

APRESENTAÇÃO (2024, 1 E 2)

Nos dias de hoje, ainda, o século XIX continua a atrair a atenção dos articulistas para a grande quantidade de leituras que ampliam sempre os estudos de questões teóricas ligadas à modernidade na literatura francesa. Autores como Hugo, Balzac e Nerval colocam ainda o interesse que novas buscas vão encontrar em suas obras pelos leitores contemporâneos voltados para o Romantismo e, sequencialmente, para o Modernismo de Cendrars e a Modernidade de Butor, já no século XX. Mas o século XXI também aparece com obras contemporâneas, que introduzem igualmente os leitores a novos tempos literários, como é o caso, neste volume, de Annie Ernaux.

Pela multiplicidade de assuntos de sua obra, Victor Hugo vem normalmente à frente das abordagens: em “O gênio à frente dos heróis: Victor Hugo entre a autoria e a narração”, Adressa Medeiros Avi e Artur de Vargas Giorgi mostram que, ao longo de sua trajetória de figura pública, dois temas lhe foram, particularmente, caros, ressoando em seus discursos parlamentares, romance e poesia. A miséria e a pena de morte eram assuntos que estavam no centro dos interesses de Hugo. Em *A tentação do impossível*, Mário Vargas Llosa mostra que o mais surpreendente e intrigante que se revela sobre Hugo é a ambição demonstrada por algumas de suas realizações literárias, isto é, sua absoluta convicção de que a literatura que saía de sua pena não era apenas uma obra de arte, uma criação artística que enriquecera espiritualmente os leitores, “[...] mas também que estes, lendo-a, ampliariam sua compreensão da natureza e da vida, melhorando o seu comportamento cívico e a sua adivinhação do arcano infinito: o além, a alma transcendente, Deus.” (Llosa, 2012, p.20). O poeta romântico francês estava convencido de que, como poeta, era possuidor de dons e deveres messiânicos para com o povo e, como irá frisar em carta a Charles Baudelaire, jamais se poderia dizer dele que fazia “arte pela arte”, mas, sem “arte pelo progresso”, sublinha Bourdieu (1996, p.99). Por esta máxima ele construiu sua obra e sua *persona* (aqui, neste trabalho, como a máscara que é utilizada pelo intérprete, o ator, o hipócrita, no sentido teatral do termo, que lhe garantiu o recebimento de uma “auréola de referência cívica, consciência política e moral da sociedade” (Llosa, 2012, p.16)). Aquilo que é

criticado nele por Flaubert, e que o limitava artisticamente – a sua preocupação moral, o seu engajamento político e o seu desejo de ser reconhecido e estar em meio às instituições conceituadas – são o motor de seu projeto estilístico, de seu projeto de si, consagrando-o como grande patriarca. Queria ser romancista, poeta, político, simultaneamente, na medida em que era ainda, autor e personagem, autoficcionalizando-se e abastecendo a imaginação de um Hugo que alcançaria nuances legendárias. Neste artigo, os articulistas trabalharão com *O último dia de um condenado* (1829) e *Os miseráveis* (1862), romances hugoanos cujas temáticas orbitam em torno de objetos como a miséria e a pena de morte. Considerando o tempo – espaço entre as duas publicações e o grande contraste entre as suas construções narrativas, buscarão realizar análise comparativa entre as duas obras, acentuando afinidades e diferenças, e com a contribuição de Michel Foucault, contextualizar as mudanças sociopolíticas, na França do século XIX que as atravessam.

Em “Balzac e o Diabo” Lucius de Mello propõe-se a investigar e iluminar os fragmentos de *A comédia humana* que simbolizam, como se explicita, a relação entre escritor e o Diabo. Destaca-se que sua figura infernal e tudo o que simboliza têm fertilizado a imaginação de inúmeros escritores. Em Balzac, o Diabo será um “conselheiro”, parceiro e cúmplice de sua criação literária. Chegou a anunciar ter aceitado o convite dele para escrever um livro moral e religiosamente subversivo. A ideia era abalar os alicerces da sociedade, golpeando sua pedra angular, o casamento, que já lhe parecia uma instituição degenerada. Essa revelação está na introdução que Balzac concebeu para expurgar a criação de *Fisiologia do casamento*. Publicada anonimamente pela primeira vez em 1829, essa obra é o único de todos os trabalhos da juventude de Balzac que ele reconheceu publicamente como seu. Balzac deixa claro no final do livro que o escreveu entre os anos 1824 e 1829. O “senhor das trevas”, segundo o escritor, colaborou com a inspiração, com algumas ideias e com o título – “deu uma risada sardônica e pronunciou com voz penetrante: *Fisiologia do casamento*”. Ao romancista, coube a missão de elaborar a obra pagã, com revelações, depoimentos e pensamentos capazes de desconstruir o conceito cristão da tradicional família francesa. São ideias transgressoras que revelam um escritor animado em celebrar a multiplicação do adultério. Ele investiga o passado e encontra em seus exercícios hermenêuticos da *Bíblia*, possíveis provas para sustentar suas teorias conjugais. O autor interpreta a narrativa bíblica com um olhar realista, ilustrado por ironia, brincadeiras, piadas e críticas às religiões e à Igreja Romana. Ao contrário do que ocorre na *Bíblia*, na interpretação de Balzac, a maioria dos caminhantes

desiste de seguir Moisés até o fim do percurso. Ele equipara a missão de Moisés à sua, a de livrar o leitor da prisão dos dogmas religiosos e dos costumes e valores sociais. Aproximar o ambiente de libertinagem ao mundo do projeto bíblico é outro ultraje às Sagradas Escrituras. E Balzac cria uma imagem de Moisés à deriva e coloca em sua boca a palavra “diabo” (“Onde diabo vamos nós?”) associada a multidão que o seguia. O articulista pensa que nesse ponto pode estar implícita a ideia filosófica balzaquiana de que a expressão “Terra prometida” será metáfora usada pelos escritores da *Bíblia* para designar criação humana, realçar a importância de o homem atravessar seu deserto íntimo para, finalmente, conhecer a si próprio. Seguindo de mãos dadas com comédia e ironia, o autor muda de assunto e lança o leitor diante do obscuro e recém-criado sistema capitalista. E passa a falar de trapaças financeiras, negócios, lucros, de moeda e de comércio. A tentação promovida pelo Diabo no pensamento do autor e no andamento da escritura da *Fisiologia do casamento* pode ser interpretada com outro ponto de contato entre a obra de Balzac e o deserto bíblico de Moisés. Mais precisamente com o fragmento do livro do Êxodo em que o povo do profeta tentado pelo diabo, na ausência temporária dele, decide traí-lo e trocá-lo por um Bezerro de Ouro. Nos séculos XI e XII se julgava que o bezerro de ouro era o diabo sob a forma de um ídolo pagão. Esse ídolo, símbolo da traição contra Moisés, aproxima o leitor ao comportamento transgressor da mulher adulta diabolizada por Balzac na *Fisiologia do casamento* – “Demônio!” – “Exclamou o marido.” “Sim, você é um demônio e não uma mulher.” A tentação da mulher casada, a tentação do autor, a tentação do padre, enfim, o Diabo e todos os temas e sentidos que ele representa como arquétipo do mal é um assunto explorado à exaustão em *A comédia humana*. Segundo certos críticos de Balzac, sua fonte inspiradora é sobretudo o *Fausto*. Assim como aparece no autor alemão, em Balzac, o Diabo também é um astuto aliciador. No entanto, a pena balzaquiana, na obra *Fisiologia do casamento*, o apresenta com vestes e personalidade feminina.

Ainda em uma obra do período romântico, mas indo além de uma estrutura tradicional, Kevin Pierre Yves Bernard aborda o pequeno livro de Gérard de Nerval, *Sylvie*, em “*Entre circularité et parallélisme : essai sur la structure de Sylvie, de Gérard de Nerval*”, a partir da teoria desenvolvida por Jean-Yves Tadié que a denominou *écrit poétique*. O articulista busca mostrar na obra a perda do ideal. O autor, considerado por muito tempo um poeta romântico menor que Hugo e outros, foi elevado à categoria de maior nome da poesia romântica francesa pelo reconhecimento dos poetas simbolistas e surrealistas. Talvez isso se deva ao seu conhecimento do alemão, que lhe permitiu traduzir a poesia de Goethe, *Fausto*,

em 1828, e que o autor alemão muito admirou. A poesia alemã marcou o estilo de Nerval que revelou sua influência de maneira inovadora, a qual só se manifestaria mais tarde, na poesia romântica francesa, que já introduz a Modernidade. É a fase final do Movimento Romântico que se interessa pelo sonho e pelo passado, como se verá em *Sylvie*. Abordando a obra, publicada em 1854, na coletânea *Filles du feu*, com a teoria desenvolvida por Jean-Yves Tadié, o articulista mostra a busca do tempo perdido do narrador, do qual ignoramos o nome, e que está à procura de um ideal feminino entre as três figuras femininas que apresenta, e das quais chega a duvidar, como figuras da memória, mostrando assim ao leitor que está em busca de algo que ultrapassa o mundo físico. De fato, em *Sylvie*, estamos no registro da reminiscência (conferir o subtítulo “Lembranças do Valois”), dentro de um lugar circunscrito, específico da narrativa poética, escolhido por Nerval para *Sylvie*. O Valois não é apenas um quadro para o desenvolvimento da história, mas uma verdadeira personagem, exercendo influência sobre a psicologia e os sentimentos do narrador, perdido no tempo. Pelas constantes citações feitas a ele o leitor verifica que é o ser humano eterno e universal que ele procura. Para isso, *Sylvie* inscreve-se na linha das narrativas poéticas e sua estrutura reflete um tempo que não é mais linear, mas cíclico.

Em “Blaise Cendrars e os pintores vanguardistas” de Natalia Aparecida Bisio de Araujo, entramos em contato com poesia e a pintura vanguardistas através da obra poética do autor franco-suíço no início do século XX. Percebe-se nessas obras a continuidade que existe entre a poesia existente na narrativa poética de Nerval e a poesia modernista de Cendrars e a pintura das vanguardas. No início do século XX, este poeta relacionava-se com os precursores e realizadores das estéticas de vanguardas, discutindo e fazendo parcerias para a criação de suas obras: Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Robert e Sonia Delaunay e vários outros. No caso do Cubismo, o poeta franco-suíço foi um dos responsáveis por transpor a estética praticada pelos amigos pintores para a literatura e com Apollinaire, divulgou o movimento na poesia. Em “*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*” (1913), sua poesia com pendor plástico, ele dialoga com obras pictóricas coladas ao lado do texto, o que soluciona o problema da aplicação do princípio da simultaneidade pictórica na poesia. Esse poema-pintura causou grande impacto no meio literário mundial da época. Além de “*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*” outras experimentações vanguardistas na poesia continuam marcando a obra do poeta. Ainda buscando a transposição do Cubismo plástico para a poesia, Cendrars escreve os títulos *Dix-neuf poèmes élastique* (1919), os quais são em sua maioria dedicados aos

colegas dessa estética, como Apollinaire, Léger, Delaunay, Chagall, Roger de la Fresnaye, Archipenko, fazendo também uma interpretação poética dos colegas ligados à estética. A relação do escritor com as artes plásticas aparece novamente no poema “*Tour*”, dedicado a Robert Delaunay com quem o poeta compartilhou a admiração pela Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de 1889, que se tornou um motivo recorrente na obra de ambos. Apropriando-se dos ideais da Vanguarda expressionista os “poemas elásticos” adentrarão os intensos impulsos da vida interior do poeta. Esta conturbação espiritual revelada pelo poeta se refletirá diretamente em sua expressão e ordenará alguns dos princípios formais assumidos pela obra, aproximando-se novamente da estética expressionista. A confusão espiritual de Cendrars, em alguns momentos, extrapola as regras da língua francesa, causando rupturas sintáticas ou uma linguagem fragmentada de modo geral, o uso das palavras em liberdade e de neologismos, bem como a intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Com isto, é possível compreender a característica “elástica” desta obra. Tudo isso é fruto da “elasticidade” ou distorção do próprio poeta, em seu caminho errante rumo ao encontro de sua identidade artística, dividida entre poesia e pintura. A prática da “linguagem poética elástica” e sua associação direta com a pintura fez com que a expressão artística de Cendrars atingisse tão alto nível de plasticidade que busca ligar-se com outros gêneros e novas experiências (produção de espetáculos em Paris, do balé *La création du monde* em 1923 encenado pelos *Ballets Suédois*, no qual os artistas pautaram-se no primitivismo em voga na Europa vanguardista). É essa constante por inovação que trará Cendrars ao Brasil em 1924, à procura de novas produções. O contato com nossos modernistas foi profícuo para as artes brasileiras, tendo inspirado de várias formas os nossos artistas.

Em “O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor”, Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida discorre sobre os desdobramentos da utilização do pronome *vous*, em francês, naquela narrativa de Butor. Como diz o articulista, esse é um romance que, em diversos aspectos, assume um caráter experimental, por meio do uso de tempos verbais inabituais e pelo uso do pronome mencionado, que, dentro do universo do personagem Léon Delmont, se torna um diálogo consigo mesmo e com o outro. Michel Butor (1926-2016), autor do *Nouveau Roman*, foi professor de filosofia e de literatura, poeta e dramaturgo, premiado autor de ensaios, e se caracteriza pelo desejo de inovar nas técnicas e experimentações radicais, não só na literatura, mas também na percepção ficcional. *La modification* foi sua obra de maior sucesso, na qual Léon Delmont, chefe de família de meia idade, percebe que deve tomar uma

decisão definitiva sobre sua vida. Nesse sentido, ele toma mais uma vez o trem de Paris a Roma para viver com sua amante o sonho de uma vida alegre, o que o faria deixar a família em Paris. Durante a viagem, sentado passivamente no trem, é invadido por suas memórias, reflexões e imaginações. Neste texto o articulista estuda inicialmente a perspectiva da personagem e propõe-se compreender de onde o leitor percebe a ação e através de quem ela é contada. Iniciando pela “E o enunciado”, por meio de uma compreensão narratológica ele aborda a relação entre passado e presente, que por vezes são o mesmo tempo, já que Butor, na maior parte do romance, escolhe narrar no tempo de agora, da maneira como os acontecimentos se desenrolam para o personagem. Em seguida, o articulista aborda (em “A perspectiva do tempo”) como a perspectiva está envolvida na passagem do tempo, utilizando Paul Ricœur para demonstrar a relação entre personagem e mundo. Finalmente, será trabalho o problema do *vous* com o auxílio da análise de Rossum-Guyon (1970) sobre a experiência de Delmont e sua narrativa em *vous*, utilizando, como ela o fez, a leitura de Jean Pouillon (*Temps et roman*). A leitura da dualidade dos tempos verbais faz refletir sobre a ambiguidade do sujeito na obra, que pode ser lido tanto como um “eu”, quanto por um “ele”. No final, em “o *vous* e a voz impositiva”, as reflexões sobre as vozes na narrativa conduzem ao modo imperativo e investigativo do discurso. Dessa forma, o romance se tornaria uma tentativa de compreender, por parte do narrador e personagem, o que se passou dentro do trem e como ocorreu a sua modificação.

O último artigo apresentado por Andrea de Castro Martins Bahiense trata da obra produzida em 1974, “Confissão e perdão em *Les armoires vides* d’Annie Ernaux”. O livro recebeu o prêmio Nobel de 2022 e a autora já teve vários livros traduzidos no Brasil. Ela é conhecida por narrar de forma aberta e direta temas tabus ligados à experiência feminina, como o aborto, a descoberta da sexualidade, o câncer de mama, a paixão amorosa por um homem casado, o ciúme, etc. A grande maioria de seus textos é assumidamente autobiográfica. O livro analisado aqui tem por personagem Denise Lesur, cuja história coincide em diversos pontos com o que conhecemos da trajetória de vida da escritora. Trata-se de uma jovem universitária que, à espera dos efeitos de um aborto clandestino, faz uma retrospectiva de sua vida, em busca de uma explicação para a situação em que se encontra. Tendo mudado de classe social ela tem como fio de conduta da narrativa o dilaceramento e a culpa, provocados pela indecibilidade entre duas classes sociais, tema fundamental da obra de Annie Ernaux. A expressão trânsfuga social foi tirada do sociólogo Pierre Bourdieu (cujas ideias influenciaram

a obra de Ernaux) que a usou para explicar sua posição social como intelectual proveniente do meio popular. A vergonha social é tema recorrente na obra da escritora, isto é, a inferioridade atribuída à classe popular não só pela classe dominante (financeira ou cultural), mas também por instituições como a escola e a igreja. Para os dominados, toda diferença é vivida como uma falha, deficiência em relação ao grupo dominante, como a diferença entre as linguagens, os modos de comportamento, os lugares que frequentam, as roupas, a profissão dos pais. Dividida entre o meio popular a que pertencem os pais de hábitos vulgares e grosseiros aos olhos da estudante de literatura, e o meio culto burguês do qual passaria a fazer parte, ela bota para fora tudo o que lhe faz mal (o filho ainda informe em seu ventre, mas também toda a vergonha e a culpa que sente por ter se distanciado dos pais, por ter engravidado, apesar do conselho dos pais, e por todas as humilhações que vem sofrendo desde que mudou de meio social).

A abordagem desses autores aqui analisados permite ao leitor seguir o itinerário que tomou a narrativa francesa depois do século XIX, no qual a memória já se impõe como tema que será recorrente até o século XXI, que viu premiado o livro de Ernaux sobre “as raízes, os estranhamentos e as limitações da memória pessoal”.

Guacira Marcondes Machado

