

ÀS MARGENS DO FANTÁSTICO: A IMAGINAÇÃO DISSONANTE DO ROMANCE PÓS-APOCALÍPTICO BELGA CONTEMPORÂNEO¹

ON THE MARGINS OF THE FANTASTIC: THE DISSONANT IMAGINATION OF THE CONTEMPORARY BELGIAN POST-APOCALYPTIC NOVEL

Laurence Boudart²

Resumo: Jacqueline Harpman (1929-2012), Catherine Barreau (1965) e Antoine Wauters (1981) são três escritores com trajetórias, estilos e fortunas literárias bastante diferentes. Além de seu pertencimento à literatura belga de língua francesa, eles têm em comum o fato de terem se aventurado além das fronteiras do real, pelo menos uma vez em sua obra, sem a pretensão de serem escritores do estranho ou do fantástico. *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (Jacqueline Harpman, 1995), *L'Escalier* (Catherine Barreau, 2016) e *Moi, Marthe et les autres* (Antoine Wauters, 2018) podem ser qualificados como romances pós-apocalípticos. Neste artigo, propõe-se analisar esses três romances com o objetivo de rastrear os traços de uma preocupação ambiental, que uma leitura de abordagem ecocrítica permite elucidar. Nos três textos estudados, observa-se o uso de uma linguagem *outra*, não no sentido primeiro do termo, mas no de uma polifonia entendida como o uso particular dado às diferentes vozes narrativas. De forma mais ampla, no artigo questiona-se sobre o lugar que a literatura pode ocupar em um mundo com um clima deletério e sobre o que podem nos oferecer os desvios e as liberdades tomados em relação à realidade, quando o horizonte dessa mesma realidade não oferece nada (mais) do que uma paisagem de devastação por vir e uma fuga incessante.

Palavras-chave: Literatura francófona; literatura belga contemporânea; romance fantástico; ecocrítica; polifonia.

Abstract: Jacqueline Harpman (1929-2012), Catherine Barreau (1965) and Antoine Wauters (1981) are three writers with very different literary trajectories, styles and fortunes. In addition

¹ Tradução em português de Luciana Rassier. Revisão em português de Marco Antonio Francelino de Oliveira. Uma versão francesa deste texto foi objeto de uma comunicação no simpósio internacional "*Humour, ironie et subversions dans l'école belge de l'étrange*", organizado pela Universidad de Extremadura (Espanha) e pela Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Polônia) nos dias 28 e 29 de abril de 2021, e posteriormente de um artigo a ser publicado pela PIE Peter Lang, em obra coletiva organizada por Isabelle Moreels e Renata Bizek-Tatara, no prelo.

² Doutora em Literaturas francófonas pela Universidade de Valladolid - Espanha. Desde 2019 é diretora do *Archives & Musée de la Littérature* em Bruxelas - Bélgica. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0890-383X>. E-mail: laurence.boudart@aml-cfwb.be

to be part of Belgian French-language literature, they have in common that they have ventured beyond the boundaries of reality, at least once in their work, without claiming to be writers of strange or fantastic genres. *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (Jacqueline Harpman, 1995), *L'Escalier* (Catherine Barreau, 2016) and *Moi, Marthe et les autres* (Antoine Wauters, 2018) can be described as post-apocalyptic novels. This article analyses these three novels in order to detect traces of an environmental concern, which an ecocritical reading can shed light on. In the three studied texts, we observe the use of *another* language, not in the primary sense of the term, but in that of a polyphony understood as the particular use given to the different narrative voices. More broadly, the article questions the place that literature can occupy in a world with a deleterious climate and what can be offered to us by the gaps and liberties taken in the face of reality, when the horizon of this same reality offers (no more) than a landscape of future devastation and escapes.

Keywords: French-speaking literature; contemporary Belgian literature; fantastic novel; ecocriticism; polyphony.

1 INTRODUÇÃO: A LITERATURA BELGA FRANCÓFONA E O FANTÁSTICO

Quando se trata da literatura belga francófona, é frequente considerar-se que ela tem se mostrado particularmente fértil – e sem dúvida continua a sê-lo – em gêneros ditos menores, como o policial, o fantástico e os romances gráficos. Às vezes agrupados sob a denominação de paraliteratura, eles teriam encontrado um terreno particularmente fértil na Bélgica devido à posição minoritária ocupada pela produção literária em relação à instituição francesa, *a fortiori* parisiense. De fato, é “na capital [francesa] que se concentra o grosso da atividade literária. É lá que nascem os grandes movimentos, que trabalha a maioria dos escritores, que funcionam as instâncias de produção e de consagração” (DUBOIS, 2019, p. 207, tradução nossa)³. A fim de poder existir e prosperar fora, ou melhor, ao lado desse poder altamente centralizado, os atores da literatura francófona na Bélgica têm procurado, portanto, ocupar certos nichos, negligenciados ou mesmo desdenhados pelas instâncias de legitimação, sejam atividades de escrita ou de edição.

³ No original: “dans la capitale [française] que se concentre le gros de l'activité littéraire. C'est là que prennent naissance les grands mouvements, que travaillent la majorité des écrivains, que fonctionnent les instances de production et de consécration”.

Se esta síntese rápida peca, sem dúvida, por simplificação, seu interesse é que permite propor um quadro teórico. A produção que, em maior ou menor grau, se enquadra no gênero fantástico é, portanto, parte integrante do campo literário belga e contribui para caracterizá-lo, quer se trate de "fantástico real", de "discurso fantástico", de um sentimento de "estranheza" ou de uma "tonalidade fantástica" menor (ver CARION, DUHAMEL, 2000, p. 461-475). Como terei oportunidade de mostrar, a análise que se segue insere-se neste quadro e questiona o potencial de alguns textos contemporâneos que utilizam uma língua *outra* e também um espaço-tempo *outro* para dizer as angústias de hoje.

2 DO ROMANCE PÓS-APOCALÍPTICO COMO SINTOMA

Desde pelo menos a segunda metade do século XX, após os desastres ligados à Segunda Guerra Mundial, diversas produções culturais têm retomado o tema do fim do mundo. Refletindo preocupações enraizadas em um presente cada vez mais secular, mas também cada vez mais ameaçador, o imaginário pós-apocalíptico oscila entre a destruição total e a oportunidade de renovação, adotando uma forma que geralmente resulta em uma distopia mais ou menos angustiante. Se a ficção científica, tanto no cinema como na literatura, tem-se revelado particularmente adequada a este topos, outros subgêneros também acolheram ficções pós-apocalípticas.

Assim, o fantástico, no sentido doravante canônico definido por Todorov, oferece um cenário no qual mais de uma produção contemporânea encontra pertinentemente seu lugar. Levamos em conta que "o texto [fantástico] obriga o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural"

(TODOROV, 1970, p. 37)⁴, sem aceitar nem uma interpretação alegórica, nem uma interpretação poética, joga a favor dessa categorização. No entanto, em muitas distopias do extremo contemporâneo, a explicação *natural* ou *sobrenatural* já deu lugar a um tipo de exegese antropocênica. De fato, sabe-se que o impacto dos seres humanos em seu meio ambiente atingiu tal dimensão que eles se tornaram seu ator central. A partir do momento em que se empenha em dar conta dessa ameaça de fim do mundo, encarnada pelo próprio ser humano enquanto causa e vítima, a literatura fantástica contemporânea encontra um terreno fértil do qual soube se apoderar brilhantemente. Essas ficções de um novo gênero dão conta de um presente no qual as causas da catástrofe – seja ela conhecida ou simplesmente imposta – não devem mais ser buscadas ou definidas, pois o homem é o único responsável; essas narrativas podem, portanto, se concentrar em estudar seus efeitos. Além disso, como explica Jean Paul Engélibert, a ficção pós-apocalíptica contemporânea “não deve manter nenhuma esperança, é assim que dará ao sonhador a energia para sobreviver, ou pelo menos não a retirará dele” (ENGELIBERT, 2019, p. 72)⁵.

A preocupação com a destruição do meio ambiente se manifesta de forma incisiva nas literaturas contemporâneas, seja em que língua for. O fenômeno vem sendo observado há vários anos, a ponto de constituir um verdadeiro campo autônomo, com um corpus de obras que oferece uma leitura de nossa relação com o mundo. Paralelamente ao surgimento dessas tendências, desenvolveu-se uma corrente crítica: a eco-poética. Ela vem na esteira da geocrítica, mas também da ecocrítica anglo-saxônica, e propõe ferramentas de análise capazes de abordar esse corpus. Comparada a sua contraparte anglo-saxônica, a eco-poética francesa privilegia uma maior atenção

⁴ No original: “*le texte [fantastique] oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle*”.

⁵ No original: “*ne doit entretenir aucun espoir, c’est ainsi qu’elle donnera au rêveur l’énergie de survivre, ou du moins qu’elle ne la lui retirera pas*”.

ao texto e à forma, embora ambas as correntes compartilhem a mesma base ambiental (BUEKENS, 2019).

No presente artigo, gostaria de analisar três romances belgas contemporâneos, enquadrados mais ou menos diretamente no gênero fantástico de tipo pós-apocalíptico. Trata-se de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) de Jacqueline Harpman, *L'Escalier* (2016) de Catherine Barreau e *Moi, Marthe et les autres* (2018), d'Antoine Wauters. A ecocrítica agora concorda em considerar a literatura pós-apocalíptica como sendo uma das ocorrências ficcionais de preocupação com o meio ambiente, ao lado, por exemplo, de textos que oferecem um discurso alternativo e utópico sobre uma natureza redescoberta ou reinventada (JAQUIER, 2015). Essa tendência é tão marcada que qualquer descrição apocalíptica, mesmo que não especifique a origem do desastre, parece relacionar-se com o tema da catástrofe ambiental.

Em todo caso, os três textos considerados inserem-se neste último caso, como terei oportunidade de demonstrar em um primeiro momento. A seguir, refletirei, por um lado, sobre a dimensão espaço-temporal desses romances, e, por outro lado, sobre sua forma narrativa, reveladora de uma fragmentação, de um disfuncionamento intrínseco ou de um questionamento essencial sobre a memória e as suas rupturas. Por fim, um terceiro ponto de análise abordará a questão da linguagem, à qual vem se acrescentar uma sutil ironia.

3 FANTASTICADORES OCASIONAIS

Jacqueline Harpman, Catherine Barreau e Antoine Wauters são escritores com trajetórias e estilos literários bastante diferentes. No entanto, além de sua inscrição na literatura belga de língua francesa, eles têm em comum o fato de poder receber o rótulo de “fantasticadores ocasionais” (“*fantastiqueurs occasionnels*”), conforme o sintagma forjado por Bernard Quiriny, conhecido praticante do gênero (QUIRINY, 2013). De fato, todos os três se aventuraram

pelo menos uma vez além das fronteiras da realidade, sem pretender reivindicar-se escritores do estranho ou do fantástico.

Com *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Jacqueline Harpman mergulha o leitor em um texto marcado pelos temas da incerteza, da dúvida e da busca pela identidade. Esse romance conta a história de quarenta mulheres de várias idades, trancadas em um porão e depois misteriosamente libertadas. Elas não sabem o que as levou até lá e mal se lembram de sua vida antes, a vida que precedeu o estranho evento que parece ter acabado com toda a vida na terra, exceto a delas. Todas elas morrerão, uma após a outra, sem ter encontrado uma resposta para suas perguntas. Única sobrevivente em indulto temporário, a narradora que chegou ao fim de sua vida se propõe a deixar um rastro dessa experiência inédita, movida pela preocupação com a transmissão. É esse texto testemunhal que constitui o coração do romance.

Um questionamento do estado desastroso do mundo, tanto ecológico quanto social, parece estar na origem de *Moi, Marthe et les autres*, romance curto que Antoine Wauters publicou em 2018. Nele, a luta pela sobrevivência mais elementar de um grupo é enriquecida por um questionamento sobre o sentido da memória: “[...] *quel sens y a-t-il à rester vivant si tout s’oublie si vite ? Si rien ne reste en nous plus de quelques secondes ? Nés après la cassure, nous ne sommes plus que des fantômes arpentant des fragments.*” (WAUTERS, 2018b, p. 50). O texto de Wauters é eminentemente fragmentário: de fato, uma sucessão de 192 segmentos compõe esse romance no qual a angústia, um certo distanciamento e uma fina ironia formam uma mistura original, que terei oportunidade de detalhar mais adiante.

Tal como acontece com Harpman e Wauters, o mundo em que evoluem os três personagens de *L’Escalier* de Catherine Barreau toma a feição de um universo pós-apocalíptico à medida que a narrativa se desenrola. Aqui, não se trata tanto de os heróis conduzirem uma peregrinação arriscada em busca de

vestígios de vida e de meios de subsistência – como nos outros dois romances –, mas de buscar uma solução para escapar de um *huis clos* no qual a loucura, o desespero e a incompreensão avançam. *L’Escalier* reúne três personagens que nunca deveriam ter se conhecido. Em uma sexta-feira ao final da tarde, Georges, Rita e Jean-Charles encontram-se, fortuitamente, presos nas escadas de um estacionamento subterrâneo em Namur. Ninguém reage a seus telefonemas desesperados, o tempo passa distorcendo os pontos de referência, os celulares sem rede exaurem-se como os seus donos. Lá fora, reina uma estranha névoa.

Um denominador comum une esses três textos: as causas concretas do desastre são sempre desconhecidas, o que não impede que os personagens formem continuamente hipóteses, como aqui com Wauters:

La théorie d’Harma, c’est qu’un astéroïde a heurté la terre. [...] Mais Harma n’a aucune idée de ce qu’elle avance. Pour Bergraaf, qui se croit le plus malin, c’est le résultat de guerres tribales particulièrement sanglantes, de guerres de religions, de conquêtes cannibales. Pour Mad, c’est juste l’érosion naturelle des choses, c’est le vent, c’est la glace, c’est le vertige de la vie en ce monde. Selon Breda, songeur et en retrait, c’est à cause de conflits liés au manque d’eau et de nourriture combinés à des phénomènes climatiques extrêmes. Mais selon moi, c’est quelque chose de lié au sens profond du monde. À ses raisons. Aux forces obscures qui nous demeurent cachées (WAUTERS, 2018, p. 25).

Ignorar as causas do cataclismo não impede o narrador de identificar responsabilidades. E é aqui que as dimensões ecológicas e civilizacionais ganham força. Os personagens acusam uma sociedade de excessos: “*Nous avons tout, dit Azzuto. Nous avons trop. Aussi était-il juste et bon de tout perdre, puis de tout recommencer. Nous étions gros, enchaîne Patrap. Beaucoup trop gros. Obèses. Pourris gâtés.*” (WAUTERS, 2018, p. 16). Os personagens de Wauters ignoram, além de sua origem, o momento da catástrofe: “*Depuis quand nous vivons comme ça ? C’est impossible à dire. Ce qui s’est réellement passé ? Nous l’ignorons. Comment ça se terminera ? Mal, dit Josh.*” (WAUTERS, 2018, p. 13).

Causas atribuíveis ao homem e aos danos que ele causa ao seu meio ambiente são consideradas neste diálogo de *L'Escalier*, sem, no entanto, constituir um elemento essencial da narrativa:

À moins qu'il n'y ait eu une catastrophe énorme, quelque chose d'inédit, un truc délirant.

– *À quoi tu penses, Georges ? demande Rita.*

– *À Fukushima. Un truc comme ça.* (BARREAU, 2016, p. 60).

Outro elemento comum aos três textos diz respeito à perda dos marcos temporais. Assim Rita, em *L'Escalier*, “*suppose que c'est le soir ou la deuxième nuit*” (BARREAU, 2016, p. 66) e, mais tarde, “*se demande depuis combien de temps ils sont enfermés là*” (BARREAU, 2016, p. 89). Após serem libertadas, as mulheres de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* compreendem que viveram “*selon un horaire artificiel*” (HARPMAN, 1995, p. 57). No entanto, em vez de usufruir dessa liberdade, elas se esforçam para reproduzir uma organização formal, incluindo horários: “*je suppose que c'est pour survivre, ou parce que, quand on est humain, on ne peut pas s'en empêcher. Nous avons recréé des repères avec ce qui nous restait, inventé un protocole.*” (HARPMAN, 1995, p. 59-60).

Na conclusão de seu ensaio sobre eco-poética, Pierre Schoentjes retorna a um dos primeiros postulados da disciplina:

que ela imagine um lugar que não existe ou que ressignifique um lugar real através da imaginação, a literatura desempenha um papel vital em como habitarmos o mundo. O real e o imaginário estão em constante interação e também determinam a forma como nos comportamos perante a natureza (SCHOENTJES, 2015, p. 273, tradução nossa)⁶.

Essa interação entre real e imaginário se manifesta em uma série de tensões que Schoentjes considera capazes de caracterizar o corpus em questão.

⁶ No original: “*qu'elle imagine un lieu qui n'existe pas ou qu'elle charge d'imaginaire un lieu réel, la littérature joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde. Le réel et l'imaginaire sont en interaction constante et déterminent aussi la manière dont nous nous comportons envers la nature*”.

Assim, nos três textos que nos interessam, observa-se a noção de “tensões perceptivas” quando se trata, para as personagens, de descrever o inexplicável que se desenrola diante de seus olhos. A dimensão fantástica intervém em particular nesta fase, face à incompreensão que invade as personagens ao interpretarem os acontecimentos segundo chaves racionais. Podemos estimar que os três romances relacionam-se principalmente ao modo sensorial – e não ao modo imaginário ou ao onírico – já que todas as sensações descritas provêm de um contato direto com a realidade tangível. Porém, acontece que esta, por mais real que pareça, permaneça enigmática, tanto para os protagonistas quanto para o leitor. É o caso, por exemplo, da lua que os personagens de Wauters observam regularmente e que age sobre eles como um ponto de referência tranquilizador. Mas por que o satélite da Terra ficou azul⁷? A causa de todos os distúrbios ambientais está aí? Por mais repetitiva que seja, a pergunta continua sem resposta.

O mesmo ocorre no final de *L'Escalier* quando surge o perigo real que ameaça os protagonistas, que eles descobrem, visualmente, ao mesmo tempo que o leitor. De fato, quando as portas da escada se abrem tão misteriosamente quanto se tinham fechado, Rita e Jean-Charles se aventuram nos escritórios do departamento administrativo localizado no andar de cima. Eles acreditam que estão salvos quando a luz ambiente e o que eles veem pela janela ultrapassam as fronteiras do conhecido. Trata-se de uma “*faible lumière laiteuse*” e de uma “*clarté blanchâtre*” (BARREAU, 2016, p. 118) ; de uma “*ligne beige qui s'étale [la] jointure [des portes], une sorte de croûte de glaise*”; de uma “*lumière lactée*” (BARREAU, 2016, p. 119) ; de uma “*lueur opalescente*” (BARREAU, 2016, p. 123). O uso de metáforas, comparações e adjetivos com o sufixo *-âtre* marcando uma

⁷ São várias as menções à cor azulada da estrela: “*On s'endort en fixant la lune. La lune est bleue.*” (p. 11); “*Je l'embrasse sur le front, ferme ses yeux pour les rendre à la nuit, puis disparais comme je suis venu. Dehors, la lune est bleue.*” (p. 64); “*Je fixe la lune un long moment. Elle est belle. Elle est bleue. Elle me sourit.*” (p. 20); “*C'est ainsi, dis-je en m'allumant une clope sous la lune d'un bleu sans surprise.*” (p. 35); “*Elle fixe le halo bleu à l'horizon.*” (p. 40).

aproximação contribuem para dar a essa descrição uma dimensão inédita, até mesmo indizível:

Je ne sais pas trop, ça m'a éblouie. Un drôle de truc blanc dehors. J'ai vu par la fenêtre, c'est éclairé et ça brille comme s'il y avait des phares dans un nuage. Je ne sais pas si c'est de la fumée ou du brouillard. Ça bouge un peu. [...] Ils regardent en silence cette brume blanchâtre. Elle dit que ça lui rappelle le jour où on avait abattu un bâtiment dans sa rue. Pendant quelques minutes, il y avait une poussière blanche dans l'air. Comme quand on coupe à la disquette dans le plâtre. (BARREAU, 2016, p. 123, grifo nosso).

Atingido por um mal desconhecido, o exterior que os personagens de Barreau conseguem descrever apenas de maneira imprecisa se torna potencialmente hostil e angustiante.

Após uma breve incursão ao ar livre, Rita volta às escadas com a confirmação da dimensão da tragédia: não viu um único ser vivo, mas alguns cadáveres *“tout secs comme des momies”* (BARREAU, 2016, p. 136), enquanto que “formas” impediam que avançasse. Se o romance termina com uma nota lacônica de esperança, ainda assim deixa o leitor sem explicação.

Em Harpman, a percepção sensorial contribui para a denúncia de um desastre que pode ser qualificado de ecológico, mesmo que o adjetivo nunca seja mencionado. Quando as mulheres são libertadas dessa prisão, elas embarcam em uma jornada em busca de comida, mas também de respostas. A paisagem ao ar livre que elas descobrem é avassaladora em sua vastidão e monotonia árida: *“on ne voyait que la plaine à peine vallonnée qui s'étendait à perte de vue, d'un bout à l'autre de l'horizon”* (HARPMAN, 1995, p. 67-68). Alguns raros arbustos compõem esse ambiente vegetal que não oferece nenhuma possibilidade de exploração: *“On ne pourrait rien faire pousser ici. Je n'ai jamais vu une terre aussi pauvre”* (HARPMAN, 1995, p. 71), deplora Dorothée, uma das mais velhas que preserva a memória do *mundo de antes*. A visão de uma paisagem desértica remete, no não-dito, à ideia de um planeta que o homem teria destruído, à força de explorá-lo ou de não saber como protegê-lo.

4 ESPAÇOS DE SOBREVIVÊNCIA E DE MEMÓRIA

Para significar a discrepância do mundo que descrevem em relação ao nosso, os três romances considerados utilizam uma espécie de tensão dialética que confronta o mundo civilizado e o mundo selvagem. Assim, a primeira parte de *Moi, Marthe et les autres* mostra os protagonistas vagando por Paris, reconhecível graças a uma miríade de detalhes toponímicos ou culturais. Mas é uma Paris completamente degradada, praticamente deserta e entregue nas mãos de alguns bandos armados que travam uma guerra impiedosa pela sobrevivência. Em vez de um universo urbano outrora civilizado e até refinado – há, entre outros, “*bouteilles de parfum éventrées, [de] soutien-gorge remplis de poussière*” (WAUTERS, 2018, p. 13) e luxuosas lojas de departamento –, descobrimos um mundo que se tornou novamente primitivo devido às destruições. Além disso, por uma questão de proteção, os protagonistas passam a viver em cavernas: “*On reste dans la grotte sans se parler. Certains peignent des choses dans la terre, d’autres gravent des poèmes sur les parois*” (WAUTERS, 2018, p. 35). Essa tensão temática encontra em Wauters uma forma de escape em uma sexualidade desenfreada:

Nous nous prenons à tour de rôle, l’un après l’autre, filles et garçons, filles et filles, ou garçons et garçons. Nous ne faisons aucune distinction. [...] Quelques autres n’aiment qu’être caressés et disent que le coït n’est pas pour eux. Ils ont des moues de dégoût [...] disent que nous sommes des babouins, que nous nous accouplons comme des babouins (WAUTERS, 2018, p. 33-34).

A referência ao mundo animal acaba por caracterizar este novo modo de vida, que não se compara à ideia de uma natureza sã e revigorante, mas sim ao que a selvageria pode induzir de fundamentalmente negativo: a misantropia, a

barbárie e a violência. A menção aos primatas também pode ser interpretada como um retrocesso da evolução⁸.

A polarização entre comportamentos ditos civilizados e comportamentos considerados primitivos, tendo como ponto alto a questão da sobrevivência, também está presente em Jacqueline Harpman, por meio do tema da busca permanente por alimentos e equipamentos, que pontua a narrativa. Movidas por um instinto de sobrevivência irreprimível, as mulheres estão constantemente em busca de alimentos, o que as leva a visitar espaços de convivência diferentes daquele de onde conseguiram escapar. Durante uma dessas expedições, elas descobrem uma jaula cheia de mulheres mortas. Horripilante, a imagem ainda remete à noção de uma humanidade perdida, alimentada pela violência do desespero:

Il me sembla qu'il y en avait partout, couchées en travers sur les matelas, jetées les unes sur les autres, accrochées en grappes aux grilles, entassées, éparpillées dans un désordre effroyable. Certaines étaient nues, les robes des autres étaient en loques, elles avaient des poses terribles, torturées, les bouches et les yeux ouverts, les poings nous comme si elles s'étaient battues, entre-tuées dans le délire auquel la mort les avait arrachées (HARPMAN, 1995, p, 96).

A busca pelos últimos recursos disponíveis também permite criticar, de modo quase subliminar, o modo de consumo exclusivamente baseado em produtos industrializados. Assim, em Harpman: “*Nous venions d'un monde où ce n'était pas nécessaire, nous trouvions les choses toutes faites et nous ne nous demandions jamais comment on les faisait*” (HARPMAN, 1995, p. 118). Nesse corpus, o divórcio entre a natureza e o ser humano é tão completo que este é simplesmente incapaz de existir sem o auxílio de invenções, cujo processo de fabricação é igualmente incapaz de reproduzir.

⁸ Sobre a questão do corpo e da sexualidade na literatura pós-apocalíptica, ver Christophe Meurée, “*Tout ou rien. Anatomie du sujet apocalyptique*”, conferência feita na l'Université catholique de Lyon em fevereiro de 2019.

A mesma lógica opera em Catherine Barreau. Com efeito, ao tema da sobrevivência do grupo, que se refere à de toda a raça humana, junta-se uma crítica aos efeitos perversos da transformação dos bens e dos alimentos. Para os três personagens, comer, beber, dormir e defecar se tornam rapidamente necessidades tão essenciais quanto obsessivas. Se o lugar da ficção não constitui, em si, um ambiente hostil, contrariamente ao dos romances de Wauters e Harpman, ele não deixa de ser um espaço totalmente inadequado para uma estadia prolongada. Na realidade, a escada é o exemplo emblemático do que Marc Augé define como um não-lugar, “um espaço que não pode ser definido nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGE, 1992, p. 100, tradução nossa)⁹. Além da ausência dessa tríplice característica, Barreau enfatiza a incapacidade do ser humano de sobreviver em um ambiente que ele mesmo contribuiu para alterar, sob o pretexto de modernidade ou supermodernidade, para retomar a terminologia utilizada por Augé. Os protagonistas estão completamente desamparados quando se trata de simplesmente viver: o chamado conforto do mundo moderno – com seus alimentos enlatados e seus telefones ultraconectados – não serve de nada em um espaço confinado, exclusivamente concebido como uma zona de trânsito.

5 EFEITOS NA FORMA

Para além do espectro de uma destruição ambiental e da subsequente aniquilação dos seres humanos, o discurso pós-apocalíptico tende geralmente a denunciar um colapso civilizacional, alimentado sobretudo por um uso deturpado da noção de liberdade individual, da qual o Ocidente há muito se fez o representante. Isso pode resultar na instauração de sociedades totalitárias, que levam à degradação dos indivíduos, tanto moral quanto cívica (MEUREE,

⁹ No original: “*un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique*”.

2021), como a descrita por Jacqueline Harpman, na qual o arbítrio parece ter presidido o destino dessas mulheres.

Sem chegar a essa situação extrema, o romance de Catherine Barreau denuncia a compartimentalização a que nos obriga a evolução da nossa sociedade, cujo individualismo impede a solidariedade espontânea. Ao reunir, em um *huis clos* sartreano, três personagens que tudo separa, a escritora reproduz um microcosmo societário. Através de sua atitude ativa, Jean-Charles personifica o individualista convencido de que a salvação social requer uma organização de tipo meritocrático. Georges é um funcionário administrativo cuja vida, embora bem encaminhada, mudou por causa do transtorno bipolar. Rita é o que se costuma chamar de uma pobre menina que a vida não poupou e que se vira como pode. Mas ela também é a única que demonstra humanidade, talvez pela estabilidade familiar que conseguiu construir. Narrativamente, esse choque social se traduz em um confronto violento nos diálogos, enquanto a falta de empatia e o individualismo se manifestam, por sua vez, em passagens em itálico, revelando os pensamentos próprios de cada um, como neste trecho atribuído a Jean-Charles:

Deux abrutis, j'ai gagné le gros lot. Non, mais quel con, ce type ! Il fout la trouille à la femme. Un allumé obèse et une hystérique paniquée sur les bras. J'en ai marre. Et mon nom dans la bouche de ce gros fade. Quand il dit « Hein, Jean-Charles ? », ce mépris minable, grossier, comme quand Bruno a baptisé son chien Sandale pour pouvoir l'appeler Jean-Charles en cachette, pour me narguer (BARREAU, 2016, p. 77)¹⁰.

A forma narrativa escolhida por Wauters corresponde a cento e noventa e dois fragmentos brevíssimos, que simbolizam uma escrita da urgência. O autor explica isso em uma entrevista: “Eu queria que fosse mordaz. Quando você está em uma situação de emergência ou de grande sofrimento, o que não exclui o riso porque acho que é um efeito de descompensação, não há espaço para

⁹ Bruno é o filho do segundo marido da mãe de Jean-Charles.

comentários, para muita fala” (WAUTERS, 2018a)¹¹. Se o contexto apela mesmo à produção de um texto curto e eficaz, não deixa de induzir à imperiosa necessidade de registrar os vestígios de uma experiência sentida como inédita e grave. É por isso que o narrador, Hardy, assume voluntariamente a missão de arquivar o que dizem os personagens do bando, “sem necessariamente fazer grandes comentários, sem analisar” (WAUTERS, 2018a, tradução nossa)¹². Ele procede por anotações, como cacos de um mundo despedaçado, cujos personagens, privados de um passado, perderam a memória. Só Vioque, que lhes transmite fragmentos do *mundo de antes*, permite-lhes recompor a história¹³. Mas, como vetor indireto e parcial, essa reconstrução permanece totalmente insatisfatória.

Essa exigência de testemunho gracioso é encontrada no romance de Harpman, no qual o desejo de deixar um registro escrito é um leitmotiv. Depois de anos de errância buscando em vão vida humana, a narradora entende que é a última testemunha de uma civilização que está morrendo e tenta contar tudo aquilo de que consegue se lembrar. Mas essas memórias são limitadas:

[...] je suis réduite à nommer souvenir le sentiment d'exister dans un même lieu, avec les mêmes personnes, faisant les mêmes choses, qui étaient manger, excréter et dormir. [...] puis je me suis mise à penser et tout a changé. [...] Ma mémoire commence avec ma colère (HARPMAN, 1995, p. 12).

¹¹ No original: “*Je voulais que ce soit cinglant. Quand on est dans une situation d'urgence ou de grande souffrance, ce qui n'exclut pas le rire parce que je pense que c'est un effet de décompensation, il n'y a pas de place pour du commentaire, pour beaucoup de discours*”.

¹² No original: “*sans forcément faire de grands commentaires, sans analyser*”.

¹³ Antoine Wauters afirma sobre seus personagens: “[...] eles não sabem mais o que aconteceu, eles não tiveram pontos de referência, não conheceram os pais que morreram no desastre [...] têm uma memória que me faz pensar na nossa memória, aliás, uma memória esburacada, danificada, e têm de recompensar, mas com fragmentos, com restos e com o que Vioque [...], um antepassado, lhes ensina. [...] Eles recompõem um mundo a partir de uma Paris totalmente fragmentada” (WAUTERS, 2018a).

No original: “[...] *ils ne savent plus ce qui s'est passé, ils n'ont pas eu de repères, ils n'ont pas connu leurs parents qui sont morts dans la catastrophe [...] ils ont une mémoire qui me fait penser à notre mémoire, d'ailleurs, une mémoire trouée, endommagée, et ils doivent récompenser mais avec des fragments, avec des restes et avec ce que le Vioque [...], un ancêtre, leur apprend. [...] Ils recomposent un monde à partir d'un Paris totalement morcelé*”.

Assim como em Wauters, podemos vislumbrar aqui um outro tipo de tensão, aquela que se instala entre a necessidade de transmitir a história de uma experiência única por meio da escrita – único meio considerado válido para sustentar a memória – e a frustração de saber que essa história será necessariamente incompleta e lacunar.

6 A LINGUAGEM E SEUS LIMITES

Essa relação quase orgânica com a escrita memorial encontra uma espécie de avatar no questionamento do papel da linguagem, que os três romances compartilham, mas que desenvolvem de forma diferente.

Em Jacqueline Harpman, em um mundo próximo do fim, as palavras aparecem como o último bastião de resistência face à desumanização: *“il faut qu’un être humain parle, sinon il perd son humanité, je l’ai compris ces dernières années”* (HARPMAN, 1995, p. 29), afirma a narradora. Ela própria ignora seu prenome e confessa ter vivido na ignorância de uma parte da linguagem: *“J’étais tout le temps de mauvaise humeur, mais je ne le savais pas, car je ne connaissais pas les termes qui désignent les états d’âme.”* (HARPMAN, 1995, p. 14). Além dos seres humanos, a preocupação com a nomeação, e, portanto, com o reconhecimento e a identidade, também diz respeito aos objetos. Se estes não são úteis, perdem até o nome: *“Théa nomma encore d’autres objets dont l’appellation ni l’usage ne se fixèrent dans mon esprit car je n’eus jamais l’occasion de m’en servir.”* (HARPMAN, 1995, p. 89). E quando a narradora se vê sozinha, ela que não conheceu outro mundo senão aquele depois da catástrofe, ela deve se inventar uma linguagem própria que ainda a ligue à vida, como se nomear seres e coisas representasse uma ilha de resistência no meio do vazio¹⁴.

¹⁴ *“Je ne ferai pas le récit des difficultés que j’eus pour reconnaître et dénommer toutes ces choses car ce serait très monotone”* (HARPMAN, 1995, p. 160).

Em Catherine Barreau, a questão da linguagem se desenvolve através de uma forma de humor negro. Privado de sua medicação, o personagem de Georges é vítima de um delírio verbal que o faz alternar entre evocações místicas, canções obscenas e logorreia incompreensível. A pulsão irreprimível de falar deve ser atribuída aos transtornos bipolares de que sofre, mas também questiona o papel que a linguagem ainda pode desempenhar quando o homem se encontra diante de um impasse existencial.

Dos três romancistas analisados, é sem dúvida Antoine Wauters quem mais desenvolve esse aspecto, em particular através de meios lúdicos e humorísticos. Em seu romance, o abandono do universo social e ambiental é simbolizado pela destruição da linguagem, no primeiro sentido do termo, com palavras que desaparecem do espaço público: *“D’habitude [...] les lettres s’effacent d’elles-mêmes, naturellement. Elles se retirent des choses, des noms de rues, des paquets de clopes, des devantures des magasins. Donc, dit-il, les lettres tombent. Et nous vivons.”* (WAUTERS, 2018, p. 16). Em um mundo que desmorona, as palavras já não importam, por isso se tornam supérfluas ou se desagregam.

A decomposição da linguagem se manifesta pela abreviação de certas palavras, o que a linguística chama de apócope. Desde a citação colocada como epígrafe¹⁵, o autor põe em prática o uso desse desvio lexical, que ele utilizará ao longo do romance e que pode ser observado nos exemplos a seguir: *Alber Cam*; *boulevard SainGerm*; *funicul*; *Gewurztramin*; *les Hall*; *Gallafayette*; *Coc-Clalit*; *métr*; *mousse Gileps*. Na maioria dos casos, as palavras com apócopas referem-se a realidades topográficas, comerciais ou culturais, ou seja, referências compartilhadas de uma civilização que não é outra senão a nossa e cujo fim o romance procura descrever.

¹⁵ A citação de *Alber Cam* é a seguinte: *“Et il faut que nous vivions, que nous trouvions les mots, l’élan, la réflexion qui fondent une joie, la joie”* (trecho de uma carta de Albert Camus a René Char, datada de 17 de setembro de 1957).

O procedimento que consiste em dispersar signos, mesmo que alterados, de identificação cultural pode ser colocado em perspectiva com o que Marc Augé observa em seu ensaio sobre os não-lugares, que já foi discutido acima. O pesquisador analisa, entre outros pontos, a relação entre os lugares de memória e os marcos geográficos no espaço urbano:

Quem anda regularmente de metrô e se familiariza com o subsolo de Paris e com os nomes das estações que evocam as ruas ou os monumentos na superfície participa nesta imersão quotidiana e mecânica na história que caracteriza o pedestre de Paris, para quem Alésia, Bastille ou Solférino são marcos espaciais tanto ou mais do que referências históricas. (AUGE, 1992, p. 90, tradução nossa)¹⁶.

Quando Wauters modifica o nome de certas referências, pratica uma nova *dessemantização* na esteira daquela sublinhada por Augé.

A utilização destes processos ora lúdicos, ora humorísticos permite introduzir um distanciamento face aos acontecimentos. Eles oferecem uma espécie de respiro salutar na descrição de um mundo que se tornou terrivelmente opressivo. Além disso, a coabitação dentro de um mesmo texto de efeitos cômicos e efeitos angustiantes não seria tão contraditória quanto pode parecer à primeira vista. Segundo o filósofo Clément Rosset, os dois mecanismos têm a ver com uma certa apreensão da realidade:

Se o riso se apresenta como um regozijo incompreensível em relação à realidade, o medo apresenta-se como uma inquietude igualmente incompreensível em relação ao irreal. Parece que ambos são os diferentes efeitos da mesma brusquidão, perturbando a ordem pacífica das representações pela emergência qual do real, qual do irreal. (ROSSET, 1985, p. 38, tradução nossa)¹⁷.

¹⁶ No original: “Celui qui prend le métro régulièrement et se familiarise avec le sous-sol parisien et les noms de station qui évoquent les rues ou les monuments de la surface participe à cette immersion quotidienne et machinale dans l’histoire qui caractérise le piéton de Paris, pour lequel Alésia, Bastille ou Solférino sont des repères spatiaux autant ou plus que des références historiques.”

¹⁷ No original: “Si le rire se présente comme une incompréhensible réjouissance à l’égard du réel, la peur se présente ainsi comme une toute aussi incompréhensible inquiétude à l’égard de l’irréel. Il semble que l’un et l’autre soient les effets différents d’une même brusquerie, dérangeant l’ordre paisible des représentations par l’émergence qui du réel, qui de l’irréel”.

7 CONCLUSÃO

Os romances analisados interrogam o mundo contemporâneo e o já comprovado desastre ecológico. Neles, a aniquilação total é anunciada, mas não é completamente realizada do ponto de vista literário, pois sempre resta pelo menos uma testemunha capaz de relatar o *depois*, assumindo a narração e dirigindo-se a um leitor, também potencialmente vivo. Ao recorrer à distopia em um gênero predominantemente fantástico, os três romancistas vislumbram um universo de tipo pós-apocalíptico, que um desastre inexplicado, provavelmente de natureza ecológica, teria criado, mas por trás do qual se oculta invariavelmente a mão funesta do homem.

Nos três textos, constatamos que a forma escolhida responde a uma intenção comum de expressar um mundo em extinção, no qual não só a natureza, mas também o homem estão ameaçados. Ora com apócopes, ora logorreico ou mesmo epistemológico, a natureza apresenta-se aqui como um dos sinais visíveis do questionamento romanesco, aparecendo tanto como último bastião da resistência como também como sinais visíveis da decadência do mundo contemporâneo. As formas nas quais a linguagem literária, percebida como uma espécie de avatar polifônico intrafrancófono, narram as angústias que dominam o ser humano no alvorecer do século XXI.

REFERENCIAS

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.*

Paris: Seuil, 1992. (Col. La Librairie du XXI^e siècle.)

BARREAU, Catherine. *L'Escalier.* Neufchâteau: Weyrich, 2016. (Col. Plumes du coq.)

BUEKENS, Sara. L'écopoétique: une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe* XX-XXI, n. 8, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/elfe/1299>. Acesso em: 29 nov. 2022.

CARION, Jacques, DUHAMEL, Joseph. Ces genres qu'on dit mineurs. In: BERG, Christian, HALEN, Pierre. *Littératures belges de langue française. Histoire & Perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Le Cri, 2000.

DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles, 2019. (Col. Espace Nord.)

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*. Paris: La Découverte, 2019. (Col. L'horizon des possibles.)

HARPMAN, Jacqueline. *Moi qui n'ai pas connu les hommes*. Paris: Stock, 1995. (Col. Le Livre de Poche.)

JAQUIER, Claire. Écopoétique, un territoire critique. *Fabula Atelier*, 2015. Disponível em: https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique#ftnr_ef5. Acesso em: 29 nov. 2022.

MEURÉE, Christophe. Stérilités. Du caractère interminable des apocalypses. In: NIKOU, Christos. *L'Imaginaire post-apocalyptique dans la littérature et au cinéma*. Saint-Martin-d'Hères: UGA Éditions, 2021. (Col. Ateliers de l'imaginaire.)

QUIRINY, Bernard. *Monsieur Spleen. Notes sur Henri de Régnier*. Paris: Seuil, 2013.

ROSSET, Clément. *L'Objet singulier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. (Col. Critique, 1979.)

SCHOENTJES, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille: Wildproject, 2015. (Col. Tête nue.)

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970. (Col. Essais.)

WAUTERS, Antoine. C'est l'histoire d'un amour absolu. Interview. Le Réveil culturel. *Radio France*, Paris, 2018a. Disponível em:

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reveil-culturel/antoine-wauters-c-est-l-histoire-d-un-amour-absolu-5042571>.

Acesso em: 29 nov. 2022.

WAUTERS, Antoine. *Moi, Marthe et les autres*. Lagrasse: Verdier, 2018b.

Recebido em 01/12/2022.

Aceito em 15/02/2023.