

APRESENTAÇÃO

O presente volume inicia-se no século XIX, entra no século XX e é concluído por uma volta ao século XVI, quando nos encontramos com Montaigne e *Os ensaios*. No ano do terceiro centenário de nascimento de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), muito se escreveu sobre ele. Em “*De Rousseau à René: les bases du promeneur solitaire*”, Karina de Oliveira aborda um dos temas privilegiados do romantismo francês, o da caminhada, durante a qual o poeta ou o escritor se entrega à reflexão. Homem do século XVIII, René de Chateaubriand (1768-1848) estava ainda próximo do genebrino e desse hábito que foi muito praticado nesse século. O autor da narrativa *René* efetua uma “imitação” do modelo de Rousseau, no sentido que dá Genette a essa palavra, que é o de adotar o estilo desse autor, mas ele introduzirá modificações no caminhante que o inspirou e essas transformações trabalham o nível semântico. Chateaubriand recorre à narração oral, na qual o discurso do narrador toma o tom levemente autobiográfico, como em Rousseau. O personagem de René verá em todo deslocamento a possibilidade de conhecer a felicidade, mas suas viagens são plenas, ao contrário, de solidão e de devaneio, o qual, como em Rousseau, também é um dos princípios norteadores na construção da narrativa. Em ambos, ele é uma observação livre de seu espírito. O caminhante rousseauiano reclamava uma poética da espontaneidade, da sinceridade e da liberdade. Se, nesse caso, existe uma distância considerável entre o devaneio e o ato de escrever, em *René* essa distância é ainda maior, e são, na verdade, ecos longínquos desses devaneios originais, embora igualmente notáveis e profusos. É na Terceira parte de *René* que Chateaubriand se aproxima do modelo rousseauiano, pois trata-se de sua fuga no meio da natureza, onde o intertexto se impõe desde o início. A ideia de felicidade de René quando no campo está próxima da de Rousseau na ilha Saint-Pierre, mas Chateaubriand mostra-se mais metafísico que o genebrino ao fundamentar os devaneios de seu personagem em uma angústia visceral, que ele não consegue compreender nem justificar.

Ainda sobre o século XIX é o artigo de Kedrini Domingos dos Santos, “*Bel-Ami* e o mito do Andrógino: o encontro com o outro”. Partindo do conceito de andrógino apresentado por Platão em *O banquete*, a articulista aproxima-o da

busca pela perfeição, da busca pelo outro, a metade que falta para completar e tornar perfeita a existência do amado, questões que são tratadas em *Bel-Ami* de Guy de Maupassant (1850-1893) de modo peculiar, para provar que é impossível a realização do amor ideal. Desejoso de introduzir-se na sociedade parisiense, o protagonista Duroy conquista mulheres com seu carisma, mas trai a todas sem escrúpulo, pois não se apaixona por nenhuma. Nesse autor pessimista, a realização do ideal na relação sexual e o contato frequente com o ser inicialmente idealizado leva ao desinteresse de uma das partes. Embora no mito do andrógino a perfeição pressuponha uma unidade feita dos dois gêneros, em Maupassant, a união entre homem e mulher acarreta um distanciamento entre as partes pela descrença no amor, influência de Flaubert e Schopenhauer. Os andróginos apresentam ao mesmo tempo traços e princípios masculino e feminino, o que ultrapassa as arbitrárias fronteiras sexuais culturalmente definidas. No caso de Duroy e de sua mulher Madeleine, vê-se que podem ser pensados como casos de inversão desses traços pois, embora haja neles características tanto femininas quanto masculinas, Duroy tem predominantemente o princípio feminino, enquanto em Madeleine predomina o princípio masculino. Sobre homens que se apresentam como Duroy, Maupassant escreve um texto chamado “*L’homme-fille*”, no qual critica esses seus contemporâneos pois, segundo ele, são inconstantes, temperamentais, caprichosos, “inocentemente falsos” nas convicções e vontades, características atribuídas, em geral, às mulheres. Finalmente, olhando todas as personagens de *Bel-Ami* individualmente, constata-se que não são “símbolos de união”, como aponta Gilbert Durand, mas, ao contrário, representam partes imperfeitas, resultado da cisão andrógina.

Contemporâneo de Maupassant, Jules Laforgue (1860-1887) dedicou-se sobretudo à poesia, à qual deu um impulso que o faz identificar-se com poetas do século XX, em grande parte seus leitores. Andressa Cristina de Oliveira aborda “A Criação verbal inovadora e original de Jules Laforgue”, apontando alguns dos procedimentos que ele utilizou em seus poemas e que o tornam tão inovador e, por isso, objeto de estudo constante, no sentido de tornar mais claros seus versos e sua linguagem poética. Nesse artigo, lembrando que suas inovações são mais o resultado de um trabalho de reflexão do que, como aparentam, de sua negligência em relação às normas, é possível perceber seu culto ao insólito, suas invenções técnicas, resultado da prática do dandismo literário, seu gosto pelo neologismo, com empréstimos tomados junto às línguas estrangeiras ou a formações linguísticas do passado, sua frequência da gíria, ou, ao contrário, da palavra rara. Os estudiosos observam que seus arcaísmos,

bem como esse vocabulário erudito, têm função conotativa importante em seus textos, contribuindo para sua escrita reconhecidamente artística e irônica. É o caso, também, do trabalho que realiza com a sonoridade que, principalmente nos termos de origem latina ou grega, lhes dá conotações históricas, litúrgicas ou literárias; as expressões em italiano ou inglês servem-lhe para criar efeitos cômicos. Outra característica de sua poesia é o emprego da homofonia parcial, para criar jogos verbais de efeito bastante moderno. Todas essas inovações, e muitas mais, contribuem para distinguir a poesia de Laforgue entre seus contemporâneos, e a colocam em posição de destaque em meio aos poetas da modernidade.

Os próximos artigos deste volume abordam três autores do século XX: Marguerite Duras, J.-M.G. Le Clézio e Vassilis Alexakis.

O texto de Karina Ceribelli Roy, “Silêncio e Revelação na escrita de Marguerite Duras”, busca tornar evidente ao leitor a presença da infância da escritora em todos os seus livros, do início ao fim de sua carreira. Aliás, a obra de Duras é de reescritura permanente de uma mesma história – a sua. E o fato que é determinante nessa infância, que move sua obra e que permaneceu em segredo até certo momento de sua vida, foi o amor incestuoso pelo irmão mais moço. Como diz a articulista, foi um segredo que tomou diversas formas enquanto escrevia sua obra mas que foi revelado a partir do momento em que seus familiares há haviam falecido. Foi o que aconteceu quando escreveu *L'amant* (1984) e elucidou pontos que haviam ficado obscuros antes. Esse amor transparece já nos primeiros escritos, quando falava de sua família e sempre que criou personagens representando casais em crise. Para demonstrar esse elemento que marcou a vida e a obra de Duras, a articulista examina todos os seus romances, apontando o itinerário desse amor por todos eles. Duras inspirou-se nessa história, chamada aqui de original, para servir de inspiração a outras, também de transgressão, que se espelham nela. É o caso da história de amor da menina branca com o chinês, mais aceitável, que ela revelou para ocultar a do amor pelo irmão mais novo. Assim, em Duras, as histórias contadas têm o mesmo valor, e é preciso que o leitor saiba perceber a semelhança entre elas e decodifique o código literário. É nesse sentido que a autora trabalha com os tempos verbais e os pronomes pessoais nos textos para poder tratar desses fatos ocultos dentro das obras, criando estrutura lacunar e complexa em todas elas. Esses procedimentos resultaram em características interessantes na criação literária de Marguerite Duras, que são as várias camadas de sua escrita, no sentido de esconder sua história de amor incestuoso.

Em “O Espaço urbano em “Mondo” de J.-M.G. Le Clézio: intertextualidade, oralidade, multiculturalismo”, Ana Luíza Silva Camarani aborda esse conto do autor contemporâneo sobre personagens marginalizados vivendo nas cidades. Mais exatamente, essa, como outras obras do autor, deixa entrever o seu fascínio confesso pelas forças de agressão que a sociedade mobiliza nos centros urbanos. De um lado, há nelas máquinas, técnica e organização que mostram a vertente domesticada, mas bárbara, desse mundo que racionaliza o ser humano por meio da técnica. Por outro, há uma tendência para uma reorientação no sentido de uma temática em torno do mito, das origens, da harmonia com a natureza e, por isso, de uma escritura mais poética. O protagonista do conto, Mondo, que vive em uma cidade, é apresentado por um narrador onisciente que interfere frequentemente na narrativa. Não por acaso, esse menino de cerca de dez anos é um cidadão de “lugar nenhum”, pois “mond” estende-se ao Todo, à totalidade dos seres e das coisas, e o narrador passa a fazer conjecturas sobre ele. Os críticos procuram identificar o personagem com o mundo atual e lembram as migrações de grupos, de indivíduos, deslocados pelas guerras, pela fome, pela subsistência que frequentam sociedades a que não pertencem, nas quais estão deslocados. É esta, também, a opinião da articulista que faz observações em torno de meninos de rua, na obra de Le Clézio, que não frequentam a escola, talvez, porque, aos olhos do autor, fogem de uma instituição que os introduz ao mundo adulto e os faz abandonar a imaginação e o mundo mágico da infância. O autor utiliza citações intertextuais para ressaltar seu próprio pensamento a respeito do mundo contemporâneo e de seu universo literário. E nesse conto, o intertexto remete com frequência à natureza que, ao contrário do que acontece com grandes cidades, apresenta conotação amplamente positiva. É nos recantos ermos da cidade, onde a natureza ainda está preservada, que Mondo se refugia e encontra outros excluídos como ele. Apesar dos aspectos positivos que a vida urbana ainda pode despertar, o que prevalece aqui é a dificuldade que enfrenta um menino de rua, estrangeiro, marginal, solitário na cidade grande.

Outro texto que se desenvolve em torno da questão das migrações no mundo globalizado e dos deslocamentos de indivíduos ou grupos é o de Lígia Fonseca Ferreira sobre as “Migrações literárias: estrangeiros que escrevem em francês. A obra de Vassilis Alexakis, um escritor em diálogo com suas línguas”. Trata-se de artigo que aborda uma questão que tem se destacado dentro da literatura francesa já desde o século XX, e ganhou notoriedade nas últimas décadas: o número de escritores que adotam uma língua “estrangeira” como língua de criação. Esse fato, destaca a articulista, encerra um rico diálogo intercultural entre a língua-cultura

materna e a língua-cultura de adoção. Aqui, contrariamente àquilo que trata o artigo sobre Le Clézio, temos estrangeiros, intelectuais e artistas que empreendem esse deslocamento e têm um destino bem diferente e protegido contra os estigmas que são lançados sobre aquelas massas que permanecem marginalizadas nas migrações internacionais. São indivíduos que devem aprender uma outra língua “materna”, de maneira voluntária, e devem ser assomados por questionamentos diversos em torno de sua escolha. Nesse artigo, Lígia Fonseca traça um breve panorama acerca da emergência dos escritores estrangeiros não-franceses que escrevem em francês a partir de 1990, quando os concorridos prêmios atribuídos a cada outono europeu, ritual marcante da vida literária francesa, chamaram a atenção para uma literatura que convive em pé de igualdade com a de escritores de língua francesa. Entre eles, encontram-se o russo Andrei Makine, o grego Vassilis Alexakis, o americano Jonathan Littel, a canadense Nancy Huston, o afegão Aliq Rahimi, o japonês Akira Mizubayashi. São autores que optaram pela língua francesa como língua de criação em determinado momento de suas carreiras ou, mesmo, que se lançaram como escritores escrevendo diretamente em francês. Já no passado houve inúmeros estrangeiros – intelectuais, políticos, artistas – que falavam e escreviam em francês (Casanova, Joaquim Nabuco, por exemplo). Na primeira metade do século XX, Samuel Beckett (1906-1989), escritor “irlandês de expressão francesa”, o filho de americanos Julien Green (1900-1998) e o franco-espanhol Jorge Semprun (1923-2011), além do crítico e historiador Tzvetan Todorov, tido como intelectual francês, comprovam que sempre houve uma relação singular e, por vezes, conflitiva de escritores com a língua que lhes serve de matéria-prima. Aqueles não-francófonos que escrevem em francês hoje compõem uma nova elite cosmopolita de “cidadãos do mundo”, figura construída na Grécia antiga. E é justamente dela que vem Vassilis Alexakis, dedicado a construir pontes entre as línguas e culturas oriundas da Grécia e da França, como também entre estas e outra línguas e culturas estrangeiras que o fascinam. Ele emigrou para a França na década de 1960 e seu primeiro romance, *Sandwich*, foi escrito em francês. Em 1983 escreveu o primeiro romance em grego, *Talgo*, que ele próprio traduziu para o francês. Divide residência entre a França e a Grécia, o que lhe permite perscrutar as ligações de sua relação com as duas línguas e culturas, objeto de seu livro mais assumidamente autobiográfico, *Paris-Athènes*. Continua a escrever livros que traduz de uma língua para outra: *La langue maternelle* (1995), *Les mots étrangers* (2002), livro que o consagrou internacionalmente, e conta a aventura linguística de um grego residente em Paris que decide aprender uma língua africana. Em seu penúltimo livro, *Le premier*

Guacira Marcondes Machado

mot (2010), as línguas voltam a ocupar um lugar central na narrativa. Trata-se de um escritor original, que busca fugir dos gêneros literários estabelecidos e desrespeita o pacto autobiográfico.

O volume apresenta ainda uma Resenha do livro de Sarah Bakewell, *Como viver ou Uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta*.

Guacira Marcondes Machado