

APRESENTAÇÃO

No presente volume, Laurent Mattiussi, professor da Universidade Jean Moulin, Lyon 3, distingue-nos com um texto que se estende a várias questões que são indiscutivelmente fundamentais para os estudos literários. Em “*L’Ève Future de Villiers de L’Isle-Adam: du fantoche au fantôme*”, ele faz uma abordagem da obra em forma de meditação sobre a operação estética. O empreendimento do cientista e, também, artista, Edison ao criar a androide Hadaly, busca realizar a harmonia perfeita entre o fundo, isto é, a alma de Mrs Anderson, e a forma, a aparência perfeita da atriz A. Clary, amante de Lord Ewald. Evidencia-se, então, um paradoxo: se o real decepciona é porque lhe falta realidade, consistência, e é em uma forma ainda mais irreal que o homem vai procurar a realização do que deseja. O teatro, lugar privilegiado da ficção, não se resume a copiar o real e assume a vocação imaginária, inventando a mais exaltante realidade. Mattiussi observa que em mais de uma obra, Villiers ilustra a ideia de que o homem comum não poderia existir autenticamente por si mesmo, que a vida social se limita habitualmente a um simples parecer sem contrapartida do ser. O mundo é, pois, um teatro e é impossível fugir do teatro. Se tudo é jogo, ilusão, ficção, não há mais realidade, parece afirmar Villiers. Quando seus artistas, seus aristocratas, que são frequentemente os mesmos, reivindicam como realidade a essência superior de seu ser íntimo, é em nome das exigências últimas do imaginário e do sonho, nos quais eles veem o real. Quando Hadaly é concluída, sua aparência externa é a de A. Clary e, interiormente, será uma alma chamada Sowana, mas durante muito tempo, Edison parece ignorá-lo. O paradoxo de *L’Ève future* está no fato de que A. Clary representa no teatro da maneira como ela vive, sem alma, sem genialidade. A androide, enquanto simples autômato será preservada desse efeito negativo. Não há nela essa insignificância que impede a expressão pura de uma riqueza interior, seja da pessoa real, seja da personagem fictícia inventada por um dramaturgo. A androide encarna o papel da amante no estado puro. A pessoa viva precisou ser transformada duplamente em obra de arte: como atriz e como Androide, isto é, como fantasma apto a ir além da irrealidade do fantoche, isto é, sua realidade deficiente. Assim, em Villiers, diz Mattiussi, a questão da ilusão é central. Sua posição decorre de

um platonismo modernizado, quase invertido: é o imaginário que se torna a verdadeira e suprema realidade. Villiers defende um subjetivismo segundo o qual cada um vê e concebe as coisas a seu modo, como se percebe em *L'Ève future*. E o articulista reflete que é pela razão de não vermos o fundo das coisas, mas somente o fenômeno e não a coisa em si, segundo a terminologia de Kant, porque devemos nos contentar com uma apreensão superficial do mundo, que é possível substituir A. Clary pela Androide. Graças a Edison, a realidade exterior cessa de resistir ao sonho e torna-se sua pura expressão. A posição de Villiers decorre, pelo menos em parte, das teses do idealismo alemão de Kant e seus sucessores, para os quais não percebemos o mundo tal qual ele é em si, mas tal qual ele nos é dado pelas estruturas de nossa percepção e de nossa inteligência. Segundo Villiers, ainda, há vários graus da ilusão, e é preciso livrar-se da má ilusão e ficar com as ilusões superiores. A noção baudelairiana do “ideal” tornou-se para ele um equivalente da “ilusão”, no sentido positivo do termo, e ambos remetem ao mundo do sonho, que se opõe à realidade decepcionante. Assim, toda realidade deste mundo deriva da ilusão - o que, lembra Mattiussi, é um equivalente do velho tema barroco de que a vida é um sonho e da tese platônica da alegoria da caverna. O falso pode passar por verdadeiro porque este é incerto. A arte e a ficção não são nem mais nem menos enganadores que a realidade, elas o são de outra maneira, pois a ilusão que nasceu da genialidade de Edison é superior à realidade deficiente que ela está destinada a substituir. Aos olhos de Mallarmé e de Villiers, há uma fratura entre a realidade e o sonho, de modo que o mundo exterior permanece estranho àquilo que o artista tenta captar em si mesmo. Só a arte permite reduzir essa fratura. Em relação à linguagem, à ordem social e ao espaço e tempo, a literatura exige ruptura com a existência comum. Ao iniciar seu empreendimento, Edison corta toda ligação com o exterior para circunscrever o espaço da invenção, da atividade estética, onde não penetra a realidade comum. Essa é a primeira etapa da operação estética. Edison, na pessoa de A. Clary, procura desembaraçar a mulher em geral do nada que a habita como espectro para fazê-la chegar a uma modalidade gloriosa do ser, por meio dessa obra prima que será Hadaly. Segundo Edison, ela é o “esqueleto de uma sombra, esperando que a Sombra seja!” Ela será o duplo de A. Clary: ela é aparentemente a máquina, um ser inanimado, desprovido de vida, mas deverá levar Lord Ewald à verdadeira vida. No início, apenas mecânica, objeto morto, no fim ela terá adquirido uma dimensão suplementar. Edison não explica como, levando o leitor a se perguntar se ele o sabe. É uma das questões fundamentais do romance, que atinge o próprio estatuto da Androide, que nunca aparece

como um robô. Mas Edison não esclarece a ambiguidade que paira sobre sua verdadeira natureza. Enquanto um “fantasma”, Hadaly não é um ser vivo no sentido comum do termo, mas, nela, o termo é conotado positivamente. Isto é, Edison, ao observar que ela é um fantasma, no sentido negativo, agora, quer sugerir, sem dúvida, que ela não é diferente das outras mulheres. Finalmente, ela é um fantasma na medida em que, no início, acredita-se que é uma entidade superficial, aparentemente sem vida. Mas, paradoxalmente, porque é apenas um fantasma, que não contém a falsa realidade dos seres comuns, que ela é capaz de conduzir Lord Ewald à vida.

No segundo artigo, Bruna G. Silva Rondinelli, em “A representação do teatro nos romances franceses do século XIX: realismo e efeitos dramáticos”, recua ao século XVIII para observar que tanto os romances quanto o teatro da época abordavam o cotidiano do homem de seu tempo à luz de uma poética dramática, fundada no patético e no cotidiano. Os escritores franceses buscavam representar a sociedade contemporânea na literatura e, por isso, os teatros, espaços de grande sociabilidade, onde essa sociedade se reunia para debater em salas de espetáculo oficiais ou populares, aí apareciam como pano de fundo em Paris. É o que se pode encontrar em *O Vermelho e o Negro*, *Ilusões perdidas*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Dama das Camélias*, *Madame Bovary*. Além desses elementos de cunho realista, alcançados com a descrição das salas de espetáculo e do repertório dramático e lírico do período, há também nesses romances o melodrama, momentos patéticos, a presença da providência divina. Por outro lado, muitos romancistas franceses dessa época também compuseram dramas ou fizeram adaptações de seus próprios romances para os palcos, como foi o caso de Alexandre Dumas (pai). Essa é a discussão que a articulista desenvolve sobre a relação estreita entre o romance e o teatro, mais especificamente na primeira metade do século XIX.

Em seu escrito sobre “Estética, romantismo(s) e modernidade poética”, Flávia Nascimento Falleiros busca os antecedentes da noção de modernidade poética nas diversas manifestações do romantismo, bem como na constituição da Estética como disciplina autônoma. Lembrando que Baudelaire e *Les Fleurs du mal* são a encarnação mais perfeita da famosa definição de modernidade proposta pelo poeta, e que teve importantes e múltiplas implicações para a poesia posterior, Falleiros coloca que o romantismo e a construção da Estética como disciplina de investigação autônoma no seio da filosofia tiveram grande importância para a gestação do conceito de modernidade. A definição de romantismo depende das formas múltiplas que o termo assumiu em diferentes países e dos sentidos diversos que ele assimilou na Alemanha, Inglaterra e França. O poeta romântico

busca um tipo de conhecimento que seja sentimento, gozo de si, sentimento do universo, e pela observação e pelas imagens faz retrato metafórico e simbólico do mundo em volta. Ele atribui à linguagem suas mais antigas prerrogativas, a de sua magia, como dirá Baudelaire. A poesia romântica adquire uma qualidade de fala metafísica, que a encoraja a destonar a filosofia. No século XVIII, os filósofos iluministas viam na literatura a sua serva de predileção, pois para realizar seu objetivo de instruir empregavam a ficção, mas esse estado de coisas muda com o romantismo, fazendo, em seguida, que se pensasse a poesia como uma filosofia em ato linguístico, quando, de uma poética da representação, clássica, passou-se a uma poética da expressão. Os românticos alemães foram determinantes nessas transformações que se operaram em seguida em todos os romantismos. Lamartine, o primeiro romântico francês, substituiu as figuras do teólogo e do filósofo pela do poeta. Temos aí uma modernidade: a partir desse momento é o poeta que fala na poesia, autorizando-a a desenvolver suas próprias capacidades para dizer o mundo e o sujeito e, também, o sujeito no mundo. A poesia e a literatura ganham capacidade de pensar equivalente à filosofia. Na França, Alphonse de Lamartine estampa as contradições de seu tempo e os desencontros entre política e arte: sua poesia é inovadora por contribuir para a submissão da filosofia à poesia. Ele inovou na percepção do real, no tom intimista que faz da experiência vivenciada pelo seu eu lírico algo compartilhado. Sua poesia não realiza aparato retórico, seu conteúdo é cotidiano e seu tom é familiar e todas essas possibilidades foram possíveis no romantismo graças à Estética, nova disciplina filosófica, constituída por Alexander G. Baumgarten ao publicar suas reflexões sobre a poesia em 1735. A partir dele, a obra de arte passou a ser apreendida, depois, com base em propriedades que concernem à relação entre o objeto estético e seu receptor, contrariamente à ideia clássica do Belo como propriedade objetiva do ente. Essas teses foram de suma importância para os romantismos europeus ao dar espaço à sensação, à percepção, à recepção da obra de arte e, sobretudo, à prevalência do olhar do sujeito criador.

Na sequência dos artigos, encontramos “Equivalências - Melancolia e Êxtase em “Enivrez-vous” de Charles Baudelaire e “Vinho” de Cecília Meireles”, onde Márcia Eliza Pires indica pontos de proximidade entre os dois poetas. Ela lembra que Cecília Meireles iniciou sua atividade poética em 1919, sob influência simbolista e parnasiana e colaborando com a revista Festa, no Rio de Janeiro. Ela diverge, no entanto, dos outros poetas da revista, especialmente quanto à investigação da natureza humana. A articulista remete à valorização do tom sugestivo, impreciso e musical, à linguagem simbólica e também musical de sua

obra para indicar, de forma evocativa, as impressões e o estado de espírito de um eu lírico inconstante e inquieto. A supremacia da expressão do eu, por meio da cumplicidade entre o humano e o natural, aproxima a produção de Cecília Meireles da estética romântica. Seu sujeito poético adota comportamento em proveito dos assuntos voltados à problematização do “estar no mundo”, como se pode perceber no poema “Sugestão”, de “Mar absoluto e outros poemas” (1945). Tanto em Baudelaire quanto em Cecília Meireles a imaginação conduz o olhar do eu lírico a apreender os objetos a partir dos significados ocultos que evocam. Se Baudelaire exalta a desarmonia, Cecília Meireles também revela a inspiração dos aspectos adversos aos cenários excelsos. Como o poeta francês, ela rompe com o que é familiar e instaura, só que de maneira mais sutil, a transgressão por meio de imagens densas e desconcertantes. Os recursos artificiais alteram o estado do eu lírico em favor das formas diversas da atividade do espírito. Para observar como a ebridade se prefigura no eu lírico de cada poeta, a articulista faz uma leitura comparativa entre ‘Vinho’, de Cecília Meireles e ‘*Enivrez-vous*’ do poeta francês.

O artigo seguinte, de Maria A. A. de Macedo trata de “As diferentes voltas do pródigo: da parábola ao romance”, primeiro por André Gide, no início do século XX, em A volta do filho pródigo, que vai ao texto inicial do Evangelho de Lucas e, na segunda metade do mesmo século, por Raduan Nassar, no Brasil, cujo texto será explorado sob a perspectiva tanto do pródigo antigo quanto do gideano. Em Gide há um acirramento do caráter profano da história sagrada que já se apresenta em S. Lucas: a parábola será interrompida e haverá uma reinterpretação, não só do ponto de vista da instituição religiosa, mas de uma multiplicidade de vozes. E Gide retoma o sentido original das palavras de Cristo, como S. Lucas, que pretende que o seu texto seja a recuperação da verdadeira palavra sagrada; Gide sublinha seu caráter profano e separa-as dos seus intérpretes, os homens da Igreja. Ele transforma os vinte e dois versículos de “O Filho pródigo”, expandindo-os em cinco noites, nas quais acontecem os diálogos com as personagens de S. Lucas, a mãe e o irmão caçula. Com eles, amplifica a natureza afetiva e singular da família, dando vazão a um conteúdo mais subversivo às regras dessa micro sociedade. Em sua reconstrução, Gide apresenta a própria alegoria da Igreja como a condenação da prodigalidade que é inversa à sua noção de humanismo, que será reconstruído na personagem do pai (Jesus). Gide reabilita, dessa forma, o Evangelismo da Renascença a partir do homem do início do século XX, mesclando aí outros aspectos de sua modernidade. Quanto ao binômio imanente/transcendente do Evangelho de S. Lucas, Gide o retoma a fim de apagar seu critério valorativo do transcendente, substituindo-o pelo critério da natureza humana. Quando os

textos de André Gide e de Raduan Nassar se aproximam, a articulista comenta duas estéticas fundadas em relações intertextuais distintas, conflitando duas visões de mundo: a de Gide, que se reporta à estética do modernismo, e a de Nassar, que ora é concebida como recusa à palavra, ora como continuidade crítica, ora como intensificação embriagadora e ora, ainda, como a explosão epilética desmontando as palavras em espumas, sob a estética do pós-modernismo.

Em “*Solitude et humanisme: Breuil, Anouilh et Sartre dans le Diálogo Crítico de Sérgio Milliet*,” Laura Taddei Brandini estuda o humanismo em ensaios do escritor brasileiro Sérgio Milliet, reunidos no Diálogo Crítico, nos quais define o lugar do homem no mundo em crise a partir da leitura de três autores franceses. Durante os anos 1940, grande número de escolas de pensamento apodera-se da palavra humanismo, por uma tendência que recupera a visão do mundo antropocêntrica original do termo que surgiu no Renascimento. Nos textos que compõem o Diálogo Crítico, Sérgio Milliet expõe suas reflexões sobre a questão da solidão em um mundo moderno desumanizado. Seus ensaios mostram o isolamento do homem do século XX, cujo lugar na sociedade é questionado pelo progresso tecnocientífico. Por outro lado, suas críticas fundam-se na busca da função comunicativa das obras de arte e literárias, lugares de encontro do público com os autores. É como ele vê Sartre, preocupado com a solidão humana, e, em suas obras, lê a apologia da transformação da solidão individual em atitude coletiva, e a procura do outro, um elemento necessário do diálogo, tornando-se a busca do homem, do sujeito social. E a fim de fazer frente à crise do mundo moderno, Milliet propõe adotar uma atitude de resistência estoica pegando como exemplo as personagens Brutus e Antígona, assim como as personagens existencialistas das obras de Sartre. Para isso, em seus ensaios, as definições do homem estabelecem-se em duas oposições retomadas em Roger Breuil e em Jean Anouilh, este último via Sófocles: Bruto contra César e Antígona contra Creonte. O ensaio de 18 de maio de 1946 é dedicado sobretudo a Brutus, de Breuil, e em sua leitura Milliet insiste sobre o caráter atual e profundamente humano do conflito entre as leis civis e os princípios morais, comparando-o à tragédia de Antígona. Essas evocações acrescentam uma nova característica à definição de humanismo de Milliet: o estoicismo. Nesse texto de 1946, Milliet faz a primeira alusão a Sartre no Diálogo Crítico, seguido do adjetivo “existencialista”. Essa alusão ao filósofo, presente em um texto marcado pelo estoicismo, não é fortuita, pois, nos anos que seguem, Milliet interpreta o existencialismo em uma perspectiva estoica. Nessa época, pelo seu engajamento como soldado pela liberação da França, por suas obras literárias, como *Les Mouches* (1943) e seus artigos publicados no

jornal *Le Combat*, tornou-se uma celebridade e o existencialismo, uma moda que suscita discussões. Escrevendo novamente sobre Sartre, Milliet conclui ser a sua uma filosofia pessimista, não a associando mais ao estoicismo, mas a uma leitura sociológica, que explicitaria melhor sua coerência.

Um pouco no mesmo sentido há o artigo de Ana Paula Ianuskiewtz, intitulado “*Une mort très douce*: relatos de vida”, que lembra os trinta anos da morte de Simone de Beauvoir, suas obras ficcionais, seus ensaios, que denunciam a situação marginalizada da mulher e do idoso, sua filosofia existencialista que incita o sujeito à ação, e suas memórias, que fazem de suas experiências de vida um elemento de análise e crítica social. Também, ensaios como *Le Deuxième Sexe*, de 1949, e *La Vieillesse*, de 1970, são obras fundamentais para os estudos feministas e para uma ampla análise de todos os aspectos sociais, políticos, históricos e psicológicos que permeiam o indivíduo na velhice. Em seus textos ficcionais, o leitor reconhece semelhanças entre os fatos ocorridos em sua vida e na ficção, e isso foi algo que aconteceu a partir dos anos cinquenta. Seu acervo de obras autobiográficas é um dos maiores escritos por uma mulher. Ela vê a escrita de si mesma como um meio de se colocar em questão, como em uma atividade de autoanálise, e uma maneira audaciosa que encontrou para expor, além do universo ficcional, o caráter pessoal, público e político de seus textos, bem como os entraves das mulheres de sua época. A articulista apresenta neste artigo a análise de *Une mort très douce*, livro publicado em 1964, no qual dá aos leitores um relato comovente da experiência da perda de sua mãe.

Este volume contém um artigo sobre “Literatura e identidade cultural afrodescendente nas Antilhas”. Fabiana dos Santos Sousa cita autor que lembra que as Antilhas francesas são lugares carregados de história desde sua fundação, na época de Richelieu, até 1946, quando se tornou um departamento francês, integrando-se à nação francesa. A diversidade cultural das Antilhas, de ordem geográfica, histórica e econômica, deu origem a uma cultura crioulezada. Autores como Aimé Césaire, Nicolas Guillén, Langston Hughes, Jacques Roumain, entre outros, ajudaram, por meio da literatura, com um elemento fundamental na construção da identidade antilhana. Césaire reclama os princípios africanos, exaltado pelas Vanguardas europeias, rompe com o racionalismo e usa o surrealismo para dinamitar o mundo colonial e dar início à literatura antilhana, que, sendo emergente, tem a função de afirmar a identidade do negro antilhano, de fazer reconhecer seus direitos e princípios culturais. O escritor antilhano busca seu ponto de origem, suas raízes, quer encontrar sua ancestralidade, visto que o processo sociocultural do negro foi de privatizações, desenraizamento,

desterritorialização e desvalorização daquilo que o constitui como ser humano. Por meio de narrativas literárias, como *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, o negro problematiza sua condição humana nos espaços diaspóricos, reivindica a igualdade social e afirma sua cultura ancestral.

Concluindo o volume, vem publicado um artigo sobre a questão da Historiografia na tradução literária brasileira, apresentado por Venise Vieira Mendes: “Historiografia das duas traduções brasileiras do livro *Le Petit Nicolas*”. A articulista destaca que o processo de constituição da Historiografia da tradução ainda está se consolidando. Enumera vários estudiosos desse novo campo que justificam a importância de se conhecê-la. Entre eles, Anthony Pym lembra que existem quatro princípios da Historiografia: a) ela pode explicar a razão de as traduções terem sido feitas em um tempo e lugar específicos (causa social); b) o objeto central da Historiografia não é nem o texto da tradução nem seu contexto, nem suas características linguísticas, mas o tradutor, pois é por meio dele e de seu ambiente social - clientes, editores, leitores - que poderemos compreender porque determinados tradutores se deram e se apresentam como tal (fator humano); c) se o foco é o tradutor, a Historiografia da tradução deverá ser organizada em torno do contexto social onde o tradutor vive e trabalha (interculturalismo); d) o ponto de partida para se entender o passado é o “aqui e agora” (prioridade do presente). Berman sugere que é relevante conhecer a identidade do tradutor e ir em busca de seu projeto de tradução, de sua posição tradutiva, de seu horizonte de tradução; se ele também é autor, em quais línguas traduzia, que tipo de obra traduzia com mais frequência, etc. D’Hulst, assim como John Milton e Márcia Martins propuseram algumas variáveis para a confecção de uma Historiografia mais eficaz como, por exemplo, quem era o tradutor, o que foi ou não foi traduzido, onde as traduções foram escritas, impressas, publicadas; por que elas foram feitas; que normas seguiu o tradutor quando foi feita a tradução; para quem e qual recepção teve, entre outras. Tanto para Jean Deslile quanto para Pym, o tradutor carrega em si representações simbólicas de sua sociedade, e assim, conhecer esse sujeito permite uma interpretação e uma compreensão mais corretas das obras traduzidas. A articulista observa também que constatar que as pesquisas historiográficas brasileiras no campo da tradução são raras, por um lado pode ser lamentável, mas esse espaço ainda vazio pode ser compreendido como possível de ser preenchido com nova maneira de se conceber e fazer Historiografia. Ela vai buscar em Foucault sua concepção de História, pois segundo sua “genealogia da história”, a ideia de que ela é principalmente um habitante do passado é questionada. Foucault propõe novas leituras para o que já se entendia como certo,

finito, inquestionável, inabalável, fazendo emergir o novo menos corroído. Venise Vieira Mendes apresenta, então, a Historiografia das traduções brasileiras do livro *Le Petit Nicolas*.

Guacira Marcondes Machado

