

APRESENTAÇÃO

Este volume inicia-se com o estudo de um romance do século XVIII, ou seja, “*Jacques le fataliste*: dialogismo, antifinalismo, espinosismo e o desejo moderno”, no qual André de Barros vê a ideia de onisciência e onipotência da consciência-livre do narrador, que anuncia e comete sucessivamente transgressões de gênero e do narrar, entre muitas. É, como diz o ensaísta, um filhote do romance de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, onde se encontra a mesma recorrência, mas que se faz diferente em cada obra. No *Jacques*, em especial no final do livro, percebe-se que a onipotência e a onisciência do narrador têm “pés de barro”, e ele diz que precisará recorrer a livros de memória sobre Jacques. A pseudo-onipotência revela-se, então, como limitação extrema por pergaminho escrito lá no alto: metáfora, símbolo, lembra o ensaísta, do fatalismo de Jacques: tudo o que acontece já estava nele escrito. Se a autobiografia é o fio da trama sempre adiada e nunca narrada no *Tristram*, no *Jacques* o fio central seria (mas não é) a história dos amores do protagonista que, logo se percebe, trata de **imbróglis** eróticos sem nenhuma grandeza ou graciosidade. Se não houve começo nem desenvolvimento das histórias prometidas do amo, haverá um final, incorporando, segundo o ensaísta, um aspecto singular da filosofia de Espinosa: pensar as ações humanas sem nenhum finalismo. Tanto assim, que haverá três desenlaces alternativos e aporéticos do romance. No final, após toda a onipotência anunciada pelo narrador em relação à narrativa, verifica-se que ele teve apenas a liberdade estreita de copiar um manuscrito sobre a história de Jacques e seu padrão, ao qual só ele tinha acesso. Mas, o dialogismo em *Jacques* é central e estrutural, tendo, na enunciação, narradores em vários níveis e no encadeamento do enredo, interrupções seguidas. O dialogismo é, portanto, cruzado – passa do nível vertical ao horizontal. Importante perceber, também, que, apesar de aparentemente desestruturado, o romance se faz a partir de umas poucas questões que surgem no nível banal e concreto, da experiência e da vida, identificado ao antigo baixo pícaro ou burlesco, mas com reverberações possíveis em nível filosófico sutis e disruptivas para a época. Como conclui Barros em seu ensaio, se lembrarmos que Diderot teve também teses sobre o teatro e que até praticou

o gênero, podemos imaginar que uma dinâmica dialógica se dá mesmo em sua obra, que lhe permitiu transitar entre doutrinas ou teses, testando os limites que elas impõem.

Neste número temos novamente artigos sobre Guy de Maupassant, autor que tem sido estudado continuamente neste periódico, sob pontos de vista diversos, e que não esgotam o entendimento que se tem dele e de sua obra, aliás, bem variada. Inicialmente, o ensaio de Amândio Reis, “A História do futuro: *Tombouctou*, de Guy de Maupassant”, de 1883, dá ênfase a uma aparente contradição do autor entre sua visão imperialista - que fazia assinar seus artigos de jornal como “*un colon*” - e, ao mesmo tempo, a crítica feroz que fazia a certos aspectos da colonização e da administração francesa na Argélia. Reis dá conta, também, de que o autor visitou a Argélia pela primeira vez em 1881 e, ao fazê-lo, mudou sua visão política da colonização francesa, bem como sua escrita. Isso, diz Reis, confirma o fato de que, ao invés de um conjunto de países africanos “voltados para a Europa”, como queria Hegel, pinta-se, nesse conto, uma cidade de Paris climaticamente africanizada, como uma descrição hiperbólica, sinestésica de um verão parisiense anormalmente quente. É uma visão de Paris atravessada por elementos exóticos, para introduzir o efeito de estranhamento em uma paisagem familiar reinserida em extremo climático, de contornos quase caricaturais. A modalização impressionista da sua prosa e, sobretudo, a intersecção espacial que lhe permite encontrar na cidade europeia os atributos que ele próprio admitia procurar na África estabelecem a relação entre essa imagem de Paris em “*Tombouctou*” e os relatos que fizera de regiões argelinas nos anos anteriores. Três anos depois, ao rever a crônica, acrescentou-lhe uma introdução na qual lamenta retroativamente a rotina e a desvitalização do cotidiano parisiense e que ele contrapõe, depois, à excitação da viagem africana, como entrada em uma “vida nova e transformadora”. Mantém-se, no entanto, a oposição da ordem do clima, entre a amenidade pastoril de Paris e o “braseiro” da África. A viagem de Maupassant, mais do que geográfica e exploratória, é epistemológica, observa Reis – sair de Paris é sair da ignorância e entrar na Argélia é chegar ao conhecimento do “*désert ignore*”. De acordo com suas próprias palavras, o autor não chega à Argélia como colono, mas como jornalista, repórter, querendo transmitir ao público indiferente da metrópole a “situação exata” da administração e do governo franceses, ambos deficitários. A sugestão de um ponto alternativo ao habitualmente “estreito” e “patriótico”, destaca Reis, mostra que entre a missão política da crônica de 1881 e o artifício literário acrescentado depois do contraste da vida parisiense e sua experiência argelina, na edição de

1884, Maupassant defende o despertar de uma consciência crítica da colonização baseada na metáfora visual do reenquadramento. A leitura da sequência do ensaio, com análises desse texto tão revelador de um Maupassant inesperado, sobretudo à luz de uma abordagem realizada por um olhar contemporâneo, demonstra mais um traço da versatilidade do escritor francês e da análise original e erudita do ensaísta. Pode-se deixar aqui ao leitor, como garantia do interesse que o texto desperta, a observação do ensaísta para a necessidade da interpretação alegórica dessa pequena história de agressão ou mensagem de viagem.

Ao lado dessa leitura política e estilística de um conto desse autor, vem “A figura feminina em contos fantásticos de Guy de Maupassant”, feita por Kedrini Domingos dos Santos e Andressa Cristina de Oliveira, na qual examinam a presença da mulher, que elas veem como estratégia para criar o fantástico que Maupassant utiliza para mostrar tensão entre possível e impossível, comum e extraordinário entre outros opostos. Muitos escritores surgiram na França no século XIX, na esteira de traduções do contista alemão E.T.A. Hoffmann (1777-1822). O romance gótico apresenta castelos assombrados, cemitérios, aparições sobrenaturais e demoníacas com procedimentos padrões, mas ao longo do século XIX, novos conhecimentos científicos, sobretudo no domínio das ciências humanas - a história, a biologia, a psiquiatria – ao lado do iluminismo de Swedenborg, o magnetismo, o ocultismo e doutrinas sobrenaturais têm seus melhores momentos nas histórias. Nesse século, então, as fronteiras entre o mundo externo e interno tornam-se imprecisas e fazem parte da realidade. A literatura fantástica cria um mundo paralelo ao mundo comum, com o qual se comunica - é nesse contexto que Maupassant escreve seus contos fantásticos, para dar ao leitor a visão mais completa que a própria realidade. Comumente associado ao real e ao natural, Maupassant torna-se um mestre do fantástico francês, pois para ele, o fantástico aparece como forma de desvendar a realidade, mostra tensão entre possível e impossível. Quanto mais sólido o mundo parecer, maior o efeito de estranhamento e devastação causado pelo fantástico, que é o bizarro, a coisa estranha que ultrapassa a capacidade de compreensão porque não pertence ao real. Para criar o fantástico, Maupassant cria a aparição, o fantasma, o ser invisível. Além disso, utiliza partes do corpo, animais, objetos como o espelho, a água. O fantástico que ele pratica é interior, pois é inseparável da questão sobre si mesmo e, nesse sentido, o medo tem papel importante na busca pelo conhecimento e pela verdade. Entre seus temas, o duplo, o pesadelo e a mulher são recorrentes: a mulher situa-se entre o fantástico e a realidade, e o desejo masculino por ela coloca-o num limite tênue entre a lucidez e a loucura. Em geral, como nos contos

La morte, Apparition, a mulher morre após pouco tempo de convivência com o amado, e a obsessão o toma, com a idealização de seu corpo, e tudo se passa nos limites entre a realidade e o sobrenatural.

O conto *La morte* é objeto de análise também em outro artigo, de Clarissa Navarro Conceição Lima em “*La morte*, um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant”. Como no precedente, encontramos aqui aquilo que é considerado uma especificidade do autor, que consegue ser realista, ainda que fantástico: ele desnuda a realidade e a condição real de que as histórias de assombração não amedrontam mais as pessoas, com o progresso das ciências, o positivismo vindo em primeiro lugar. Daí ele ter buscado escrever um fantástico inteiramente novo, cercado da mesma ironia que a de seus contos ditos realistas.

Há, ainda, outro artigo voltado para o fantástico, desta vez na obra de Prosper Mérimée, sobre “A Vênus de Ille: um elemento exótico na criação da narrativa fantástica”, de autoria de Maria do Carmo Faustino Borges. Ela lembra que o conto fantástico, nos séculos XVIII e XIX, traz inovações e prioriza, citando Calvino, a relação entre a realidade do mundo que conhecemos e a realidade daquilo que pensamos. Foram os românticos que, após o pensamento iluminista da burguesia, buscaram reintroduzir a magia, as ambiguidades no universo ficcional, recusando a proposta daqueles de racionalizar a vida cotidiana. Antes de Maupassant, Mérimée vai utilizar nesse conto uma estátua de Vênus – elemento de outro país, de outra cultura, exótico, pois - para jogar com assuntos quotidianos de sua época. O discurso elaborado de Mérimée coloca a estátua da deusa romana nessa sociedade burguesa e capitalista, opondo-se ao fantástico, que utiliza fatores que corroboram a criação do mistério, da estranheza, do supranatural - símbolos e mito – na estruturação da história, para desmascarar a verdade que se instala e permitir que o leitor reflita sobre a realidade. Entre os teóricos habituais do fantástico, Bessière já dizia que a literatura fantástica não necessita mais do sobrenatural, e que o acontecimento anormal e insólito faz irrupção no mundo familiar estruturado, organizado e favorece à literatura fazer aí abordagens do comportamento humano a partir do mundo real: no caso de seu conto, Mérimée mostra a sociedade burguesa vivendo situação que é desmascarada e escandaliza pelo terror de uma estátua que mata. O conto torna evidente o interesse e o gosto do autor pelo realismo, pois o discurso das personagens volta-se principalmente para a sociedade capitalista e o pensamento que prepondera na França. Para criar a oposição entre real e irreal do fantástico, o autor cria ambiente exótico da cultura romana, característica romântica, dentro da atmosfera social do século XIX.

Dentro do mesmo espírito que foi se definindo no século XIX, encontramos a obra de J.-K. Huysmans, que é comparada aqui a um autor brasileiro dos séculos XX e XXI - Manoel de Barros, para fazer sobressair “A manifestação do Belo em *À Rebours* e Gramática expositiva do chão (em Poesia quase toda)”. A articulista, Gláucia Benedita Vieira, inicia com a observação da relatividade do Belo, ao seguir uma tendência da época. Huysmans, com *À Rebours* (1884), no final do século XIX, criou sua obra na qual o gosto estético se caracterizou pela extravagância, pelo devaneio e, sobretudo, pelo artificialismo. Quanto a Manoel de Barros, valorizou, pessoalmente, aspectos do Pantanal do Mato Grosso que mais ou menos se opunham a seu tempo, mas que permaneciam próximos de sua vivência, com a busca da simplicidade e da eterna natureza em seus escritos. Os escritores e poetas decadentistas em que se inseria nesse momento J.-K. Huysmans, lidavam com o lirismo, o esteticismo, a liberdade da escrita ditada pela imaginação, que não devia mais ater-se à realidade das coisas, mas representa-las a partir de uma sugestão. No início do século XX, os movimentos de vanguarda não mais impunham uma forma de arte absoluta, e o artista podia e devia experimentar e criar. A arte aproxima-se do dia a dia das pessoas e não mais de algo raro e distante. Foi nesses momentos distintos que os dois escritores produziram essas obras. Des Esseintes, protagonista de *À rebours*, cansado da vida frívola de um dândi, procura refúgio distante da sociedade para alcançar novas sensações, o que só obteria fora de casa e das coisas comuns que atraíam a estética naturalista, onde iniciara sua carreira literária. Já Manoel de Barros, cuja primeira obra poética, em 1937, era desde então marcada pela singeleza e pela natureza da região pantaneira, onde se criara, pode se identificar com a terceira geração modernista. Mas a sua visão do Belo o faz praticar uma poética ousada, com a criação de neologismos, que se ajusta à narração do ponto de vista de animais, à poesia das coisas mais simples, à memória dos cheiros e sabores da infância. A leitura das obras, em prosa e em verso indicadas pela articulista ilustram as formas e os objetivos distintos que caracterizaram cada uma de suas obras.

No atual volume encontramos, ainda, em relação ao século XX, obras e autores que não são muito difundidos entre nós, e aos quais estaremos dando divulgação para situar sua posição dentro do panorama atual das letras francesas.

Inicialmente, o artigo “Andrée Chedid: femme multiple, écrivaine multiple”, apresentado por Daniela Lindenmeyer Kunze e Anselmo Peres Alós, faz um relato dos fatos significativos da vida de Chedid, bem como tece o itinerário de sua produção como escritora múltipla, que se estende à poesia (8 livros), ao romance (11), à novela (8 coleções) e ao teatro (6 peças). Por meio dessa produção, ela

revela que a mistura de três culturas (egípcia, libanesa e francesa) formaram a sua personalidade e sua criação artística. Tendo nascido no Egito em 1920, ela falece em Paris em 2011, tendo, ainda, quando jovem, habitado no Líbano, de onde origina sua família, nos anos 1940. Com exceção da primeira obra publicada em inglês, Chedid sempre escreveu e publicou suas obras em francês, e recebeu vários prêmios, entre eles, o importante *Prix Goncourt de la Poésie*, em 2002. Ela faz parte, portanto, desse número expressivo de escritores e poetas que escolheram o francês e a França como pátria literária. Sua família, abastada e culta, deu-lhe uma formação e educação à francesa, mas ela teve sempre a oportunidade de conhecer e frequentar pessoas de culturas diversas, o que lhe deu uma grande abertura para o mundo e se reflete em toda sua obra. Observam os articulistas que os traços da cultura egípcia e do Líbano são explícitos em muitos de seus textos em prosa, enquanto na poesia eles são mais sutis. Assim, na literatura francófona contemporânea, Chedid é uma autora que encarna a interculturalidade perfeita: as duas culturas de origem compõem-se de maneira equilibrada com a cultura francesa para dar forma a uma poesia única na cena literária francesa dos últimos anos. Não se trata de uma poesia oriental escrita em francês, pois os traços da cultura de origem são modificados pela cultura de adoção. O multiculturalismo pressupõe o intercultural, no qual coexistem várias culturas sem nenhuma relação de força, que interagem constantemente para fazer surgir algo novo: Chedid usa, neste aspecto, a imagem do “enxerto”, de transplante, que dá vida a um novo organismo. Por meio da análise sucinta de alguns romances e de seus textos poéticos, os articulistas fazem conhecer ao leitor os detalhes da obra dessa autora. Em seus escritos poéticos, alguns aspectos estão sempre presentes, apesar de oscilações temáticas ou formais. Alguns estudos os identificam como sendo elementos mais significativos de sua formação: a simplicidade formal e temática, a musicalidade, o multiculturalismo e a tendência para teorizar a poesia e a criação poética, atestada pela presença significativa da metapoética em sua obra.

Em um texto que tem um longo título, “*Construction langagière – Histoire d’exil: le rapport à la langue française de Nancy Huston*”, a autora, Rosiane Xypas, aborda igualmente a questão dos autores bilíngues, desta vez para introduzir a relação dos textos literários com o ensino da língua francesa realizado por professores de francês língua estrangeira na universidade. Munidas das aquisições da psicologia, os estudantes de Licença em Francês Língua Estrangeira (FLE) são levados a tomar consciência de suas relações com esta última. Nesse sentido, Xypas, inicialmente, propõe-lhes a leitura de autores francófonos que são bilíngues, e que aprenderam a segunda língua já adultos. Alguns como Beckett,

Ionesco, Cioran, Kristeva, etc, praticam, segundo Cuq, o monolinguismo literário, preferindo escrever na língua de adoção, do que na língua materna, enquanto outros praticam o bilinguismo literário, como a eslovena Brina Svit, a canadense Nancy Huston, o grego Vassilis Alexakis que, aliás, foi analisado em artigo anterior de *Lettres Françaises*, a húngara Agota Kristof, entre outros. Eles podem oferecer aos estudantes de francês língua estrangeira elementos autobiográficos para a construção da biografia linguageira dos futuros professores de FLE. Justamente, Nancy Huston, oferece um bom exemplo para isso, ao consagrar belas páginas à sua relação com a língua francesa e às suas dificuldades com o bilinguismo. Em texto publicado anteriormente, Xypas observa que não é a dimensão linguística que coloca problemas à leitura literária, mas aquilo que deriva do cultural na língua estrangeira. Utilizando, na correspondência entre Leila Sebbar e Nancy Huston (1986) – *Lettres Parisiennes – Histoire d'exil* - as cartas que a segunda enviou à primeira, Xypas convida os estudantes a descrever as dificuldades linguísticas dessa autora para compará-las, posteriormente, com as suas próprias. O artigo mostra seu fundamento teórico, seus procedimentos metodológicos e segmentos que mostram os elementos de biografia linguageira de Nancy Huston.

O derradeiro artigo do volume trata, finalmente, de poesia, com “Uma leitura de *Poèmes mécaniques*”, de Thiago Buoro e Fabiane Renata Borsato, os quais apresentam o Espacialismo, movimento fundado por Pierre e Ilse Garnier, autores da literatura de vanguarda, ou neovanguarda, na França. Toda lógica da vanguarda aí ressurge: a negação do passado, a utopia da mudança, o texto revolucionário, o recurso aos manifestos. Criação e leitura das mais provocantes por se tratar de uma obra-limite: o poema organiza-se numa sintaxe visual de movimento; deseja equilibrar a língua, que se propõe desequilibrada; sua estrutura linguística traz seu significado essencial. A leitura de Buoro e de Borsato escolhe três peças e o texto dissertativo que as acompanha, e adverte que a interpretação a que se chegará pode se estender às outras composições da série dos *Poèmes mécaniques*. A modernidade, no processo de “entranhamento da consciência na criação”, nos termos de A.Barbosa, exigiu do poeta e do leitor competência crítica em atuar dentro do novo espaço da lírica, no qual a poesia faz espessa sondagem da função e história de sua linguagem. Assim, poeta e leitor tornar-se-ão aliados na operação do texto, e a ambos, lembram os articulistas, são solicitados o domínio e a experiência com a poesia de seu tempo. Eles declaram que, para decifrar a poesia do casal Garnier, é preciso explorar a materialidade da língua que surgiu paralelamente ao processo de crise da referencialidade em todas as expressões

artísticas, particularmente nas artes visuais, que termina por negar o figurativo. Assim, a estrutura dos poemas espacializados obriga o leitor a mergulhar na experiência de criação do poeta, momento de subversão da linguagem. Cabe ao leitor restituir essa linguagem ao seu estado anterior à subversão, para buscar depois o processo - suas circunstâncias e possíveis fundamentos. Realizará, então, a recifração do texto de que falava A. Barbosa: a sua construção de sentido implicada na do poeta. Os poemas não obedecem à padronização da escrita: não há parágrafos, recuos e alinhamentos de frases, mas busca-se neles, antes, uma visualidade orgânica, como se tivessem sido gravados por algum método gráfico primitivo, do tipo litográfico ou xilográfico. Se, de um lado, como se pode supor de um espírito vanguardista, é uma forma de celebrar a era tecnológica, de outro, é uma forma de negar a era tecnológica por meio da prosopopeia que humaniza aquilo que, inanimado, diminui o homem. Ainda, a acepção de mecânica como movimento físico confirma o ato contra a estabilidade da linguagem de forma irônica: o leitor percebe participar de um jogo em que a linguagem é desafiada já no início. E essa problematização da linguagem é o centro do enigma dos poemas. E os Garnier tornam-se os modelos do poeta que professa a crise da modernidade, ao acentuar a ruptura do signo, afastando do significante todo referente imediato. É o que o leitor do artigo verificará na leitura atenta que fazem os articulistas das peças de Pierre e Ilse Garnier.

O volume apresenta também uma resenha feita por André Luíz Barros intitulada “Texto, Livro e Modernidade: como os peritextos do século XVIII francês ajudaram no acolhimento do romance”, que resulta da leitura de Zawisza, E., *L'âge d'or du péritexte. Titres et préfaces dans les romans du XVIIIe siècle. Paris, E. Hermann, 2013.*

Guacira Marcondes Machado