

APRESENTAÇÃO

Guacira Marcondes Machado

O atual volume traz variedade de assuntos, mas alguns temas se repetem. Predominam questões ligadas às vanguardas examinadas em autores distintos: caso do Surrealismo na poesia de Éluard e no romance na crítica de Breton, *Nouveau Roman* e Milan Kundera; do Futurismo na poesia de Apollinaire, Cendrars e na pintura francesa e italiana. Há artigos que tratam de escolas literárias, como o Simbolismo na poesia de Paul Valéry, o Naturalismo no romance de Émile Zola e os tipos de literatura fantástica nos séculos XIX e XX, em Kafka, Machado de Assis, Sartre, Murilo Rubião. Os textos iniciais são voltados para os estudos de Intertextualidade, ilustrados pela análise de romance de Balzac e por sua presença em outros textos já mencionados. O volume encerra-se por leitura sobre crônica do escritor e jornalista Brito Broca que discorre sobre o interesse do Imperador D. Pedro II em conhecer escritores franceses durante suas viagens à França.

A questão da intertextualidade, que aparece no artigo inicial, “Breve discussão sobre a intertextualidade”, de Renata Lopes Araujo tem destaque em alguns textos que seguem. A articulista apresenta a teoria que desenvolveram alguns dos principais autores que se debruçaram sobre ela, com a intenção de facilitar a entrada dos leitores no assunto. Inicialmente, o artigo recorre a Bakhtin e as relações desenvolvidas dentro dos textos, das quais aponta aquela em que há elementos exteriores e comuns a outros textos que se recombina cada um a sua maneira. Julia Kristeva considera Bakhtin um dos primeiros estudiosos da literatura a formular a teoria de que o texto é considerado um encontro entre diversas escrituras, um diálogo entre várias instâncias, o que produz a visão do texto como produção inserida na sociedade e na história. A própria palavra tem sentidos variados, uma carga semântica dos contextos aos quais pertence. A palavra poética é vista como multiplicidade de significados, fazendo o escritor participar da história. Ela pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, observa Kristeva, estando ao mesmo tempo orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. Daí o texto ser definido como mosaico

de citações, encontro e interação de vários textos, fenômeno a que ela denomina intertextualidade. Kristeva avança ainda mais em suas posições e afirma que alguns textos pressupõem discursos contemporâneos ou anteriores que se tornam propriedade dos textos em que se encontram. Já com Gérard Genette, a intertextualidade ganha estatuto diferente: presença literal de um texto no outro, cuja forma mais evidente é a citação. Define, em seguida, o intertexto como um dos cinco tipos de relações de transtextualidade, ou seja, todo contato estabelecido entre textos, que pode ser explícito ou não. Segundo Genette, o intertexto tem grande dependência do texto em relação a seus antecessores: os textos secundários precisam dos textos originais para serem compreendidos. O autor fecha a intertextualidade no que chama hipertextualidade, isto é, toda relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto A anterior (o hipotexto). A transformação, direta (paródia) ou indireta (pastiche), é a base da hipertextualidade. Para Leila Perrone-Moisés, a assimilação textual torna-se reelaboração tanto da forma quanto do sentido, sem a preocupação exclusiva com a construção de uma significação final que concorde com o texto base, ou discorde dele. A intertextualidade transfere o interesse do vínculo entre autor e texto para o contato criado. Daí surge a tese da morte do Autor, da qual os escritos de Roland Barthes fazem a diferença: cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre, o que acaba, conseqüentemente, com a imagem do artista criador. A figura do Autor deveria ser substituída pela do *scriptor*, uma criação do texto que não precede nem excede a escritura. O sentido do texto reside, assim, no leitor. A teoria da intertextualidade tem seus críticos também, como Antoine Compagnon, S. Burke e Riffaterre, que se opõem à morte do Autor, a qual enxerga o texto apenas como estrutura, sem levar em conta a função referencial da linguagem, reduzindo-o a um sistema totalmente isento de mensagens e de contato com o mundo.

A leitura do artigo seguinte, “‘Cântico dos cânticos’ e *O lírio do vale* de Balzac: ramificações”, escrito por Lucius de Mello, já oferece a presença frequente de intertextos extraídos do livro bíblico. Para o articulista, trata-se de inspiração, ironização e subversão da narrativa bíblica: Balzac planta referências, enxerta citações e reinventa passagens do “Cântico” e de outros livros da *Bíblia*. A alusão ao Jardim do Éden, logo no início do romance, apresenta uma Eva mais introspectiva, que resiste à tentação, de modo que é Adão/Félix de Vandenesse o expulso e errante da história. Balzac aproxima seus amantes do casal do “Cântico dos cânticos”, reinventa passagens do texto sagrado tocado por ideias mundanas, seja para criticar ou satirizar, seja para tentar valorizar ou possibilitar novos ângulos de leitura do épico precursor. O “Cântico” é uma coleção de poemas de

amor que exultam os prazeres dos sentidos. Vários pesquisadores afirmam que Balzac se deixa influenciar explicitamente por essa que é uma das matrizes da poesia ocidental, escrita nos anos 380-350 a.C. Balzac refere-se a Platão e ao mito do andrógino. O amor seria o desejo inconsciente que sentem os seres humanos de reconstituir o andrógino. *O Banquete* teria sido escrito por volta de 428-380 a.C.: não há como afirmar se uma obra teria se inspirado na outra. No “Cântico” e em *O Lírio* as figuras masculina e feminina dos amantes são distintas e bem definidas. A referência ao mito aparece, em geral, subjetivamente em ambas as narrativas. A presença de Platão, além de iluminar a intertextualidade entre as três obras, reforça a teoria defendida por alguns críticos de que Balzac seria um autor mais filosófico do que realista. Em “Cântico dos cânticos”, os amantes encontram-se ou imaginam um lugar retirado do mundo, um não-lugar onde a amada, metáfora da terra ou da natureza, tem no jardim florido o seu vestido de casamento. No poema bíblico e na obra de Balzac, a palavra lírio é usada como metáfora de mulher. Os buquês de flores, que o jovem envia a Mme de Mortsauf, são descritos na forma de descrição sensual e barroca e são mensagens cifradas, pois ele não pode dizer-lhe o que deseja. Trata-se de alusão intencional à poesia do “Cântico”. Os sutis sentidos alegóricos existentes na narrativa de Balzac já estão presentes no longo poema bíblico, muitas vezes surrealistas em sua incongruência. Na verdade, o articulista remete à presença de referências bíblicas em mais de um romance de Balzac, num exercício de influência distante em que o autor francês parecia querer exibir ao leitor o seu vasto conhecimento da Bíblia. Os motivos ocultos abundantes em *O Lírio* fazem dele uma obra mística que funciona como verdadeiro adubo para o surpreendente jardim de alusões, metáforas, alegorias e intertextualidades que se ergue como um lírio entre as narrativas analisadas.

Em “Uma possível leitura de ‘Cemitério marinho’, de Paul Valéry”, a autora ressalta que o poeta do Mediterrâneo teve a obra marcada pelos símbolos e pelo elevado trabalho intelectual da literatura simbolista. Clarissa Navarro C. Lima lembra, no entanto, que o poeta passou por mais de uma fase, produziu até a metade do século XX, e apresentou inúmeras experiências em sua poética, sendo um mago da reflexão, do cálculo e da arquitetura, que deixou também uma obra teórica considerável sobre literatura, política, filosofia, estética. Paul Valéry buscou alcançar um aumento de consciência da linguagem, trabalhando com palavras sugestivas, formas que não remetem à realidade, num processo de construção que busca a participação posterior do leitor ou do ouvinte. Para ele, a poesia é um templo fechado em si mesmo, criado pela sua estrutura espacial e

musical. A busca consciente do poeta foi a de ser alquimista em reflexão rigorosa, em produção friamente intelectual, operação quase matemática e exata. Para não se deixar perder na emoção, Valéry explica que pensava primeiramente na forma, no ritmo, e posteriormente procurava uma ideia que encaixasse nessa melodia. A leitura de “*Cimetière marin*”, publicado inicialmente em 1920, revela ao leitor uma grande arquitetura lógica, espacial e musical que traz também a questão do fazer poético, do movimento interior do próprio poema e das profundezas do poeta e seus mergulhos dentro de si mesmo. No poema, o mar ora é alegoria, ora é concreto e real; ele opõe-se ao cemitério, porque enquanto este é símbolo de fim, ele é convite ao eterno recomeço, símbolo de imortalidade. O mar também será o poeta e o poema: pelo uso da metalinguagem fala do mar concreto ou do poeta e do trabalho com a poesia. Valéry fala de seu fazer poético, da relação do poeta com a linguagem e a poesia. Recorrendo a abordagens de João Alexandre Barbosa e de Tristan Todorov, a articulista revê as imagens e alegorias que remetem não só à aproximação de Valéry com Baudelaire, como do movimento da vida e o mergulho do poeta dentro de si mesmo.

O próximo artigo está interessado em obra e autor que se inserem na estética naturalista. Nele, Maria Schtine Viana aborda “A carnavalização como marca de recalque na obra *Naná*, de Émile Zola”, utilizando argumentos de Dolf Oehler, o qual aplica os conceitos de Freud, de trauma e recalque, na tentativa de encontrar sua aplicação em autores franceses que viveram e escreveram depois da revolução de 1848, na França. A articulista analisa quatro passagens do romance *Naná*, na tentativa de elucidar alguns aspectos da composição naturalista e verificar em que medida ele seria um fruto tardio do recalque vivido pela sociedade francesa no massacre decorrente da revolução de 1848. No século XIX, ao lado da poesia lírica, o romance tornou-se o principal gênero literário, porque permitiu uma profunda expressão da antítese entre indivíduo e sociedade. Com o Naturalismo, ao contrário do que se viu no artigo anterior com o Simbolismo, a definição social das personagens passa a ser o elemento que dá credibilidade à obra e os problemas sociais tornam-se objetos adequados para o enredo. Hauser observa que no Segundo Império, na arte, sobretudo na do teatro, a trivialidade e a aparência da qualidade passaram a ser a norma. Zola urde seu romance, que se passa entre 1868 e 1870, para mostrar as fragilidades de uma sociedade frívola e cínica que acabou por desmoronar. Lembrando que Zola defende a ideia da fusão entre arte e ciência e quer mostrar, no conjunto de sua obra, que o homem do século XIX é patológico, para moralizar a sociedade. Os seus vinte romances que compõem *Rougon Macquart: Histoire d'une famille sous le second*

empire são baseados em estudos fisiológicos e sociais. *Naná*, publicado em 1880, é o nono volume desta grande produção e começa dois anos antes da guerra franco-prussiana (1870), apresentando a história de uma prostituta de 18 anos que, com o poder de sua sexualidade, provoca uma verdadeira decomposição da alta sociedade do Segundo Império. Este artigo analisa quatro episódios dos Capítulos I, V, IX e XIV do romance, dialogando com o célebre ensaio de George Lukács, “Narrar ou descrever”, buscando mostrar que, apesar do que ele diz, as descrições espaciais que aí aparecem, principalmente quando se referem ao teatro, estão inteiramente relacionadas aos destinos humanos. No I capítulo, já temos a chave para a leitura do romance que pode ser analisado como uma grande carnavalização, na qual sagrado e profano, alto e baixo, sublime e grotesco, sabedoria e tolice se interpenetram. Argumenta o articulista que, se concordamos que *Naná* é uma grande carnavalização, o teatro de Zola é uma “personagem”, como quer fazer crer Lukács, mas também espaço, cenário onde se entrelaçam destinos humanos e decisões importantes. O que se passa nos bastidores de *Naná* tem importância vital, pois é um locus onde são apresentadas relações de conflito, e se assiste à destruição de valores da burguesia e da aristocracia decadente. A personagem de Naná é vista como alegoria de Vênus, que seduz e destrói, mas também como símbolo da ruína do Segundo Império. Retomando os argumentos de Dolf Oehler, mencionados no início do artigo, sua autora observa que o que foi sublimado como decorrência do recalque em Flaubert e Baudelaire, em *Naná* também é apresentado de forma explícita. E ela conclui lembrando, após sua leitura, que na construção desse romance naturalista há marcas do real que é da sublimação, pois nele ainda se usam recursos para ocultar aquilo sobre o que ainda não se conseguiu falar abertamente.

Em “Guillaume Apollinaire e o debate sobre o Simultaneísmo”, Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli trata desse princípio na pintura e na poesia francesas, que ganhou distintas concepções na visão dos futuristas italianos, de Robert Delaunay, Henri-Martin Barzun e Guillaume Apollinaire. Em 1914, Apollinaire publica artigo sobre o termo, para reivindicar seu conceito aplicado à poesia, na variante *simultanéité*, pois há muitas outras circulando – *simultaneità*, *simultané*, *simultanéisme* - disputadas por, entre outros, Blaise Cendrars, Marinetti, Umberto Boccioni, os Delaunay, entre 1912 e 1914. Em outubro de 1913, o livro de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, composto em parceria com Sonia Delaunay, é considerado pela crítica como o *premier livre simultané*. Cendrars declara que o simultaneísmo em sua obra nada deve ao *dramatisme* de Barzun. No ano seguinte, Pierre Mille, crítico literário ironiza o

debate, mas consegue trazer algumas informações sobre a ideia de simultaneísmo na pintura, onde o observador pode ver simultaneamente a imagem composta, e a de sucessividade na literatura, onde as imagens se encadeiam no momento da leitura do texto. Outros críticos evidenciam a confusão e a falta de um consenso em torno do conceito. Em 1914, os artistas ligados ao futurismo italiano ingressam no debate: U. Boccioni publica o artigo no qual tenta expor o sentido que o termo “*simultaneità*” tem para os artistas futuristas, que não designa o mesmo conceito que o termo francês. A ideia, segundo eles, encontra-se em trecho do “Manifesto técnico da Pintura Futurista”, e na qual se incluem outras ideias: a de rapidez, de movimento, de velocidade. Elas estão relacionadas ao tempo, mais do que ao espaço propriamente do quadro. Em Robert Delaunay e Boccioni a ideia de simultaneidade parece relacionar-se mais a certo modo de percepção, de apreensão da obra do que a seu procedimento. O pintor italiano fala de uma simultaneidade “dos estudos alma na obra de arte”, “meta inebriante” da arte futurista. Apollinaire, em artigo publicado no mesmo momento da exposição futurista dos artistas italianos, utiliza os trechos citados aqui para dizer que essa simultaneidade caracteriza ao mesmo tempo a “originalidade” e o “defeito” da pintura futurista, pois “os estados de alma” são um tema que já não interessa mais aos artistas da *avant-garde* francesa, da qual aqueles seriam simples imitadores. As várias observações feitas por Apollinaire são pertinentes para que se compreenda como o projeto plástico futurista se aproxima e se afasta do que se pensava e da prática da pintura na França na época. Como se lê em suas crônicas artísticas, Apollinaire está empenhado na defesa do que ele chama de jovem pintura francesa, da qual Delaunay é um dos principais representantes. É da França que a nova pintura, segundo ele, emerge e onde se encontram os grandes pintores da época e, mesmo que muitos não sejam franceses, ao produzir na França, em Paris, trata-se de pintura francesa, assim como ele, italiano de nascimento, considera-se e é considerado poeta francês. Apollinaire inicia a discussão sobre a “*simultanéité*” em artigo escrito inicialmente para a revista alemã *Der Sturm*, no qual reproduz trechos de notas sobre a pintura por Robert Delaunay. Pela leitura dos trechos é possível entender a importância que a “simultaneidade” tem para o pintor e também a genealogia do conceito que serve de base à sua pintura. A importância do conceito de “*contraste simultané*” é expressa por Delaunay, enquanto, em outros textos, Apollinaire propõe o termo “*orphisme*” para designar o trabalho do pintor. Mas logo volta a empregar o termo simultaneidade. Delaunay, em notas de 1913, esboça o percurso que o leva ao simultaneísmo plástico: ele o descobriu em 1912 no momento em que pintava *Les Fenêtres simultanées sur la ville*, embora a ideia

já estivesse antes em outras telas, sobre a simultaneidade de cores. Ele enfatiza que o seu “*simultané*” é uma técnica que não se limita à simples visão simultânea do quadro, “que sempre existiu”, ele insiste, mas trata-se de nova concepção. Sua preocupação é com a execução de seu trabalho, ao contrário dos italianos que se preocupam com os efeitos provocados por sua obra. Quanto a Apollinaire, para concluir, sua concepção de “*simultanéité*” está vinculada, de um modo ou de outro, mais diretamente à pesquisa e à produção plástica de Robert Delaunay, do que a outros artistas.

De Apollinaire a Paul Éluard, a presença das Vanguardas continua a aparecer nas obras da literatura francesa desde o início do século XX. Victor Cantuário, em “O Surrealismo dialético de Paul Éluard: temas e motivos nos versos de *Poésie ininterrompue*”, busca demonstrar o uso do jogo dialético surrealista nos versos dessa obra de Éluard, seguindo as considerações de Vernier (1971) e Adereth (1987) que a leem como um recorte que traduz toda sua produção, tanto marcada pela adoção da dialética quanto pelo apelo ao paradoxo. Se o século ficou associado às duas guerras e ao estabelecimento de padrões de mundo e homem, ele também testemunhou o nascimento de uma série de movimentos de vanguarda cujos princípios iriam polarizar a cena intelectual e definir modos de ser e fazer arte. Eles apropriaram-se da ideia de que arte e vida não deveriam mais ser consideradas esferas distintas, pois o trabalho artístico é uma extensão da própria vida, ressaltando as experiências cotidianas. Paul Éluard uniu-se primeiramente ao Dadaísmo e, depois, por influência de Breton, ao Surrealismo, construindo obra extensa cujo objetivo era o de criticar as angústias de seu tempo e de resistir à doutrinação ideológica através do exercício literário. Em 1946, Éluard reúne uma série de composições, algumas das quais já haviam sido divulgadas, e publica a primeira parte de *Poésie ininterrompue*, sugerindo talvez que sua obra não poderia ser lida como fragmentada mas sim de modo contínuo, seguindo o fluxo de consciência tão caro aos surrealistas. No artigo, seu autor propõe percorrer essa obra para evidenciar, utilizando os dois críticos apontados, a noção de espaço, lugares e objetos de existência e reflexividade, o uso do jogo dialético e do paradoxo como traços característicos da estética surrealista, mas para defini-lo como poeta dialético. Em sua atividade literária, Éluard mostrou-se poeta engajado, pois além de haver deixado numerosa obra, composta de mais de trinta livros publicados entre 1913 e 1952, ano de sua morte, colaborou ainda com Tristan Tzara, Breton, Benjamin Péret, Louis Aragon, René Char. As numerosas experiências vividas por ele, inclusive de leitura, irão ecoar nos seus versos e serão parte das imagens mais simples construídas nos primeiros

poemas, retratando a experiência da observação da natureza, do mundo físico, do primeiro amor, até a maturidade que trará consigo a necessidade de reflexão e o espelhamento representado nos objetos que permitem ver a si mesmo e o mundo ao redor. Apesar de se afastar do Surrealismo em fins de 1930, Éluard jamais negou a influência do movimento em sua escrita. Ao se afastar, procurou encontrar a própria voz e não manifestar discordância com o que escrevera como membro do grupo. Acreditando na premissa surrealista de que vida e obra estão em profunda conexão, a poesia sendo reflexo da vida, em 1946, como já citado, Éluard estrutura reunião de poemas já publicados sob o título de *Poésie ininterrompue*, cuja segunda parte surgiria em 1953, após sua morte, sendo que as duas obras viriam depois organizadas em um só volume.

Em “Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos: o existencialismo refletido no fantástico”, Lidiane Cristine de Lima Ferreira assinala que em seu ensaio *Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem*, Sartre lembra que o gênero fantástico tinha inicialmente por ofício manifestar o poder humano de transcender o humano. Por tratar de um mundo inquietante, sombrio, misterioso, extraordinário, com criaturas e eventos sobrenaturais, era parecido com o que conhecemos e a narrativa fantástica nos fez presenciar a inquietação e a hesitação, juntamente com seu narrador e/ou personagens. Todorov define a obra fantástica como estranha, se contiver dúvidas que poderiam ser racionalmente explicadas ou não pela razão. Felipe Furtado, para incluir no fantástico obras como as de ficção científica que não contêm seres ou eventos necessariamente estranhos, percebe, ao lado de outros autores, o fantástico como modo e não mais gênero literário, abarcando assim várias modalidades diferentes de literatura. A partir do século XX, de Kafka, segundo Sartre, o fantástico não se contenta mais com castelos assombrados, vampiros, fantasmas da literatura de terror. Há uma volta ao humano quando o homem é levado a pensar em sua função e em suas relações: a realidade é transfigurada artisticamente para ilustrar o sujeito que se sente deslocado no mundo, como por exemplo, no caso de *A Metamorfose* de Kafka. A transformação do homem em inseto que aí ocorre, visível a todos, parece absurda desde o início e, ao contrário das clássicas histórias fantásticas, não há preparação para o acontecimento insólito, o evento extraordinário ocorre no início da narrativa. Mais do que estranhamento na reação das personagens, as questões existenciais daquele que deixou de ser humano são maiores. A banalização do insólito desconcerta o leitor, bem como a forma como se desenvolve levanta questões sobre a insignificância da existência. Este passa a ser o interesse do fantástico no século XX. Embora nos incomode a aceitação do

insólito por parte das personagens, notamos que as relações (des)humanas em primeiro plano servem de reflexão e vão além do simples estranhamento causado pela transformação física inexplicada. Observa Covizzi que o insólito em forma de metamorfose é para combater a alienação. O fantástico humanizou-se no homem, agora, não mais se parece com um inseto, mas transformou-se, concretamente, em um. A metamorfose como tema aparece também em Murilo Rubião, bem como as rupturas do princípio da causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser. Em seus contos percebe-se que existe, muito além da metamorfose concreta, a problematização de uma metamorfose existencial que percebemos também nas ficções de Sartre. No caso da morte, ela é apenas um fracasso na busca por uma identidade absoluta do indivíduo, já que, para Sartre, o homem não é senão seu projeto, e só existe na medida em que se realiza, e nada mais é do que o conjunto de seus atos, nada mais do que sua vida. Analisando a peça teatral “Entre quatro paredes”, de Jean-Paul Sartre, e o conto “O Espelho”, de Machado Assis, a articulista aborda a aparência e a essência nos espelhos da ficção dos dois escritores. Aí, a enorme troca de aparências exteriores remete-nos às diversas máscaras sociais que utilizamos enquanto seres humanos que procuram se autoafirmar enquanto indivíduos entre os homens. Conclui, então, salientando que para uma perspectiva modal do fantástico, como se pode perceber, as obras analisadas nos comunicam, por meio de mutações metafísicas, a relação entre ser e mundo do homem nos séculos XIX e XX.

Em “Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a modernização do romance”, Rafael Gallina Bin examina de que maneira o Surrealismo, por sua crítica contra o romance, motivou reações voltadas para a atualização e legitimação do romance no século XX. Seu artigo vai confrontar essa crítica do movimento vanguardista com as alternativas oferecidas pelo *Nouveau Roman* e pelo romancista tcheco Milan Kundera. *O Manifesto do Surrealismo*, escrito por Breton, é um hino à liberdade e à imaginação e quer restaurar ao mundo seu encanto, aliando-se à psicanálise freudiana que alimentará o movimento com métodos para entrar em contato com as potências criativas do inconsciente, do sonho. O homem, por natureza, é um “sonhador definitivo”, mas a reificação utilitária do mundo lhe tira a habilidade de sonhar e aprisiona a imaginação aos ditames da lógica racional. O Surrealismo evoca a lógica simbólica, intuitiva e mágica para combater a atitude realista, inspirada no positivismo, que, em literatura, leva à abundância dos romances realista-naturalistas que abandonam a imaginação. O Surrealismo é o grito pelo poder da subjetividade e do inconsciente como forças matrizes da libertação humana. Milan Kundera, romancista tcheco

exilado na França até 2019, deteve-se nas ideias de Breton e ponderou sobre seu mérito em sua produção ensaística. Seus comentários são importantes porque esse escritor vê o romance em sua perspectiva existencial. Ao adotar esse gênero como ponto de construção de sua identidade, Kundera torna-se interlocutor de Breton, acolhendo a crítica de seu manifesto, modulando-a, reduzindo sua força de impacto e redirecionando a colisão para o setor reclamado por Breton. O tcheco pondera que Breton ataca a estética do romance, nascida com o começo do século XIX e Balzac, e que o gênero não é suscetível à poesia como queriam os surrealistas, essa poesia extática, explosiva e surpreendente. O romance, diz ele, descobre o mundo da prosa, que configura pelo “caráter concreto, cotidiano, corporal da vida”; sua beleza não poderá ser a beleza surreal, mas um aspecto particular da estética de sua arte: a beleza dos sentimentos modestos, no concreto, no imediato, no banal da vida cotidiana. Assim, a modernização da prosa romanesca, a partir da crítica surrealista, busca alternativas modernizadoras, e pensa a modernização pelo aspecto da negatividade. O humor como traço da ontologia do romance é fundamental para a poética de Kundera, para quem “o romance nasceu não do espírito teórico, mas do espírito do humor”, pois o riso instabiliza as certezas, e tornar uma situação risível é mostrar que as certezas enunciadas categoricamente não são senão meias verdades. O romance é capaz de encontrar a beleza surrealista sem aderir ao reino da poesia, à liricização do mundo, apenas voltando-se para sua matriz cômica. A relativização das verdades e a exigência de compreensão são traços que modernizarão a prosa romanesca, conduzindo a história dessa arte para além dos paradigmas miméticos do século XIX. Nesse gesto, os romancistas driblam a crítica de Breton. A outra maneira de enfrentar a crítica surrealista foi pela poética da negação, isto é, de que o romance é uma não poesia. O *Nouveau Roman*, vicejou entre 1950 e 1960 sobretudo, por meio de Alain Robbe-Grillet, já se mostra alinhado à crítica surrealista, lembrando que tudo na narrativa objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, decifrável. Como Breton, Robbe-Grillet volta-se para o romance do século XIX como aquele que fixou categorias narrativas e um modo de narrar que se tornou ultrapassado. O *Nouveau Roman* vai, então, construir narrativas despersonalizadas, focalizando o mundo dos objetos ao invés de colocá-los em função do herói romanesco. Trata-se de dar às coisas um tratamento catártico, dissociando-as do ser humano, fazendo-as valer pelo seu estar aí. Mas, ao recorrer à descrição dos objetos não escapa à crítica surrealista de que as descrições são enfadonhas e, sobretudo, objetificadoras, destituídas de qualquer significação humana. Kundera também tem postura crítica em relação

ao *Nouveau Roman*, chamando-o de antirromance e propondo um modelo novo no qual busca a compreensão do ser humano. Ele imagina o romance moderno como um arquirromance, porque se concentra sobre aquilo que só o romance pode dizer, e porque faz reviver todas as possibilidades negligenciadas que a arte romanesca acumulou nos quatro séculos de sua história.

O volume é concluído pelo texto de Ronaldo Guimarães Galvão, “D. Pedro II na França: visita indesejada ou encontro censurado?”. Nele, o articulista faz a leitura de uma crônica literária de José Brito Broca (1903-1961), “Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro”, analisando o modo como o jornalista representou D. Pedro II, George Sand e Alphonse Karr, e abordando fato curioso a respeito de viagens do monarca brasileiro à Europa. Segundo Broca, os dois escritores recusaram-se a encontrar o Imperador com desculpas aparentemente não convincentes. Seu desejo de conhecer “celebridades parisienses” na viagem à Europa foi intermediado por Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882), escritor diplomata que chefiou delegação da França no Brasil, de 1869 a 1870, e manteve relação de amizade com D. Pedro II. Em sua crônica, Brito Broca observa o fato de que Gobineau se destacava nesse período como disseminador de ideias racistas, o que, possivelmente poderia limitar o número de personalidades com as quais D. Pedro tomaria contato, tanto pelos critérios de escolha que Gobineau adotara, quanto pelo fato de que alguns “espíritos essencialmente antidoutorais” não quisessem qualquer aproximação com o francês. Parece que sua ideia era cuidar para que o Imperador e sua comitiva não sofressem constrangimento, e desse modo D. Pedro limitou-se a conhecer Renan, Dumas Filho, Claude Bernard, entre outros, os quais, nas palavras de Brito Broca, eram gente de linha impecável, cuja correção de maneiras se associava sempre à ideia de um título: os “doutores”, segundo a expressão involuntariamente maliciosa da Imperatriz. Durante o período em que permaneceu no Brasil, Gobineau mantinha conversações informais com D. Pedro, duas ou três vezes por semana no Paço de S. Cristóvão, porque o monarca ficara satisfeito com a presença de um diplomata francês com quem podia conversar sobre tudo, mesmo quando não tinham a mesma opinião; porque o monarca era muito mais liberal que o diplomata, o qual dizia: “o que ele sabe é impressionante, e o que lê, extraordinário”. O articulista serve-se de Antonio Candido, por sua vez, para caracterizar Brito Broca: para ele, era necessário distinguir o tipo de “jornalismo literário leve e casual”, daquele outro realizado por Broca, em que a crônica se constitui “como narração concatenada de fatos, como história ou biografia, baseados no relato minucioso do acontecido, com pormenores pitorescos e a

capacidade de os fazer falar, isto é, transformarem-se em significados”. Foi o caso da recusa de George Sand que Broca interpretou de maneira pouco feliz como tendo medo de defrontar um monarca *poseur*, todo metido a literato, cuja presença lhe seria insuportável. Observa o articulista que é só a partir de 1838, depois de separar-se do marido, que a escritora passa a expressar sua preocupação com problemas sociais e a emancipação feminina, embora já escrevesse para *Le Figaro* e tivesse publicado seu grande romance *Indiana* em 1832. E durante a revolução de 1848, operou como parte do grupo de intelectuais que se identificavam com a causa. Talvez, aventa ainda o articulista, concordando com Brito Broca, George Sand tenha recusado encontrar D. Pedro II porque era o chefe de uma nação que ainda praticava a escravidão. Quanto ao escritor romântico A. Karr, autor de *Les Guêpes*, com quem ele também pretendia encontrar-se de maneira informal, não conseguiu também seu intento em nenhuma das duas viagens, e os motivos com que se justificou não foram aceitos por Broca, que os considerou um descaso. O articulista, em sua conclusão, comenta que não obstante tomasse como referência um fato da vida literária, os pormenores históricos a que se liga esse fato não deveriam ser suprimidos de sua crônica.

