um momento de euforia, alimentando a tradição de que os escritores estão sempre às voltas com as arengas

políticas. A Académie Française, que se atribuía enorme importância, era o fórum menos interessante. Embora desse prestígio aos seus quarenta *imortais*, a eleição de seus novos membros era decidida muito mais por influência política do que pelo talento literário dos candidatos, e desse modo se mantinha como uma sociedade muito conservadora. A *Nouvelle Revue Française* era muito mais dinâmica. Fundada em 1909, a revista trazia escritores novos e autores consagrados e ditava a agenda do debate intelectual. André Gide, o dramaturgo, romancista, ensaísta e jornalista que era incontestavelmente o intelectual mais reconhecido na França — apesar do furor que causara ao declarar sua homossexualidade em *Corydon*, em 1924 —, atuava como uma espécie de árbitro. O poeta Paul Valéry e o escritor católico François Mauriac eram também muito admirados, e entre os romancistas que contavam com legiões de fãs estavam Antoine de Saint-Exupéry, Paul Morand, André Maurois e Colette, cujo indiscreto livro de memórias falando sobre seu primeiro casamento, *Mes apprentisages* [Minhas aprendizagens], vendera especialmente bem em 1936.

Entre os autores mais jovens, André Malraux ganhou o Prêmio Goncourt por *A condição humana* em 1933. O mesmo prêmio foi concedido em 1934 a Roger Vercel, por *Capitaine Conan*. Jean-Paul Sartre publicou seu primeiro livro de ficção, o romance existencialista *A náusea*, em 1938, que foi seguido, em 1939, por *O muro*, uma coletânea de cinco contos e uma novela. Nessa época, os autores franceses mais conhecidos vendiam bem por toda a Europa, e isso trazia reconhecimento internacional à literatura francesa. Anatole France ganhou o Prêmio Nobel de literatura em 1921. O mesmo prêmio foi concedido ao filósofo Henri Bergson em 1927 e ao romancista Roger Martin Du Gard em 1937.

Mas esse período acabaria por ser lembrado pela publicação de três obras extremamente originais. No início de 1923, Raymond Radiguet publicou *O diabo no corpo*, um romance da Primeira Guerra Mundial que narrava o relacionamento amoroso entre um adolescente e uma mulher casada, cujo marido estava nas trincheiras. Depois de abandonar a escola secundária, Radiguet se tornara uma espécie de celebridade na margem esquerda, tendo Cocteau como seu paladino. Ele morreu de febre tifoide em dezembro de 1923, poucos meses depois de completar vinte anos de idade. Enquanto isso, a obra-prima do fim do século, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, foi finalmente publicada na íntegra em 1927, cinco anos após a morte do autor. Para muitos críticos franceses e estrangeiros, esta continua a ser a maior obra literária da França no

século xx. Mas, na época, *Viagem ao fim da noite*, do irascível médico Louis-Ferdinand Destouches, mais conhecido como Céline, causou um furor ainda maior. Publicado em 1932, esse romance feroz e misantrópico desafiava as convenções da escrita francesa, à semelhança do que o *Ulisses* de James Joyce fizera em relação à literatura inglesa dez anos antes, pondo à prova a compreensão dos leitores com elipses, linguagem oral, gírias e vulgaridades, num protesto contra o estilo literário francês e a sociedade burguesa. Embora fosse o favorito ao Goncourt daquele ano, o livro não recebeu o prêmio, provocando a fúria de Céline, que não se sentiu consolado quando o livro ganhou o Prêmio Renaudot.

Viagem ao fim da noite, um *tour de force* literário, era, ao mesmo tempo, um relato semiautobiográfico e, em consequência, um espelho daquele período. Como muitos homens de sua geração, Céline tinha cicatrizes profundas da Primeira Guerra Mundial, embora houvesse passado poucos meses nas trincheiras antes de ser ferido e desmobilizado. Quando a guerra terminou, ele viajou por muitos lugares e formou-se em medicina, trabalhando para a Liga das Nações em meados da década de 1920, antes de abrir um consultório particular onde atendia os moradores pobres de Montmartre. Antes do lançamento de *Viagem*, ele escrevera apenas duas peças não publicadas, de modo que era totalmente desconhecido nos círculos literários no momento em que o livro veio a público. No romance, é o personagem Bardamu, o alter ego de Céline, quem se recupera de seus ferimentos de guerra antes de partir em viagem, inicialmente para a África, depois para os Estados Unidos, onde trabalha numa fábrica da Ford, retornando por fim a Paris, onde se torna médico. Tudo aquilo que foi testemunhado por Bardamu — o colonialismo, o capitalismo industrial e a miséria urbana — lhe causa repulsa.

Céline não estava sozinho nessa visão pessimista da humanidade. O desastoso legado psicológico e político da Primeira Guerra Mundial era sentido também por outros artistas e escritores, muitos deles veteranos, que tinham reagido à ameaça de uma nova guerra tornando-se pacifistas declarados. Se o romance de Céline era contra a guerra, o mesmo se podia dizer de *Capitaine Conan*, de Vercel, que falava sobre os danos psicológicos ocasionados pelo conflito recente. Em 1937, o escritor Jean Giono chegou a declarar que, em caso de uma nova guerra entre a França e a Alemanha, preferia ser um alemão vivo a ser um francês morto.

Mas, se às vezes era difícil estabelecer o limite entre pacifismo e derrotis-

mo, os artistas e os intelectuais eram também afetados pelos ventos ideológicos que sopravam de Moscou e de Berlim. No fim da década de 1930, muitos deles se viram convocados a escolher de que lado estavam e a assumir seus lugares nos campos em conflito. Para alguns, esse caminho começara duas décadas antes, com a crença de que, depois da guerra para acabar com todas as guerras, a arte poderia produzir alguma coisa diferente.

A primeira proposta veio do dadaísmo, um movimento antibético semianarquista criado na Suíça pelo poeta romeno Tristan Tzara, que tinha apenas vinte anos na época. Iniciado em 1916 no Cabaré Voltaire, em Zurique, com uma apresentação definida como “antiarte”, o dadaísmo buscou mobilizar a pintura, o design, o teatro e a poesia como armas contra a “guerra capitalista”. A ideia não demorou a chegar a Berlim, Amsterdam e Nova York, onde, em 1917, Duchamp apresentou como obra de arte — ou melhor, de antiarte — o famoso vaso sanitário invertido intitulado *Fonte*, introduzindo a ideia da arte conceitual. O dadaísmo também despertou interesse em Paris, onde André Breton, um jovem poeta com ideias ambiciosas, criou uma revista dadaísta, a *Littérature*. Em 1919, Tzara mudou-se para Paris, continuando a publicar manifestos e a organizar espetáculos de “antiarte”. Mas Breton não era, por natureza, um seguidor. Em 1923, aos 27 anos de idade, ele rompeu com Tzara e, com a publicação do *Manifesto surrealista* no ano seguinte, deu origem a um novo movimento, que liderou na França e no exílio nas quatro décadas seguintes.

Com o tempo, o surrealismo tornou-se mais conhecido pela pintura, através das imagens oníricas ou fantasmagóricas criadas por Dalí, Ernst, Miró, René Magritte, André Masson e Yves Tanguy. Mas Breton considerava o surrealismo um estilo de vida muito mais abrangente, que envolvia a conexão com um universo interior — o que ele chamava de “automatismo psíquico puro” — e também a transformação do mundo exterior. Breton havia estudado medicina e neurologia e, ao tratar dos soldados com distúrbios mentais ocasionados pela Primeira Guerra Mundial, utilizara algumas das técnicas psicanalíticas de Freud. Entre os surrealistas, ele defendia a exploração do inconsciente por meio da interpretação dos sonhos e da “escrita automática”, em que o inconsciente comanda os movimentos da mão numa espécie de livre associação. A própria produção literária de Breton incluía um romance experimental, *Nadja*, que girava em torno da loucura, outro tema de grande interesse para ele. O movimento atraiu alguns dos poetas mais importantes da época — Louis Aragon,

Paul Éluard, Robert Desnos e Benjamin Péret —, que encaravam o surrealismo como uma libertação da ordem francesa clássica. Erik Satie, o compositor de vanguarda falecido em 1925, logo passou a fazer parte do círculo, demonstrando que toda arte — na realidade, toda a vida — podia ser surreal.

Dalí e o diretor espanhol Luis Buñuel expressaram essa visão em dois filmes estranhos e provocativos, *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*. *A idade do ouro*, que foi imediatamente proibido pelo chefe de polícia após violentos protestos em alguns cinemas, havia sido financiado por Charles e Marie-Laure de Noailles, os aristocráticos patronos das artes que adoravam escandalizar a burguesia. O casal também financiou o filme de Cocteau *O sangue de um poeta*, um filme surrealista que Cocteau, como era típico dele, se negou a considerar como tal. Na verdade, havia outros artistas, como Magritte e a pintora mexicana Frida Kahlo, que, embora usassem a linguagem do surrealismo, rejeitavam a liderança autoritária de Breton e se recusavam a fazer parte de seu movimento.

Breton estava mais interessado na poesia do que na política, ao mesmo tempo que afirmava que o surrealismo era revolucionário no sentido mais amplo do termo. Na expectativa de que o movimento ultrapassasse os limites do círculo da margem esquerda, ele levou os seguidores do surrealismo para o Partido Comunista Francês em 1926. Mas, se o objetivo do movimento era libertar a sociedade, o momento escolhido para essa aproximação ao partido não poderia ter sido mais impróprio. Após a morte de Lênin em 1924, o autoritarismo instaurado por Stálin começou a sufocar a liberdade artística em nome do realismo socialista e não tardou a aterrorizar milhões de pessoas. Em outros países, os agentes de Stálin obrigavam os partidos comunistas estrangeiros a seguir cada vez mais à risca as ordens de Moscou — e isso incluía apoiar o modelo cultural soviético como exemplo a ser seguido por todos. Em 1933, sentindo-se farto disso, Breton começou a criticar as posições do partido e foi expulso por heresia, junto com Éluard. Aragon decidiu não deixar o partido e foi banido do movimento surrealista por Breton. No drama político francês que se agrava a cada dia, isso não passava de um espetáculo secundário. Mas era o prenúncio de que a cultura — e, em particular, o universo literário — não demoraria a ser arrastada pelo redemoinho ideológico.

Para a maior parte da população francesa, o que importava mesmo era saber quem governava o país — isto é, se a França era de fato uma nação governável. Havia sérias dúvidas quanto a isso, sobretudo durante a Terceira

República. Criada em reação ao centralismo imperial de Napoleão III, a Terceira República gerou uma presidência fraca e produziu governos de coalizão que viviam em permanente disputa. O poder ficava nas mãos da Câmara de Deputados, que elegia o primeiro-ministro e, na visão de muitos cidadãos franceses, existia basicamente para fazer negociações. A esquerda não comunista era liderada por Léon Blum, um charmoso intelectual judeu que havia sido crítico de teatro. Em algum lugar no meio disso estavam os radicais, que quase sempre se juntavam às coalizões encabeçadas pelos conservadores, mas entre si se dividiam entre lideranças da velha escola, como Camille Chautemps e Édouard Herriot, e um grupo mais jovem liderado por Édouard Daladier. Desse grupo, só os três últimos ocuparam o cargo de primeiro-ministro em dez ocasiões diferentes. À direita, Raymond Poincaré e André Tardieu também ocuparam esse posto nada menos que três vezes cada um. O mesmo ocorreu com Pierre Laval, que começou sua carreira política como socialista e terminou como o primeiro-ministro do governo colaboracionista da França durante a ocupação alemã.* Uma das raras vozes sensatas vinha de Paul Reynaud, que fez uma campanha solitária pelo rearmamento, mas só assumiu o governo em março de 1940, quando já era tarde demais para fazer alguma diferença.

Esses eram, portanto, os homens que governavam a França enquanto ela flutuava, à deriva, em direção à calamidade. “Por que motivo o nosso país é governado por homens de 75 anos de idade?”, perguntava o semanário satírico *Le Canard Enchaîné*, que respondia: “Porque os de oitenta anos já morreram”.⁴ No período em que a União Soviética produziu Stálin, a Itália, Mussolini, e a Alemanha, Hitler, a França teve nada menos que 34 governos, entre novembro de 1918 e junho de 1940.

O modo como esses governos lidaram com a Depressão só fez contribuir para a paralisia. A economia francesa — embora não necessariamente a população — tinha se saído bem durante a década de 1920, gerando uma crença obstinada na importância de uma moeda forte e de um orçamento equilibrado. E quando o país parecia ter sobrevivido aos abalos secundários que se seguiram ao *crash* da Bolsa de Nova York em 1929, essa crença se tornou ainda mais vigo-

* O nome Laval é lido da mesma forma da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, o que deu origem à afirmação espirituosa de que ele se sentia igualmente à vontade em qualquer um dos extremos.

rosa. Mas em 1931 a França foi atingida pela Depressão, que foi logo agravada pela desvalorização da libra britânica e, posteriormente, do dólar americano. Com o franco de repente supervalorizado, as exportações francesas tiveram uma queda abrupta e o desemprego no país começou a aumentar. Com exceção de Reynaud, os líderes políticos franceses continuaram a se opor com firmeza à desvalorização do franco e ao combate à deflação por meio do aumento do déficit público. Em vez disso, para preservar o equilíbrio orçamentário, eles reduziram os gastos do governo, incluindo o orçamento militar.

As consequências dessa política foram desastrosas. A Depressão durou mais tempo na França do que em muitos outros países. A convulsão social alimentou a adoção de posições políticas extremas. Além disso, o país ficou defasado na crescente corrida armamentista em curso na Europa. Em setembro de 1936, o franco acabou sendo desvalorizado, mas, a essa altura, o colapso na produção industrial já havia provocado a inflação. Em contraste com isso, em meados da década de 1930, Hitler estimulava a economia alemã e financiava seu colossal programa de rearmamento inteiramente à custa de déficits gigantescos.

A longa sequência de governos franceses enfraquecidos se tornou um convite para que os extremistas preenchessem o vácuo. É possível argumentar que a França era, havia muito tempo, uma nação em guerra consigo mesma. Desde a revolução de 1789, sua história era pontuada por confrontos muitas vezes violentos, como a revolta dos trabalhadores em 1848, a comuna de Paris em 1871 e a separação entre Igreja e Estado em 1905. O caso Dreyfus teve um efeito igualmente polarizador nos círculos intelectuais e, como outras crises políticas decisivas, ajudou a formar o que estava por vir. Em 1894, o capitão Alfred Dreyfus, um oficial judeu do exército francês, foi falsamente acusado de traição e condenado à prisão perpétua por espionagem em favor do governo alemão. O caso detonou uma onda de histeria antisemita, mas também a reação de um pequeno grupo de intelectuais liderado pelo romancista Émile Zola, que, em 13 de janeiro de 1898, publicou uma carta aberta no jornal *L'Aurore* com o título “J'accuse...!”. Nessa carta, ele denunciava o exército francês pela falsificação de provas contra Dreyfus. A reação enfurecida do exército obrigou Zola a se exilar em Londres durante um ano. Em 1906, Dreyfus foi absolvido. Mas, se Dreyfus passou então a ser, oficialmente, um homem inocente, o encerramento do “caso” não significou o fim do antisemitismo. Na realidade, o preconceito contra os judeus conquistara inclusive certo grau de respeitabilidade.