

APRESENTAÇÃO

Neste volume encontram-se, predominantemente, artigos que tratam de questões de gênero em obras literárias de épocas diversas. Há ainda textos que discutem outros pontos de interesse dos estudos literários.

O artigo que abre o volume, “*La francophonie: la voix de la langue française aujourd’hui*”, de autoria de Josilene Pinheiro-Mariz e Nicole Blondeau, trata das relações conflituais entre língua e literatura, um dos eixos primordiais do grande domínio das Letras, como bem afirmam as autoras, apoiadas em especialistas como Adam, Peytard, Jakobson, Valéry. Este foi, aliás, o assunto de tese da primeira articulista, que apresentou um panorama histórico do ensino da literatura em aula de FLE desde os anos 1960. Esse ensino tornou-se mais significativo com o desenvolvimento do estruturalismo. Mais recentemente, vários autores propõem a utilização de textos literários por alunos iniciantes e permitem a afirmação de que a literatura é essencial para o aluno que inicia seus estudos de língua estrangeira. Graças a sua polissemia, ela pode motivar o aprendizado e ampliar as expectativas do aprendiz de língua. O aluno e o professor, para tanto, têm que ter acesso a uma série de conhecimentos sobre o texto literário para compreender a relação direta que ele tem com a realidade cotidiana: especificidades socioculturais e linguísticas que podem se colocar como obstáculos para o estudo desse texto. Falar, então, de francofonia é pensar em uma grande viagem através dos continentes percorrendo espaços: espaço cultural, mediático, econômico, político. Uma breve história da evolução da língua francesa através da História. Finalmente, as articulistas discorrem sobre essa noção de francofonia que, lembram, conduz a outra noção: a de liberdade.

Entre os textos que examinam algumas questões ligadas ao gênero literário, temos o intitulado “Diderot e o contexto do romance no século XVIII”, de Evaneide Araújo Silva, que aborda o romance de Denis Diderot (1713-1784) *Jacques le fataliste et son maître*, publicado em 1778. Obra importante para o estudo do romance no século XVIII, porque reflete sobre esse gênero, pondo em sua estrutura questões que eram colocadas sobre o romance no século das Luzes. Apoiando-se em Bakhtin, a articulista lembra que a narrativa de linha “baixa” inclui paródias, comédias e tudo o que não tratava de cultura clássica.

São os chamados romances realistas. É no século XVI, com o romance picaresco e D. Quixote que o realismo começa a figurar na formação desse gênero, por meio de heróis vindos de classes inferiores, despidos do ideal cavaleiresco, com posturas indignas e ações não louváveis. Graças à burguesia nascente, a sátira e a paródia serão estratégias literárias utilizadas para desmistificar os ideais do romance cortês. E os romances de linha realista propõem uma renovação radical na estrutura, nos temas, no modelo do próprio gênero, procurando, ao mesmo tempo, defini-lo, delimitando seu papel no meio social e na história dos gêneros literários. O herói comum, vindo de baixo, como Jacques, entrou no romance, forçando-o a retratar outros temas e outras técnicas narrativas. Foi o caso de Alain-René Lesage, com seu *Gil Blas* (1715-1735), que introduziu histórias que tomam por referência a realidade, espaços mais definidos, a representação de costumes, a ironia. Também Denis Diderot, com *Jacques le fataliste*, lembra a articulista, procura colocar em prática suas concepções a respeito do que deveria ser um romance inovador do ponto de vista da forma, propondo novos paradigmas para ele enquanto gênero, por meio de procedimentos que possam diferenciá-lo não só da ficção tradicional, quanto dos outros gêneros, a poesia como o teatro.

A questão do gênero também se coloca em “As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire” de Gilles Jean Abes, na qual ele procura apresentar as especificidades do gênero epistolar, por meio de um histórico da correspondência de Charles Baudelaire. Para a cultura ocidental, a correspondência não pode ser violada, mas considera-se legítimo violar as cartas de um autor como Baudelaire. Durante muito tempo o estudo das cartas de um autor associava-se à leitura biográfica das obras, isto é, por meia da vida de seus autores. Nos dias atuais, este talvez seja um meio de ir além dos métodos analíticos e interpretativos que predominaram nos estudos literários no século XX. A leitura das cartas pode enriquecer a compreensão da obra artística por meio de jogos intertextuais, ajudando a decodificar certos temas que ali estão expostos de forma um tanto hermética, como aponta Silviano Santiago. O estudo da correspondência de um autor, portanto, buscará perspectivas complementares e ângulos pouco valorizados que lançarão luz sobre o mistério da obra (vida) literária. O gênero epistolar é híbrido, oscilando entre ficção e documento testemunhal. A carta situa-se entre diário íntimo e prosa de ficção, na relação do sujeito com o destinatário e consigo mesmo. Ao abordá-la, o leitor/pesquisador enfrentará o trânsito entre verdade subjetiva e fingimento camuflado em *mise-en-scène* elaborada. Mas isso, por outro lado, atrai o olhar

porque atribui potencialidade ao gênero. A partir disso, o articulista declara que sua abordagem não deve ser ingênua e não tem a intenção de construir oposições rígidas entre honestidade da obra de Baudelaire e mentira que permearia suas missivas, como afirmaram alguns críticos. A ele, interessam representações de seu mundo na sociedade em que viveu.

Em “*L’Ève Future: uma obra de arte metafísica*”, Kedrini Domingos dos Santos examina essa obra que se coloca também por suscitar inúmeras questões de gênero. Ela difere das produções romanescas realistas e naturalistas da época, podendo ser associada ao romance decadente, pelo culto ao artificialismo de ficção científica, pela mulher artificial, ou narrativa fantástica ou, ainda, obra de filosofia, pelas discussões que coloca. Seu autor Villiers de l’Isle-Adam, definiu-a como “obra de arte metafísica”, solitária dentro da produção humana. Sua leitura permite conhecer os valores que o autor julga essenciais ao homem (beleza, nobreza, idealismo), bem como sua crítica aos burgueses e à sociedade moderna. Villiers cria com *L’Ève Future* uma narrativa onde ele se encerra em sua torre de marfim, na recusa da vida e na necessidade de absoluto.

Outro gênero que sofreu abalos por parte de Villiers de l’Isle-Adam foi o teatro, que ele buscou inovar. Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier aborda o autor em “*Axël de Villiers de l’Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX*”. Os estudiosos de literatura dramática sabem que, ao contrário do teatro realista-naturalista, o simbolista que lhes era contemporâneo, não se baseava nos princípios aristotélicos de unidade de tempo, ação e espaço, não focalizava a ação das personagens, mas seus conflitos e crises interiores; assim, a forma, a cor, o gosto, os perfumes (ejetados no ar) anunciavam as correspondências feitas pelo homem, de maneira a se consagrar a comunhão entre o mundo real e o ideal. No teatro simbolista, como no de Villiers, todo o objeto ali está para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel, tanto quanto a interação das luzes e sons que enfatizam as correspondências entre o físico e o espiritual. Lugné-Poe, grande diretor da arte teatral francesa, reconheceu a necessidade de um novo teatro que acostumou suas audiências a um teatro-santuário: lugar de meditação mais do que de predicação. É a apologia do silêncio, interrupções verbais que representam indefinição diante das grandes questões da vida que são representadas na poesia pelas folhas em branco. Esse teatro, que não foi muito apreciado, é considerado um ramo da poesia. A articulista, recorrendo a Balakian, aponta os três aspectos em que esse teatro falha relativamente ao teatro convencional: a não caracterização que dificulta a interpretação; a falta de crise ou conflito; a ausência da exposição de

um conteúdo ideológico capaz de promover catarse no público. Embora essa forma de arte híbrida, misto de drama e de poesia, não tenha sido aceita pelo público da época, deu grande contribuição a posteridade teatral.

A aproximação entre *Mocidade morta* (1900) Gonzaga Duque e de *L'Oeuvre* (1986) de Émile Zola, realizada por Norma Wimmer em “Zola e Mocidade morta”, revela-se também uma apresentação do gênero romance tal como é praticado no final do século XIX e já distante do que fez Diderot no século XVIII quando ele se iniciava na França. *Mocidade morta* é considerado um romance impressionista que desenvolve reflexões sobre as artes plásticas e sobre a literatura. Passa-se em outubro de 1887 e suas personagens são artistas. É uma imitação dos impressionistas franceses na pintura ou realização do naturalismo, tal como o praticava Zola, associado, ainda, às tendências simbolistas na literatura. Como o fizera Zola em suas considerações acerca da produção artística, Camilo aconselha o amigo pintor a entregar-se à própria idiosincrasia, a tomar a paleta, ir para a natureza estudá-la, observá-la, fixar algo único para sua visualidade, desenvolvê-lo, enfim, apresentar a paisagem em conformidade com gradações de luz e de cor. Ou, o assunto poderia ser um estudo à maneira de Manet, “pura realidade”. Todos hostilizavam a arte oficial. *L'Oeuvre*, de Zola, surgiu sob forma de folhetim no jornal *Gil Blas*, em oitenta episódios, de dezembro de 1885 a março 1886, ano em que o romance foi editado em volume. Ao iniciar sua redação, Zola pretendia “pintar” a luta do artista contra a natureza, o esforço da criação da obra de arte e de lágrimas... sempre batalhando com a verdade e sempre vencido. O tema seria o esforço da criação, e demandaria uma dupla interpretação: a primeira refere-se às ideias do autor acerca da pintura e da literatura; a segunda, acerca dos mecanismos de criação. Zola foi um apaixonado pela imagem, o que se evidencia em sua técnica romanesca. Como seus amigos pintores, ele se preocupava com a distribuição “espacial” das personagens e dos objetos, com efeitos de luz e sombra, com a questão da claridade. Dava importância à descrição que integrava o visual na ficção. A personagem que representa Manet é porta-voz do naturalismo na pintura do “*plein-air*”, da luz e do movimento nas pinceladas. O fracasso da personagem Lantier faz com que *L'Oeuvre* acabe propondo uma avaliação desencantada da evolução da pintura e das artes no final do século XIX, e todas as personagens remetem a sua concepção de arte. A outra característica desse romance é o fato de consistir em uma representação verbal de outros códigos representativos - representação em segundo grau, portanto, “meta-arte”.

Em “Eugène Ionesco: da influência à criação”, Maria A. A. de Macedo também coloca questões ligadas a uma nova forma de expressão no teatro. Ionesco surge na cena literária na metade do século XX quando o monopólio intelectual pertence ao Existencialismo, que aparece de maneira distante e singular em sua escrita dramática e, mais claramente, em seus ensaios, seus diários, suas entrevistas, que contêm a figuração do “eu” e que a crítica considera como prolongamento de suas peças. Inicialmente, ao mesmo tempo em que afirma essa influência, concebe sua obra como uma aventura para superá-la. Mas, Ionesco trava um diálogo conflituoso com Sartre, pois critica seu engajamento presente nos ensaios, diários e entrevistas, nos quais, diz ele, Sartre se comporta de forma submissa à História. No entanto, embora se coloque contra Sartre, Ionesco confessa que se nutriu de sua obra. Dialogando com o postulado de “a existência preceder a essência”, ele alude à possibilidade de a essência não ser, não existir. É segundo essa apreensão que irá construir seu teatro, distanciando-se do de Sartre. Ao aproximar-se, por reação, do postulado do “absurdo” de Albert Camus ele o faz em um desenvolvimento diferente em uma nova expressão artística. Surge, então, uma série de peças, após os primeiros escritos de Camus, que serão conhecidas por teatro do absurdo. Podemos dividir sua obra em duas fases: a fase inicial, de obras mais conhecidas como *Rhinocéros* e *La cantatrice chauve*, em torno da noção de absurdo e de ausência dos *a priori*, com as quais concorda e discorda. Na outra fase, a partir de 1970, com tonalidade autobiográfica, irá se apoiar em uma metafísica, que é justamente uma das evasões ao sentido do absurdo abordado por Camus.

Os dois últimos artigos vão fugir às questões de gênero.

Fabiano Rodrigo da Silva Santos apresenta “O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da *femme fatale* entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro”, cujos objetivos visam a tecer considerações sobre o desenvolvimento das imagens eróticas na poesia decadentista brasileira. O modelo patriarcal que rege a cultura do ocidente relegou a mulher a um espaço à margem da cultura, onde também foram deixados os terrores recônditos da civilização: o caos com seus monstros, a noite e seus mistérios e o lado oculto da natureza. Surge, por isso, uma equação inquietante entre o mistério da feminilidade e as zonas do cosmo encobertos por sombras, o que explica o eterno feminino maldito, síntese de atração e fatalidade, base para o motivo da *femme fatale* romântico. O erotismo, que na arte neoclássica surgia amenizado por sua associação ao apazível, manifesta-se em seus contornos mais violentos e inquietantes, torna-se via para o sacrilégio, a irracionalidade e o desconforto

do medo. Ao longo do romantismo, a *femme fatale* converte-se em monstro exótico e cadáver devorador, cujo corpo materializa um universo ambíguo, zona de convergência entre o mundo sensível e o que está além dele; seu corpo emana tóxicos e contém abismos infinitos, sendo o portal para as esferas da morte e do mistério, onde reside uma forma vazia e angustiante de ideal. Charles Baudelaire é o responsável pela associação entre o mistério e o corpo da mulher maldita, configurado como alegoria material da transcendência. Agora, no entanto, essa mulher é a comum, a mulher perdida ou a amante indiferente que abre a experiência cotidiana do desejo aos abismos da morte e da diluição. No Brasil, como observou A. Candido, a recepção de Baudelaire se deu sob o signo da reação à poesia romântica. Apoiados nos novos expedientes aprendidos com Baudelaire, os primeiros “baudelairianos” definiram-se como realistas no sentido de antirromânticos, como postura refratária ao romantismo lacrimoso e sentimental. Fontoura Xavier, Carvalho Junior, Teófilo Dias e outros cultores da poesia “realista” de orientação baudelairiana colheram em *Les fleurs du mal* matéria para a composição de uma poesia erótica maldita, decadente e sádica.

O volume encerra-se com “A construção da personagem feminina em *Boule de Suif*” de Clarissa N. C. Lima e Fani M. Tabak. Guy de Maupassant marcou a literatura por sua crítica social ácida e pela poética de cunho realista de sua escrita como se pode ver em tantas de suas obras. Na obra-prima *Boule de Suif*, conto publicado em 1880 que tem como tema a guerra de 1870 entre a França e a Prússia, destaca-se a figura de Elisabeth Rousset, cortesã que é mais conhecida como Boule de Suif, uma anti-heroína tratada em uma história plena de ironia e hipocrisia. Essa guerra provocou um impacto no autor, que dela participou diretamente, por pouco tempo, o suficiente para deixá-lo horrorizado pelas atrocidades que presenciou. Maupassant explora o tema social, denunciando a sociedade da baixa burguesia à aristocracia, o clero e, ao mesmo tempo, busca tratar temas desagradáveis em personagens “baixos” para, de maneira pessimista, desnudar a natureza humana. A leitura do conto deve ser feita, portanto, dentro da atmosfera desse tempo de guerra. Para produzir um efeito de realidade, o autor recorre aos lugares existentes e conhecidos dos leitores da época, apresentando detalhes dos espaços, criando personagens verossímeis dentro dos meios sociais da época. Aliás, a personagem Boule de Suif e demais companheiros foram inspirados em pessoas da sociedade de Rouen, na Normandia. Para o narrador, a guerra é irracional, ilógica, incoerente, momento em que os papéis se invertem, as leis naturais são pisoteadas, o indivíduo torna-se um animal bruto e inconsequente. O leitor

percebe que o realismo de Maupassant não é impessoal ou objetivo ao penetrar no íntimo das coisas. O “senso de real”, expressão de Zola para referir-se ao “sentir a natureza e representá-la tal como ela é”, em Maupassant, está ligado à construção das personagens e do meio social sob a forma de uma busca da natureza mais profunda no trato da vida social. Elisabeth Rousset transforma o contexto em que está, é o elemento que fortalece a ironia do conto e os valores questionados. Essa ironia do narrador desenrola-se entre seus aspectos físico e o moral: ora ela é perturbadora da sociedade e da moral, ora é símbolo de salvação. A anti-heroína extrapola os limites da simples caricatura, desenrola evidências de complexidade. Personagem focalizada por diversos ângulos, ela representa a forma mais próxima da natureza humana: forte e densa, apresenta desenvolvimento emocional ao longo do conto.

Finalmente, encontram-se também neste volume duas resenhas de dissertação de mestrado sobre Charles Baudelaire e Hoffmann - Balzac, apresentadas por Fabiano Rodrigo da Silva Santos e Norma Wimmer, respectivamente.

Guacira Marcondes Machado



