

APRESENTAÇÃO

Este volume inicia-se com um ensaio de Pablo Simpson sobre Roland Barthes, que é lembrado, em 2015, pelo seu centenário. Trata-se de “A angústia da banalidade, notas sobre Roland Barthes”, no qual o ensaísta parte do comentário sobre banalidade, no prefácio de *Essais critiques*, escrito em 1963, e estende-se sobre as noções de angústia e de morte, tanto em Barthes quanto em Blanchot, tão presentes na crítica francesa do século XX, seja por meio do Existencialismo, de Heidegger ou de Freud. Em Barthes, como em Blanchot, a reflexão sobre a morte provocou diferentes repercussões. Quanto à noção de banalidade, Simpson lembra que Barthes escreveu sobre coisas banais e, para ele, a própria literatura estaria sempre diante de uma “angústia da banalidade”. Para evita-la, Barthes codifica o que chamou de “informações segundas” sob certa margem de segurança. Isto aponta para o caráter indireto da literatura nesse crítico (ela é forma, linguagem, implicando seleção, categorização). No prefácio dos *Essais*, Barthes falaria de uma variação da mensagem, sem a qual ela poderia parecer falsa, convencional. Interessado pelas variações da mensagem, ele propõe a busca de um indireto que deforma o menos possível a palavra dirigida a outro. E tudo isso dá-se num espaço fronteiro da linguagem: a literatura. Simpson lembra que é impossível recobrir todas as dimensões técnicas que serão exploradas pela leitura crítica de Barthes: como a questão da ironia, que é modo de o eu distanciar-se e de a literatura sentir-se dupla na modernidade, num caminho de autoconsciência, de que o escritor é um experimentador, na margem. O texto de Simpson aborda ainda a necessidade, em Barthes, do estudo dos textos e sua posição contra o preconceito da crítica, ao julgar a literatura como atividade “espontânea”, graciosa. Comenta, além disso, “A morte do autor”, de 1968, em que indicaria o “distanciamento”, modo de colocar-se à distância do próprio enunciado, apontando para o lugar do texto, multidimensional, abrindo-se a algo que passa a constituí-lo: a palavra indireta dos outros, das “escritas variadas”, mas também da crítica, capaz de desenredar o texto mais do que decifra-lo.

Na sequência, a poesia tem seu espaço ocupado neste volume por dois artigos: “Humor e metapoesia nos poetas de *Le Chat Noir*”, de Adalberto Luís

Vicente, e “Laforgue e Drummond: a ironia e a faceta *gauche* em *Les Complaintes* e *Alguma poesia*”, de Aline Taís Cara Pinezi.

No primeiro, Vicente faz uma apresentação comentada da revista semanal *Le Chat Noir*, publicada entre 1882 e 1887 em Paris, criada por Rodolphe Salis, para promover o cabaré artístico do mesmo nome, instalado em 1881 em Montmartre. Como bem observa o articulista, a revista disponibiliza um abundante material poético que atesta as transformações e a renovação da poesia que ocorrem no final do século XIX. Naquele momento, há grupos e clubes literários que não abandonam uma elevada exigência espiritual, a par da manifestação de um gênio despreocupado e turbulento por meio da ironia e da paródia, e recorrendo ao uso da expressividade da linguagem falada que libertará, cada vez mais, a poesia, no início do século XX. É nesse sentido que Salis cria, no *Cabaret du Chat Noir*, um ambiente em que todas as manifestações artísticas e culturais são bem vindas, não importando seu grau de prestígio no mundo das artes (canções lascivas, amorosas, tristes ou satíricas, convivendo com um famoso teatro japonês de sombras e recitais de poesia, apresentada por autores ilustres ou desconhecidos). Vicente cita a antologia preparada por André Velter, intitulada *Les Poètes du Chat Noir* (1996), a qual permite ao leitor constatar a pluralidade de formas, de tons e tendências que se manifestavam nas páginas da revista. Poetas renomados publicaram na revista, como Stéphane Mallarmé, que nela coloca, entre outros, cinco poemas em prosa que estão entre os mais importantes que ele produziu. Paul Verlaine, igualmente, publica inúmeros poemas que aparecerão, depois, em seus livros. Velter lembra-se de que, ao congrega artistas tão diversos, com concepções estéticas tão antagônicas, mesmo, Salis participava do “espírito do tempo”. A leitura da antologia de Velter permite constatar a presença, nas páginas de *Le Chat Noir*, a convivência do tom comedido da emoção transbordante, do lirismo rarefeito, com matizes humorísticos refinados ou jocosos. Vicente comenta poemas que escolheu e que fizeram da metapoesia associada ao humor um instrumento de crítica às convenções literárias e um meio de desvelar questões de natureza poética. Da mesma forma, observa poemas da antologia que tentam reproduzir a linguagem falada, consequência das atividades ligadas à recitação de poemas.

O outro texto sobre poesia faz uma leitura de Laforgue e de Drummond através de *Les Complaintes* e *Alguma poesia*, por força de serem marcos nas transformações que sofreu o gênero em seus países respectivos. E, neste artigo em questão, interessa o fato de que ambos os poetas introduzem grandemente o elemento irônico, coloquial em seus poemas, sinal de um pessimismo do

eu lírico que os caracteriza. Em *Les Complaintes*, Laforgue faz poesia crítica brincando com as palavras e com as construções sintáticas. Por outro lado, Laforgue busca no universo metafísico aquilo que ele vai incorporando às experiências cotidianas. Já Drummond modifica os modelos literários vigentes olhando para o cotidiano, onde encontra motivos para erguer os olhos e contemplar uma sociedade em transição. Vê-se em Muecke que, por utilizar a linguagem, a literatura tem múltiplas possibilidades de construção da ironia por meio de recursos estilísticos, retóricos e lexicais. Há vários tipos de ironia: trágica, cômica, niilista, satírica e paradoxal. Quanto a Hutcheon, ela define ironia como jogo entre o dito e o não dito, a mensagem e seu contrário e a compreensão particular atribuída ao interpretador. A ironia literária balança entre o que foi enunciado e o que realmente significam os ditos do enunciador, nem sempre condizentes com a compreensão do receptor, construindo diferentes significados. Quanto ao *gauche*, embora o termo só apareça não mais que duas vezes nos poemas de Drummond, é um tópico fundamental para a exegese da poesia modernista. Descreve aquele que permanece à margem, torto, angustiado por não se sentir pertencer ao mundo. Esse desajustado, como forma de defesa, busca na ironia um refúgio, um escudo, um disfarce. Sant’Anna observa que, apesar da obra essencialmente lírica, há nela um substrato dramático, pois o *gauche* é a *personna* por meio da qual se propaga a voz do poeta. O *gauche* aproxima-se da ironia e do humor que, na origem eram uma espécie de escudo reparador entre homem e grupo social. Ora, pode-se aplicar esta faceta em Laforgue, que tem também um “eu” desencontrado, solitário e multifacetado. A articulista examina a presença desses tópicos em poemas dos dois poetas.

No volume há novamente artigo dedicado à leitura da obra de Guy de Maupassant: “Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho”, por Clarissa Navarro Conceição Lima. Trata-se da guerra franco-prussiana, de 1870, de que participou Maupassant quando jovem. Cerca de dez anos mais tarde, escreve vários contos relacionados com o conflito. Em suas narrativas, Maupassant utiliza o momento histórico como suporte para a construção da verossimilhança nos contos. A partir das intromissões do narrador e da postura de algumas personagens, a guerra, para o autor e o narrador, é extremamente incoerente e inumana. Maupassant oferece seu testemunho, ainda que encoberto por outras vozes, de como foi a guerra franco-prussiana, questionando-a e refletindo sobre temas como a loucura, a vingança, a morte de inocentes, a miséria, a fome e a crueldade. A articulista reflete sobre a questão do testemunho em forma de literatura, um tipo de testemunho pouco colocado em questão,

pois não há a figura, nele, da testemunha. Não se trata de um “eu” que tudo viu e tudo viveu, mas de um “eu” encoberto pela sua imaginação, pela sua criação de imagens e comparações, isto é, por suas histórias motivadas pela catástrofe com que teve algum contato. Ela quer provar que o testemunho, a partir da ficção, também pode ser legítimo, uma vez que toda verdade é histórica, toda literatura é testemunhal e todo testemunho tem o crédito máximo da verdade. O ódio e o sentimento de revolta dos franceses em relação aos alemães, após o território invadido e a morte de três mil soldados em combate e de sessenta e quatro mil civis mortos, foram alimentados de geração em geração por vinte anos. Maupassant voluntariou-se para a guerra, mas quando as expectativas dos franceses foram frustradas e os alemães invadiram a França, ele quase foi preso e precisou fugir juntamente com as tropas francesas. Em vários de seus contos abordados rapidamente, há menção ao papel que a guerra exerceu sobre os habitantes e sobre ele, que tudo guardou na memória para eterniza-lo em seu contos.

Entrando no século XX, Renata Lopes Araujo apresenta seu texto sobre “As moedas falsas de André Gide”, em torno de *Les Faux-Monnayeurs* (1925), que apresenta questionamentos interessantes em relação ao gênero romanesco e à literatura em geral, e deixa de lado a ação e o desenvolvimento dos personagens. Após a primeira guerra, que abalou as estruturas da sociedade e os valores tidos como sólidos, a literatura deve fazer uma autoanálise e, na França, os escritores posicionam-se em relação àquilo que vivenciaram. Difícil resumir o livro que, segundo Gide, teve por base a *Arte da Fuga* de Bach - elementos do romance obedeceriam a uma combinatória cujo sistema é baseado na duplicação. Gide também questiona a sociedade da época e suas relações com o dinheiro: no fim da guerra, na França, entra-se na era de não-convertibilidade da moeda. Por outro lado, Saussure e seus trabalhos foram fundamentais na afirmação da linguagem como sistema feito de relações no qual se atribui um valor aos elementos antes de lhes dar um sentido. A noção de literatura como reflexo da realidade recebe um duro golpe: a ideia de real também se vê questionada. Mas, no fato de a narrativa de Gide apresentar a sociedade de antes de 1914, há nostalgia de um mundo cujas referências ainda possuíam valor estável. Há, também, no livro, uma visão da literatura como moeda falsa, o que é expresso por Strouvillhou no capítulo I. Ela é vista como uma moeda envolvida em uma troca desonesta entre autor e leitor. Desde o princípio do *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide diz pretender colocar em seu romance “*tout ce que [lui] présente et [lui] enseigne la vie*”, não o fazendo no modo mimético, mas expondo

no livro também sua teoria dos *deux foyers*, ou seja, os acontecimentos da vida real e o esforço do escritor em sua estilização.

Em “Anne-Marie Stretter, de *O Deslumbramento de Lol V. Stein* de Marguerite Duras: mulher fatal ou encarnação do anjo demônio?”, Júlia Simone Ferreira aborda, como indica o título, o tema da mulher fatal que, desde o romantismo, ao longo do século XIX, ocupa amplo espaço nas artes e na literatura, entrando pelo século XX, onde surge em romances de Marguerite Duras. A sedução dessa mulher é estratégia por meio da qual exerce poder de morte no ser amado. Sua beleza atrai, destrói o sexo oposto até sua perda total. Desde o início, ela é figura dominante na indústria do espetáculo, e o teatro é o lugar preferido dessa mulher que canta e dança. É o que acontece em *O deslumbramento de Lol V. Stein*, quando a mulher fatal, Anne-Marie Stretter, está em uma pista de dança e os espectadores observam-na como se estivessem no cinema ou no teatro. O personagem Michael Richardson, noivo de Lol V. Stein, avança como um “autômato” em sua direção, hipnotizado, atraído por sua beleza. Consciente do amor nascendo entre os dois, Lol fica “em suspense”, “deslumbrada”, isto é, traumatizada pela cena em que seu noivo é raptado por Stretter. Ao longo do texto, veremos que o termo deslumbramento ou fascinação se aplica a outras situações, envolvendo outros personagens do romance.

Os dois últimos textos escapam um pouco da literatura e abordam escritos que fazem parte do universo da cultura e da arte na França. No primeiro caso, Rita Maria Ribeiro Bessa apresenta “A voz do outro no discurso pós-revolução francesa em *L’Art de la cuisine française au XIX^e siècle*”. Trata-se de uma coleção de cinco volumes sobre a gastronomia francesa, entre o final do século XVIII e a metade do XIX, escrita por Antoine Carême, grande chefe de cozinha de reis e de nobres. A ele se devem todas as inovações e invenções que influenciaram a gastronomia moderna. As análises do primeiro volume da obra levantam a questão sobre outros discursos que a permeiam, possibilitando o deslocamento deste sujeito entre os lugares de cozinheiro de reis, imperadores e nobres e de cozinheiro da classe trabalhadora. A leitura do V Volume suscitou vários questionamentos que a articulista vai buscar entender ao longo do artigo: como este sujeito, permeado pela ideologia marcante da revolução francesa, se tornou conhecido como cozinheiro de reis; saindo dos palácios e democratizando a gastronomia ao abrir seus restaurantes, que lugar esse sujeito ocupou? Quais as condições de produção de seu discurso que elucidam o lugar ocupado por esse sujeito? Bessa vai identificar no seu discurso remissões a outros discursos

que provem a tese do deslocamento desse sujeito, e para isso, vai recorrer aos pressupostos teóricos da escola francesa de análise do discurso.

Finalmente, encontra-se ainda no volume o artigo sobre “Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des Débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal”, de Priscila Gimenez. Berlioz, grande compositor do romantismo francês, lembrado por suas sinfonias e concertos, foi também crítico musical e escritor, pois escreveu dois livros de contos e suas memórias. A crítica musical foi publicada no rodapé do *Journal des Débats*, de 1834 a 1863, e é bastante nítido o rigor de suas apreciações, as quais contêm menos elogios do que censuras. Ao analisar as censuras e o panorama dos espetáculos, no momento da transição da música de estilo clássico para o romântico, e da volúpia da ópera italiana para a profundidade da grande ópera francesa, demonstra que, para Berlioz, o teatro lírico e os concertos estavam estagnados. E ele não cessava de mostrar em suas apreciações o que seria a verdadeira arte musical e dramática, de acordo com suas concepções de arte e música centradas nos princípios românticos. Herdeiro de Gluck e Shakespeare, Berlioz preocupou-se com o aspecto, a beleza, o efeito dramático e os sentimentos, e a catarse que as partituras líricas e sinfônicas deveriam suscitar nos espectadores.

Guacira Marcondes Machado

