

## APRESENTAÇÃO

É importante a contribuição deste volume, que traz textos nos quais os autores e obras são discutidos em relação a temas relevantes, questões teóricas que envolvem o literário e sua relação com outras artes, enriquecendo sua discussão: a historiografia, o museu, a pintura, a correspondência, a escrita feminina, a teoria do romance inaugural do século XVIII francês.

Iniciando pelo Renascimento, no artigo denominado “A Língua Francesa em roteiros de navegação do século XVI: *Le Grand Routier de Mer*”, Rita Maria Ribeiro Bessa apresenta a análise de uma coletânea de roteiros, traduzidos em francês dos originais portugueses, atribuídos ao piloto português Diogo Afonso, que datam do século XVI, e foram publicados em 1610. Esses textos estão estruturados em francês médio, que se apresenta como língua em fase de mudanças, e caracteriza, ainda, a busca de afirmação e de unidade da língua francesa como idioma nacional, entre os séculos XIII e XVI. A frequência e a oscilação de determinadas de suas formas levou a essa investigação sobre a língua francesa nos séculos XV e XVI. O interesse desse artigo, ao ser publicado em *Lettres Françaises*, é o de fornecer subsídios para a leitura da literatura francesa do século XVI, do Renascimento francês, no qual os poetas da *Pléiade*, Rabelais, Montaigne utilizavam essa língua, do período de transição de um processo lento e gradual de mudanças, marcado pela restauração da cultura clássica.

Situando-se no século das Luzes, Evaneide Araújo da Silva faz reflexões a respeito do romance de Denis Diderot (1713-1784), em “Literatura e Inquietação: a discussão da forma romanesca em *Jacques le Fataliste et son maître*”. Escrito em 1778, introduziu grande número de inovações, algumas já bastante modernas, em meio a discussões que se desenvolvem dentro da própria obra. Diderot opõe-se à maneira como o gênero é tratado em sua época, afirmando que todo romance deve ser verdadeiro, falar ao homem universal e evitar histórias encaixadas que nada tem a ver com a narrativa principal. Deve mostrar conhecer as leis, os costumes, os usos, o coração humano, a vida. De *Jacques le Fataliste* já se disse que é um precursor precoce das vanguardas literárias do século XX, amadurecendo a narrativa realista ao desrespeitar completamente os padrões de

composição de um romance tradicional, ainda no século XVIII. Coloca em cena procedimentos e técnicas que discutem o fazer literário para combater as velhas técnicas adotadas na produção de romances. Ele as utiliza didaticamente em sua obra para negá-las, para deixar claro como não se deve fazer o gênero. Por outro lado, também discute o fazer literário a partir de técnicas bastante específicas, inovadoras e revolucionárias naquele momento histórico: a mescla de gêneros (drama, reflexões filosóficas, crítica sobre a construção literária, narração de fatos); um ou mais narradores de caracterização complexa; diálogos como os do teatro; presença constante do narratário, entre outras. E ao subverter o uso das instâncias narrativas, esse romance vai construindo um verdadeiro debate literário dentro da obra, fazendo, já, trabalho de metaficção. Percebe-se, portanto, como o romance de Diderot é inovador nesse final de século XVIII na França, fazendo dele, certamente, um concorrente da narrativa inglesa da mesma época que é considerada a precursora da forma romanesca moderna.

Maria Adélia Menegazzo, em “Imagem, memória e representação na paisagem de *Sylvie*” de Nerval (1808-1855), aborda a presença descritiva da paisagem em termos de arcabouço para a estruturação da narrativa de *Sylvie*, já no século XIX. Vê, também, de que maneira os conceitos de imagem, memória e representação estão vinculados a ela, e em que medida o exercício intertextual com a pintura de Antoine Watteau contribui para a definição de iconotexto. E quer, ainda, identificar o mundo de Nerval com a cenografia. Lembra, a articulista, que Genette já chamara a atenção para o papel da descrição, complementar na configuração do cenário, dando com isso legibilidade e coerência à unidade estrutural do relato. Por outro lado, o subtítulo da narrativa – *Souvenirs du Valois* – obriga-nos a apreendê-la como memorialista, com imagens do passado mediadas pelas necessidades do narrador. E a recuperação desses momentos faz-se por meio de descrições do espaço, da natureza, de objetos ou de personagens. São elas que servem como maior suporte da imagem, da memória, da representação, trazidas pelas reminiscências do narrador. A narrativa irá aproximar dois sistemas de representação, o linguístico e o imagético ou pictórico, graças a referências a Watteau, Boucher e Moreau e ao emprego do iconotexto. Analisando momentos decisivos de *Sylvie*, a articulista pode observar de que maneira ela se configura como um texto em co-presença de vários outros textos.

Situando-se também no século XIX, Brigitte Monique Hervot aborda a correspondência dos dois grandes autores em “De Flaubert para Maupassant”. Trata-se de 61 cartas que Flaubert (1821-1880) enviou ao amigo e pupilo entre 23/9/1872 e 03/5/1880, data que precede por cinco dias a sua morte. Nelas,

estão registrados acontecimentos importantes relacionados com a vida dos dois escritores, que ajudam a esclarecer traços de seus caracteres e de suas obras. Desde a juventude, Flaubert esteve próximo da família da mãe de Maupassant (1850-1893) pela sua grande amizade com seu irmão, o poeta de Rouen, Alfred Le Poittevin. Talvez tenha sido a grande semelhança do sobrinho com o poeta a causa da grande afeição de Flaubert por ele. Quanto ao jovem autor, aos 20 anos, em 1870, participa da guerra como voluntário, o que despertará nele horror e desprezo por ela. Em 1872, a contragosto, torna-se funcionário do Ministério de Instrução Pública até 1880. Começa a escrever peças de teatro, publica alguns contos com pseudônimos diferentes e, também, versos. É na coletânea de Zola, *Les Soirées de Médan*, como se sabe, que Maupassant publica *Boule de Suif*, o qual Flaubert, sempre rígido em suas críticas, declara ser uma obra prima. As cartas revelam, inicialmente, o predomínio da relação afetiva entre eles. O prestígio de Flaubert junto aos diretores de jornais e editores, à elite artística dos salões, garantem-lhe a oportunidade de falar do jovem autor e de conseguir apoio para o discípulo. São cartas que parecem continuar uma conversa anterior ou antecipar uma por vir, ao vivo. Por seu lado, Maupassant também recebe cartas em que Flaubert solicita-lhe algumas tarefas, que ele executa como forma de contribuir com o amigo, mas, também, de conhecer a vida literária e seus principais agentes em Paris, e, sobretudo, de aprender a arte de escrever. Maupassant é um de seus principais informantes na década em que se corresponderam e, para que ele possa ajudá-lo, chega a fornecer-lhe dados que possibilitam a organização minuciosa da escrita do grande escritor.

Tratando também de Maupassant, Kedrini Domingos dos Santos inicia seu texto lembrando que o romance é um código que leva o leitor à ilusão, mas que a mimese nunca é reprodução direta da realidade, pois é por meio de marcas linguísticas que se dá o contato com os aspectos externos à leitura. Passando a Guy de Maupassant (1850-1893), a articulista lembra que, para ele, é pela visão do artista que o objeto real se transforma. Em uma de suas citações pode-se ler: “[...] é preciso olhar muito e pensar sobre o que vimos. Ver, tudo consiste nisso, e ver corretamente. Por ver corretamente, entendo ver com seus próprios olhos e não com os dos mestres”. A partir de suas ideias sobre arte e literatura e sua abertura às diferentes formas de expressão artística, é possível encontrar, no romance *Bel-Ami*, de Maupassant aspectos da estética impressionista, que surge no século XIX querendo apresentar o que o artista vê no mundo, lembrando que não há apenas uma realidade passível de ser representada. O que se tem são momentos, que os impressionistas buscam para captar uma faceta do real,

do objeto, a partir da projeção da luz. Os artistas veem o objeto de diferentes maneiras e com diferentes olhares, mostrando-os de vários pontos de vista, o que relativiza as certezas que se possa ter, impedindo uma definição. Os aspectos da estética impressionista podem ser pensados em *Bel-Ami*, no qual o protagonista, Georges Duroy, é de difícil definição, tornando-se complexo determinar sua personalidade. Além disso, a articulista o considera também um romance de aprendizagem, pois quando o protagonista olha e observa a vida em Paris, ele também está aprendendo como funcionam as coisas na cidade para ali fazer fortuna. A dificuldade em se definir seu caráter, proporcionada pelo jogo de olhares e focalizações, faz com que retornemos à ideia da fragmentação, da impossibilidade de se captar a realidade como um todo e da questão do ponto de vista, aspectos caros aos impressionistas que podem, também, ser percebidos em *Bel-Ami*.

O artigo de Christine Ferreira Azzi, “Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux”, abre a discussão para outros espaços nos quais se insere, ainda, a literatura. A articulista lembra que o significado dos museus na sociedade é fundamental na obra de Malraux (1901-1976), cujo pensamento sobre museu e arte ela aborda, através do estudo de *Le Musée imaginaire* (1947) e de discursos realizados durante sua trajetória intelectual e política. Na obra citada, diferenciam-se inicialmente as noções de museu real e imaginário, que, segundo Malraux, definem-se de formas complementares. Ele problematiza a função dos museus, porque colocaram em cena uma nova relação entre o espectador e a obra de arte. Para uma reflexão sobre a história da arte ao longo dos tempos, é importante a interação entre museu, cultura e sociedade. O museu apresenta-se em sua reflexão como provocador de novos olhares, novas leituras, novos gostos, levando a um rearranjo das obras de arte e da própria história, e fazendo chegar ao conhecimento dos homens apenas obras “sobreviventes”, as selecionadas para compor coleção, exposição, acervo. O conceito de museu imaginário vem preencher lacunas que o tradicional vai deixar. Malraux lembra a possibilidade de uma re-existência – e de uma resistência – de obras de arte, graças aos meios de reprodução técnica. O museu, em sua concepção, permite que se resgatem obras de arte de seu lugar e de suas funções originais, descontextualizando-as (segundo ele, sua *délivrance*) e metamorfoseando-as em quadros, pinturas, retratos. Em *Le Musée imaginaire*, então, Malraux propõe o museu como espaço de encontro e de confronto entre obras de arte de épocas, estilos e artistas diversos, tornando-se “*une confrontation de métamorphoses*”. Ele significa o conjunto de obras do

que as pessoas podem conhecer mesmo sem ir a um museu, mas através de reproduções e bibliotecas.

Igualmente no século XX situa-se o artigo de Stephanie Carolina Andreossi sobre “A crítica literária feminista e a crítica literária feminina: o caso de Marguerite Duras”, que discute a posição ocupada pela literatura feita por mulheres no cenário literário mundial. Resgatando suas posições, ela retoma a crítica feminista americana que, na primeira metade da década de 1970, faz um estudo da representação da mulher na literatura, isto é, dos estereótipos femininos presentes em textos de autoria masculina. Em um segundo momento, essa crítica anglo-saxônica elabora a ginocrítica, que propõe a criação de uma teoria e de um modelo de interpretação literária voltados para textos de autoria feminina, mas falhando, no entanto, ao fazê-lo, pois não abarca a pluralidade dessa literatura. Andreossi aborda, também, a crítica de linha francesa, que se apoia na psicanálise lacaniana e afirma que a especificidade da literatura feminina não reside apenas nos temas, motivos e recursos estilísticos como propõe a crítica anglo-saxônica, mas sim na própria linguagem, que é diferente da masculina. A articulista observa que a obra de Marguerite Duras pode se beneficiar da análise proposta pela crítica lacaniana, pois muito se tem falado sobre a escrita durassiana, pautada sobretudo pelo silêncio, pela ausência de palavras. Em *L'Amante anglaise*, percebe-se que a impossibilidade de expressão e a ausência permeiam a obra de Duras e são tratadas intensamente nesse romance de 1967, abrindo a essa crítica francesa a possibilidade de analisá-la, ao lado de outras abordagens possíveis.

Guacira Marcondes Machado

