

## APRESENTAÇÃO

O ano de 1821 assistiu ao nascimento de dois dos maiores autores da Literatura Francesa: Charles Baudelaire, em 09 de abril, e Gustave Flaubert, em 12 de dezembro. No ano de 2021, recaem, portanto as celebrações de seus bicentenários.

Iniciando o volume, apresentamos a leitura e a tradução de uma crônica de Guy de Maupassant sobre “*L’Évolution du roman au XIXe siècle*”, na qual discorre sobre a obra de alguns de seus contemporâneos, entre os quais se inclui Gustave Flaubert. O texto foi originariamente publicado na *Revue de l’Exposition universelle de 1889*, em outubro de 1889, e traça uma trajetória do romance até chegar à sua geração, passando por Apuleio, Cervantes, Rabelais, Lesage, J.-J. Rousseau, Abade Prévost, que Maupassant considera o precursor da raça dos observadores, dos psicólogos na qual se inclui. Com *Manon Lescaut*, diz ele, o escritor tornou-se “um sincero, um admirável evocador de seres humanos”. Na evolução do romance ele considera ainda Balzac e Stendhal dois romancistas fundamentais. O primeiro como “[...] o gigante das letras modernas, tão enorme quanto Rabelais, o pai da literatura francesa.” De Stendhal, ele diz que foi um “[...] espírito penetrante, dotado de uma lucidez e de uma precisão admiráveis, de uma concepção de vitalidade sutil e ampla [...]”, precursor, segundo Maupassant, “da pintura de costumes,” embora tenha ignorado “[...] completamente a arte, esse mistério que diferencia absolutamente o pensador do escritor.” Fala, em seguida, da escola realista, com Champfleury e Duranty, os quais também preocupados com “[...] dar a seus livros a sensação de verdade parecem ter se preocupado pouco com o que se chamava a arte de escrever.” É nesse contexto que surge Gustave Flaubert (1821-1880), para Maupassant, o grande mestre do romance, o ideal do escritor e do artista, que por meio de um trabalho paciente e laborioso, compôs obras literárias fundamentais para a história do romance moderno: *Madame Bovary* (1857), *Salammô* (1862), *Éducation Sentimentale* (1869), *Trois Contes* (1877), *La tentation de Saint Antoine* (1874) e *Bouvard et Pécuchet* (1881). Amigo de Flaubert, Maupassant afirmou que “[...] ninguém nunca levou mais longe o respeito por sua arte e o sentimento de dignidade literária [...]” do que

ele. Nesta crônica, Maupassant traçou os grandes traços pelos quais Flaubert é sempre lembrado: o autor “[...] deveria ser o espelho dos fatos, mas um espelho que os reproduziria dando-lhes esse reflexo inexprimível, esse *je ne sais quoi* de quase divino que é a arte [...]”, observou. Ainda que, para Flaubert, o ideal de homem de letras correspondesse àquele cuja vida se apagava face à sua obra, e ele aplicasse essa ideia em sua concepção artística. Quanto ao estilo, ele era para Flaubert uma forma única e característica de cada obra de expressar algo. A forma estrutura o livro e dá contorno à ideia, expressando-a. Obcecado pela questão da expressão, diz que “[...] entre todas [as] expressões, todas [as] formas, todos [os] contornos, há apenas uma expressão, um contorno, e uma forma de expressar o que quero dizer.” Esse grande estilista do século XIX lia em voz alta o que escrevia para ouvir o ritmo da prosa, trabalhava incansavelmente para cinzelar suas obras, buscando condensar várias páginas em poucas linhas ao entregar-se à difícil tarefa de colocar as ideias no papel. Procurava adequar com precisão a palavra e a forma com a ideia a ser expressa. Sem dúvida por tudo isso, a arte de Flaubert, aparentemente simples, revela-se complexa em sua composição por causa da erudição e da elaboração conferida às obras, que se tornam verdadeiras obras de arte.

Na sequência dos textos são encontrados artigos que fazem leitura de autoras de épocas diferentes que trazem o interesse comum de dedicar-se a questões voltadas para o feminino.

O primeiro desses textos aborda *Le Livre de la Cité des Dames*, de Christine de Pisan (1363-1430), apresentando sua proximidade com um gênero contemporâneo, a narrativa poética e, por meio dela, com seu caráter utópico. É justamente aqui que vamos encontrar a questão do feminino no século XV, já que o livro de Pisan data de 1405. Tendo sido educada pelo pai e pelo avô materno no sentido de aplicar-se continuamente à aquisição de conhecimentos, ela tirou proveito do fato de que saiu da Itália com a família e foi para a corte francesa do rei Carlos V, onde teve o privilégio de receber a educação de que um pequeno grupo de mulheres desfrutava, apesar dos preconceitos existentes em uma sociedade patriarcal. Embora em *A República* Platão tivesse atribuídos à mulher posição de relevância semelhante à do homem, apontando afinidade entre os dois, a Igreja católica, quando estabeleceu seu poder sobre a Europa, por intermédio dos clérigos, fez a população acreditar em uma visão única cristã, segundo a qual havia superioridade do homem sobre a mulher. Mas, no final da Idade Média, após o Cisma, surgiram muitas reflexões que pensavam a natureza humana e a vida política da sociedade marcada pela influência eclesiástica mas,

também, por novas ciências, primordiais para o desenvolvimento de diferentes crenças, financiadas pelos monarcas. Christine de Pisan vai retomar e enaltecer os exercícios virtuosos aos quais as mulheres poderiam se dedicar, escrevendo livros que recuperam o valor feminino perdido para o enaltecimento do masculino. Assim, todos que se interessam pela literatura feminina devem ler a história e a obra de Pisan, que conhecia música e poesia, francês, língua em que escrevia, italiano e latim, no qual eram escritas as obras de história, filosofia, educação e religião. Tendo perdido o marido muito cedo, tornou-se uma escritora prolífica e a primeira profissional de Letras da Europa. Entre os inúmeros livros que escreveu, *La Cité des Dames* [*A Cidade das Senhoras*] chama desde o início a atenção do leitor contemporâneo, por se colocar como obra literária que se destaca pelas características em produções medievais, mas, também, por permitir que seja aproximada de obras escritas nos tempos modernos, abordadas com frequência como obras híbridas, pois nelas reconhece-se a prosa narrativa aliada a elementos da poesia, conhecidas como narrativas poéticas. É o caso da presença do mito, do visível cuidado com as palavras na apresentação do assunto e da utilização de elementos como a alegoria na criação fictícia dessa nova realidade, que servirá de morada às mulheres virtuosas. Neste artigo, é lembrada também, dentro da proposta de Pisan, a questão da utopia, como é chamada qualquer definição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem estar da coletividade.

Outro artigo está voltado para a produção de duas mulheres: “Representações da morte nas obras *Une Femme* (1987) de Annie Ernaux e *Une Mort très douce* (1964) de Simone de Beauvoir”, e de autoria de Rosiane Xypas. A articulista vai buscar referências na História, na Sociologia e na Psicanálise para a compreensão da dor causada pela morte da mãe. A abordagem é comparativa e feita à luz de teorias da recepção com foco na narração do tema da morte; da psicologia social no tocante ao termo representação; da psicanálise do luto visando ao entendimento sobre perdas e ausências e da história da morte no Ocidente em relação às atitudes do homem diante desse fenômeno. As autoras Ernaux e Beauvoir tratam da morte da pessoa que lhes deu a vida e da reação das personagens-narradoras a essas perdas afetivas. Recorrendo a Iser, Freud, Bacqué e Ariès, a articulista utiliza excertos das obras para abordar os procedimentos que envolvem a morte do ente querido. Antes de proceder à análise desses excertos, ela faz uma explanação sobre os conceitos daqueles autores que sustentam sua análise tais como representação, morte e luto. Conclui seu artigo observando que o projeto de literatura de ambas

as escritoras se compara pela entrada dessas mães na literatura. Ambas as mães se distanciam por suas vivências e origens. No entanto, a dor, o sofrimento da perda e da ausência parecem os mesmos para as personagens-narradoras.

No próximo texto aqui apresentado, suas autoras Ana Cláudia Romano Ribeiro e Gabriela Rodrigues de Oliveira falam da escritora senegalesa Aminata Sow Fall (1941) em “Relação entre língua materna e língua de expressão literária em seu romance *Douceurs du Bercail* (1998)”. Iniciando, as articulistas discutem algumas implicações do conceito de literatura francófona, da qual faz parte esse romance. O termo francófono foi criado pelo geógrafo Onésime Reclus em sua obra *France, Algérie et colonies* em 1880, para se referir às pessoas que tinham a língua francesa em comum. Mais recentemente, o poeta Sédar Senghor deu à francofonia um sentido mais amplo: a união de todos aqueles que, independentemente da origem, compartilham algo em comum, uma potencialidade produtiva. A partir de 1969, houve conferência de estados francófonos, e em 2005 foi fundada a *Organisation internationale de la francophonie* (OIF) que busca o desenvolvimento da língua e da cultura francesa. São instituições que dão à Francofonia um caráter oficial, político, mas Combe ressalta que há também a existência do fenômeno mais geral da francofonia (com minúscula), que seria a designação para as práticas não oficiais da língua francesa, que ele chama de “francofonia real” e que não corresponde necessariamente a “Francofonia política”. O universo francófono é muito complexo, como explica Combe, pois sua presença articula-se de modos diferentes segundo o país. Jean-Marc Moura trata da diferença entre literatura francesa e as literaturas francófonas, entre as quais se afirmou uma separação. Ele reflete sobre a especificidade da literatura francófona, isto é, o conjunto “letras francófonas” criaria no seio das literaturas de língua francesa uma categoria não homogênea para onde seriam relegados os escritores nascidos fora da França e/ou alimentados de uma cultura diferente. Então, tendo em vista esse contexto de discussões acerca da noção de francofonia e de literatura francófona, as articulistas adentram no contexto cultural, linguístico e político da obra *Douceurs du bercail*, da escritora senegalesa Aminata Sow Fall. Elas apresentam primeiramente um panorama do cenário linguístico no Senegal, que sofreu com processos violentos durante a invasão e a dominação das metrópoles imperialistas durante os séculos XIX e XX. Apesar de em 1960 o país ter conquistado sua independência, as marcas deixadas pelo imperialismo no continente africano não se apagaram. Aimé Césaire constatou que a colonização foi um processo de aniquilamento de culturas, de terras confiscadas, de religiões e identidades destruídas e de possibilidades tomadas dessas sociedades. Além de explorar economicamente o

povo africano, os imperialistas perceberam a importância de controlar a percepção que os colonizados tinham de si, modificando a relação que eles tinham com o mundo. Após a descolonização, cada ex-colônia preocupou-se com a busca pela identidade nacional, tarefa difícil pois os valores de colonização deixaram marcas nesses povos. Uma delas é a língua imposta pelos colonizadores, juntamente com sua cultura, e que não correspondia à da vida em comunidade. Mesmo após a superação do processo, a língua europeia ainda se encontra presente junto às línguas locais. É pela perspectiva do plurilinguismo que será tratado o país de Aminata Sow Fall, que faz parte do mundo francófono pós-colonial do Sul, para se usar a nomenclatura de Combe. No Senegal, a divisão linguística corresponde, de certo modo, aos grupos étnicos, e há seis línguas nacionais: o wolof, o sérère, o pulaar, o diola, o mandingue e o soninké. O wolof é a língua nacional falada por 80% da população senegalesa, enquanto o francês ocupa no país o status de língua oficial, utilizada no ensino e nas questões administrativas, e o número de francófonos é de 10% a 14%. Aminata Sow Fall faz parte desse universo francófono e *Douceurs du Bercaïl* (1998), de que as articulistas farão uma análise aqui, conta uma história de retorno à terra natal na perspectiva de sua descoberta e revalorização. No romance, é importante o tema da imigração, com as esperanças ou as frustrações das expectativas relacionadas a ela, da amizade e do retorno à terra natal.

O volume contém ainda texto sobre obra de autor do século XX, “Jean D’Ormesson e a errância moderna de Ahasverus”, personagem de *Histoire du Juif Errant* (1990), apresentado por Taciana Martiniano de Oliveira. D’Ormesson (1925-2017) foi também jornalista político, diplomado em Filosofia, grande conhecedor da História e das Artes. Acompanhou a família e viveu na Romênia, no Brasil, na Alemanha, onde o pai foi embaixador francês. Em 1956 publicou seu primeiro romance, *L’amour est un plaisir*, e em 1971 ganhou o prêmio da Academia francesa por *La Gloire de l’Empire*, espécie de pastiche de acontecimentos históricos. Em 1973, aos 48 anos, tornou-se o membro mais jovem da Academia. De 1971 a 1974 ele dirige o jornal francês *Le Figaro*, e torna-se presidente do Conselho Internacional de Filosofia e de Ciências Humanas da Unesco. Ao longo de sua carreira irá publicar 40 romances, além de artigos críticos e polêmicos. Integrando a Pléiade, será um dos 16 autores cujas obras compõem a seleta biblioteca enquanto ainda em vida. Tratados com leveza e elegância, temas como a guerra, as viagens, o amor, os prazeres, a amizade são constantes no conjunto de sua obra, na qual o tempo aparece como personagem principal. O tempo merece espaço privilegiado em sua obra

porque está intimamente associado à vida e à morte, que encontra no personagem lírico de Ahasverus, o qual, após ter sido inserido nas mais diferentes estéticas literárias, se descobre em D'Ormesson, como o depositário de suas múltiplas metamorfoses. Originalmente, a lenda de Ahasverus conta a história de um judeu e teria sido condenado a errar pelo mundo até o dia do Juízo Final. Sua propagação corresponde à difusão do cristianismo pelo norte da Europa e a princípio transmitida oralmente, apesar de conhecer inúmeras versões ao longo dos anos, conserva intactas suas características principais. O tema da errância oferece ao personagem a possibilidade de ser associado aos mais diversos períodos históricos e acontecimentos sociais, aparecendo como figura central ou secundária em centenas de textos difundidos pela Europa, notadamente entre séculos XVII e XIX. De alegoria popular a mito exemplar cristão, passando da culpa à errância consoladora, da aceitação à revolta, atraindo ora o desprezo ora a compaixão ao longo dos séculos, o mítico Errante adentra a modernidade, e à imagem do homem contemporâneo, observa, sente, imagina e situa-se no tempo e no espaço, condicionado por suas paixões. O Ahasverus de D'Ormesson, adotando a cada existência um novo nome, uma nova nacionalidade, uma nova profissão, frequenta e influencia os mais diversos e improváveis personagens históricos (Cristo, Colombo, S. Francisco de Assis, Nero, Chateaubriand, Alarico, entre outros), percorrendo o mundo e as épocas, testemunhando e agindo sobre a História. O tempo assume a forma de memórias e torna-se o principal elemento do romance, cuja arquitetura é composta por importante número de rupturas cronológicas e digressões. A descontinuidade temporal exige outra forma de participação do leitor, mais reflexiva, mais perturbadora. Assim, num romance em três partes subdivididas em capítulos, fragmentos diversos seguem-se consecutiva e aleatoriamente, sendo a unidade do romance obtida pelo efeito de circularidade, que faz o elo entre as diferentes narrativas reunidas, mesmo distantes, espacial, temporal e socialmente. E servindo-se da figura mítica de Ahasverus, D'Ormesson busca “explicar alguns dos diversos equívocos “históricos” que alimentam ainda hoje a imagem do homem.

No mito está ainda o interesse do próximo artigo sobre “*La Fin de Satan, de Victor Hugo: une réécriture mythique*”, de autoria de Maria Júlia Pereira. Aqui, ele é contemplado como sistema de linguagem e pensamento indissociável da forma poética. A partir da revificação do mito na modernidade, particularmente na literatura romântica, constatamos o propósito de Hugo de reescrevê-los. Na leitura de *La Fin de Satan*, a articulista pensa em uma abordagem que contemple a proposta hugoliana de reescrita dos mitos através da valorização de certos ideais

revolucionários como a liberdade, a equidade e o fim da tirania. Satã (Lúcifer) é o personagem da tradição judaico-cristã comparado, como o anjo da liberdade, a Prometeu, personagem da mitologia grega. A epopeia de Hugo desenvolve-se a partir de uma problemática moral que se inicia no momento da queda bíblica do arcanjo: Lúcifer, orgulhoso de possuir o brilho mais intenso de todas as criaturas – luz comparável à do próprio criador – desafia o poder divino. Diante disso, é punido severamente por Deus que o condena à queda durante milhares de anos, às trevas e às deformidades. Esse castigo desmedido é a razão da existência do mal, na medida em que o arcanjo caído, aviltado pela injustiça, o engendra para buscar sua reparação por meio da vingança. Assim, todos os sofrimentos impostos às criaturas divinas saíram das represálias satânicas. Para ter segurança no emprego de certos termos como signo, símbolo, mito, imagem, parábola, alegoria, emblema, figura, ícone, etc., empregados indistintamente por vários teóricos, Gilbert Durand apresenta suas definições e suas funções, que a articulista retoma para explicar a razão pela qual podemos conceber o mito como sistema de linguagem e de pensamento. Ela toma também de Claude Millet a distinção do emprego de mito, lenda, lenda e mitologia no século XIX. Para Durand, o mito “[...] é uma definição de certas relações, lógicas e linguísticas entre ideias e imagens expressas verbalmente.” Millet indica que no contexto do século XIX a palavra mito designa as fábulas pagãs, e que a palavra lenda designa narrativas cristãs das ficções cuja verdade é da mesma natureza que a da mitologia pagã. A mitologia é sempre a lenda do outro, aquela na qual não se acredita. A presença dos mitos (e das lendas) na literatura do século XIX é assinalada pelo “legendário”, isto é, um dispositivo poético de sutura do mito e da História, da religião e da política, tendo por horizonte a fundação da comunidade em sua unidade. A lenda, por sua vez, é muito parecida com o mito e entra no lendário, que não se confunde com ela. O legendário nasceu com o romantismo e torna-se responsável pela “sacralização da poesia”, de sua mitificação em mito”, visto que atribuiu “à poesia - no sentido amplo em que literatura se faz *poïesis*, criação, e *Dichtung*, dicção - uma vocação de revelação, e uma vocação de instituição, segundo Millet. O romantismo reabilitou a figura mitológica de Satã através das ideias e ideais revolucionários, que deram uma conotação positiva à insurreição e permitiram uma reescritura do personagem Satã enquanto revoltado que se bate contra o poder despótico. Hugo também atribuiu uma nova significação ao mito de Lúcifer a partir de sua simpatia pela Revolução Francesa e de sua experiência com o Espiritismo, bem como do aprofundamento de seus conhecimentos sobre o esoterismo e outras formas alternativas de religiosidade. A epopeia *La*

*Fin de Satan* foi publicada em 1886, após a morte de Hugo, estruturada em oito partes. Segundo B. Leuilliot, o escritor propõe essa reescritura porque a história de Satã pertence a domínio mítico e o mito é perene: pode ser contado infinitamente. Para Hugo, a História da humanidade também não é definitiva, tendo em vista que as verdades do mito e da História não se excluem mas, ao contrário, coexistem assimilando perspectivas diferentes da trajetória humana que não se limita à dimensão historiográfica. Na perspectiva hugoliana, é possível ver a própria História como mito (ou lenda), como se lê no prefácio de *La Légende des Siècles*. Nessa obra, o autor esboçou o drama da criação iluminado pela face do Criador, e esse canto liga-se ao de *La Fin de Satan*.

O último artigo que aparece neste volume é dedicado aos estudos de poesia, por Thiago Buoro, que faz a apresentação de “A poesia espacialista na linha do horizonte” idealizada por Pierre e Ilse Garnier, nos anos de 1960, a qual corresponde ao Concretismo brasileiro. Mas, embora o casal Garnier se aproprie das experiências inovadoras com a forma, seus poemas distinguem-se desde o início por revelar qualidades líricas comuns a grande parte dos poemas em verso da tradição. O *Spatialisme* ocupa um lugar intermediário entre o verso e o visual, o tempo e o espaço, o linear e o simultâneo, o canto e a inscrição, a vanguarda e a tradição, e o espaço tornou-se fundamento na sua teoria. É o espaço de conciliação, de relação, de unidade e de um velho artifício lírico: a analogia. No Espacialismo, o poema torna-se a invisível relação entre línguas, o momento de afirmação da humanidade. Seus sucessivos manifestos tiveram a ambição de manter aberta a discussão, de manter na linha do horizonte no campo do pacto, toda a definição de poesia. O horizonte é o lugar em que a poesia de P. Garnier compartilha dos dois modos de expressão: a linearidade do verso e a espacialidade da sintaxe visual. Essas duas modalidades interagindo, uma confirma a outra, uma ilumina a outra, e ambas se nutrem da substância do poético, o qual, como diz Lengelle, conserva o equilíbrio necessário entre a motivação analógica e a referência ao real. Fugir a esse horizonte de equilíbrio pode ameaçar a obra de cair tanto no puro lúdico, quanto na pura denotação. É o reconhecimento dessa poética do horizonte que oferece chaves de interpretação. Longelle depreende dos poemas uma gramática dos horizontes: horizontes brancos, horizontes negros, horizontes mistos... Na poética do horizonte, as analogias abundantes atestam a permanência da tradição literária e intercalam a necessidade de comunicação. E o sentido mais profundo dessa afirmação do horizonte como zona intermediária é a busca do poeta pela unidade perdida: arquétipo do tempo mais remoto em que não se conheciam as fissuras do homem e do mundo. Pela ideia de horizonte,

a poesia mobiliza os recursos da matéria e do espaço para representar a origem, a que se chama mitologicamente de paraíso. Na leitura que realiza de alguns poemas espacialistas, o articulista evidencia as considerações que introduziram seu texto.

Guacira Marcondes Machado

