CRUZAMENTO DE OLHARES BRASIL/EUROPA: ENTRE EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS E TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

ORGANIZAÇÃO:

MARIA ELIZABETH CHAVES DE MELLO,
MARIA RUTH MACHADO FELLOWS
E OLINDA KLEIMAN

Cruzamento de olhares Brasil/Europa: entre experiências literárias e textualidades contemporâneas

⁘

Organização:
Maria Elizabeth Chaves de Mello
Maria Ruth Machado Fellows
Olinda Kleiman

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017
Presidente: João Cezar de Castro Rocha
Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello
Primeira Secretária: Elena C. Palmero González
Segundo Secretário: Alexandre Montaury
Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares
Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books
Eduardo Coutinho
Berthold Zilly
Hans Ulrich Gumbrecht
Helena Buescu
Leyla Perrone-Moisés
Marisa Lajolo
Pierre Rivas

Organização deste volume:
Maria Elizabeth Chaves de Mello
Maria Ruth Machado Fellows
Olinda Kleiman

Coordenação editorial
Ana Maria Amorim
Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-10-3

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: http://www.abralic.org.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 5
Maria Elizabeth Chaves de Mello; Maria Ruth Machado Fellows; Olinda Kleiman

JACQUES LE FATALISTE E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:* ENTRE PLÁGIOS, PARÓDIAS E PALIMPSESTOS – p. 9
Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes

O FATOR REESCRITA NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS: O CASO DE PERRAULT NO BRASIL – p. 25
Anna Olga Prudente de Oliveira

O TAITI COMO JARDIM DO ÉDEN: O DESLUMBRAMENTO DO VIAJANTE LOUIS ANTOINE DE BOUGAINVILLE PELAS TERRAS E CULTURAS TAITIANAS – p. 41
Alessandra Fontes C. da R. K. Pereira

IDENTIDADE NACIONAL E NACIONALISMO LITERÁRIO EM A FARSA DA BOA PREGUIÇA DE ARIANO SUASSUNA – p. 65
Juliana Felix Henrique de Almeida Rego

VERDADE, ÉTICA E POLITICAMENTE (IN)CORRETO A PARTIR DE THE STORY OF LITTLE BLACK SAMBO – p. 77
Maria da Conceição Vinciprova Fonseca; Adilson Pereira

O FEMININO COMO REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA REPÚBLICA BRASILEIRA NA REVISTA O MEQUETREFE E NA REVISTA ILLUSTRADA – p. 92
Washington Kuklinski Pereira

POESIA EM TRÂNSITO: INTERTEXTUALIDADES LUSO-BRASILEIRAS NAS OBRAS DE MULHERES CONTEMPORÂNEAS – p. 119
Fernanda Drummond

AUTORES E ORGANIZADORAS – p. 134

APRESENTAÇÃO

Maria Elizabeth Chaves de Mello[1]
Maria Ruth Machado Fellows[2]
Olinda Kleiman[3]

Encontram-se aqui reunidos textos de alguns pesquisadores, professores e alunos de pós-graduação que participaram do simpósio da ABRALIC - *Cruzamento de olhares Brasil/Europa: entre experiências literárias e textualidades contemporâneas* – realizado nos anos de 2016 e 2017, na UERJ, organizado pelas professoras Maria Elizabeth Chaves de Mello, Maria Ruth Machado Fellows e Olinda Kleiman. O simpósio pretendeu debater, basicamente, questões identitárias, através da literatura e de outras artes. Os textos apresentados no congresso de 2017 serão oferecidos ao público nos anais do Congresso. Neste livro, um desdobramento do simpósio, voltamos a pensar sobre a construção identitária, e, com ela, é impossível deixar de lado a assimilação das ideias europeias que, sorrateiramente – ou não, foi ocorrendo ao longo de nossa história. Se o século XIX marca o início propriamente dito da luta pela formação de uma realidade nacional, não podemos desprezar toda a produção artística anterior que contribuiu para a formação do que definimos como "ser brasileiro". A Europa, à medida que amplia suas conquistas, traz com ela sua arte e seu comércio, participando, assim, dessa definição, apesar da evidente limitação em sua forma de ver o mundo. A literatura está empenhada nesse projeto de construção nacional, trabalhando de várias maneiras para descobrir o que é "ser brasileiro" e, assim, poder detectar essa 'brasilidade' nas obras estudadas, bem como conscientizar o público da sua existência. As ideias da época, que nos chegam através de autores, pensadores e viajantes europeus lidos com avidez pelo pequeno público leitor do Brasil, sobretudo oitocentista, participam intensamente desse processo.

[1] Professora titular do programa de pós-graduação em estudos de literatura da UFF.
[2] Professora adjunta do Colégio de Aplicação da UERJ.
[3] Professora da Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

E nesse diálogo com as ideias advindas da Europa, o imaginário tem um papel preponderante, responsável pela formação de conceitos e crenças que são incorporados em muitos movimentos que se desenvolvem no Brasil e não deixando imune o sistema literário brasileiro. Alternando entre a ficção e o contexto sócio-histórico, a literatura vai se constituindo e encontrando o seu lugar na sociedade. Mas nosso interesse não está voltado apenas para o passado. As correntes literárias europeias da pós-modernidade continuam dialogando com o pensamento brasileiro, resultando em obras literárias bem diversas, de autores que compartilham as propostas nelas contidas. Porém, com as questões identitárias não sendo mais o tema central da literatura, as obras literárias não conseguem atingir um público significativo; escritores e críticos nacionais, diferentemente daqueles dos oitocentos, não ocupam uma posição atuante na sociedade brasileira, ficando eles restritos ao espaço acadêmico. Sobretudo o crítico, um isolado, alguém que não tem público e cujo êxito depende principalmente da sua retórica. Sem ambiente intelectual, ele se torna um juiz autoritário, vendo sempre um adversário em quem diverge de suas ideias. Portanto, no intuito de provocar uma reflexão sobre os estudos literários e culturais no Brasil de hoje, este simpósio buscava respostas a algumas perguntas que consideramos essenciais neste processo: Como entendemos a literatura, hoje, com novos suportes e abordagens de escrita e de leitura? Em um mundo em que a circulação de ideias e a troca de influências são facilitadas pela tecnologia, em que tempo e distância estão reduzidos, ainda podemos falar em questões identitárias? Considerando as nossas experiências literárias do passado, como fazer face às textualidades contemporâneas, no diálogo com as literaturas e teorias europeias, e formar novos leitores? Talvez não tenhamos todas as respostas; enfrentá-las pode nos proporcionar alguns avanços, pois o que nos impressiona na passagem das ideias europeias para o Brasil é a questão da 'pedagogia': em termos de colonização, em termos de crítica, em termos de história. Questões sobre as quais procuramos refletir, após a realização do congresso ABRALIC 2017, e que redundou nos textos que oferecemos agora ao público.

Em *Jacques le Fataliste e Memórias Póstumas de Brás Cubas*: *entre plágios, paródias e palimpsestos*, Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes analisa a questão da intertextualidade, da reescrita, das fontes e influências, em textos

de dois autores de países e momentos diferentes: Diderot, no século XVIII e Machado de Assis, no XIX, ambos leitores, imitadores e transgressores de Lawrence Sterne.

No texto de Anna Olga Prudente de Oliveira, intitulado *O fator reescrita nas literaturas estrangeiras: o caso de Perrault no Brasil*, a partir dos Estudos Descritivos da Tradução e das concepções de André Lefevere acerca de reescrita e patronagem, a autora se propõe a pensar a centralidade do fator reescrita para os estudos literários de obras estrangeiras inseridas em determinado sistema literário meta. O estudo de caso sobre as edições dos contos de Charles Perrault no Brasil ilustra a perspectiva adotada.

Em seguida, em *O Taiti como Jardim do Éden: o deslumbramento do viajante Louis Antoine de Bougainville pelas terras e culturas taitianas*, Alessandra Fontes C. da R. K. Pereira, ancorada no relato de viagem *Voyage autour du monde*, de Louis Antoine de Bougainville, busca analisar *a* construção do Taiti como ambiente considerado "paraíso" pelo viajante francês, além das possíveis relações com o "outro", principalemente do contato do narrador com a população taitiana.

Em *Identidade Nacional e Nacionalismo Literário, em A farsa da boa preguiça, de Ariano Suassuna,* Juliana Felix Henrique de Almeida Rego nos mostra como, após a segunda guerra mundial, surge a ideia de subdesenvolvimento, e o Brasil, que até então era tido como o país do futuro, passa a ser visto como subdesenvolvido. Essa desvalorização motivou autores brasileiros de meados do século XX a buscar resgatar o nacionalismo literário dos Românticos do século XIX, buscando valorizar o produto nacional e reforçar o valor da identidade nacional. Ariano Suassuna foi um dos que se apropriou desta "missão". Claro fica sua intenção, não só em toda sua obra, mas também na criação do Movimento Armorial, por ele e outros artistas e intelectuais da Recife daquele período.

A questão identitária será também debatida no texto *Verdade, ética e politicamente (in)correto a partir de The story of little Black Sambo*, escrito em parceria por Maria da Conceição Vinciprova Fonseca e Adilson Pereira que mostram como as produções literárias, quando retiradas dos contextos que lhes forneceram a origem, tendem a receber influências que ocorrem devido às mudanças culturais. Surgem posicionamentos críticos a autores e obras

literárias, como aconteceu com Monteiro Lobato (1882-1948), acusado de racismo. Caso semelhante se deu com *The Story of Little Black Sambo*, de Helen Bannerman (1862-1946), obra que conheceu inesperado sucesso e depois a condenação sob a acusação de ser racista. Refletir sobre aspectos relativos ao que chamaríamos de configuração da "verdade" e o que podem representar na interpretação de uma obra literária é o objetivo do presente trabalho.

A condição feminina será estudada, no século XIX, em *O feminino como representação imagética da república brasileira, na revista O Mequetrefe e na Revista Ilustrada,* de Washington Kublinski Pereira, texto que tem como objetivo estudar de que maneira a República Brasileira foi representada nas caricaturas que circulavam na imprensa, do Rio de Janeiro, entre os anos de 1889 e 1902. O professor investiga como os meios circulantes *Revista Ilustrada* e *O Mequetrefe* foram instrumentos para a legitimação popular do sistema de governo republicano, através de caricaturas repletas de elementos simbólicos que referenciaram a figura feminina à República.

Continuando a estudar a questão feminina, Fernanda Drummond, em *Poesia em trânsito: intertextualidades luso-brasileiras nas obras de mulheres contemporâneas*, pretende refletir sobre poetas contemporâneas brasileiras, como Tatiana Pequeno, Júlia de Carvalho Hansen, Érica Zíngano e Roberta Ferraz, cujas obras estão contaminadas por referências bio-bibliográficas num percurso entre Brasil e Portugal. Trata-se de poetas que ou residiram em Lisboa ou viajaram para esse espaço apenas através da própria poesia portuguesa. De qualquer modo, todas acabaram por traçar um trajeto acadêmico assentado em temas de poesia e prosa portugueses. São também citados os esforços de escritoras portuguesas como Matilde Campilho e Alexandra Lucas Coelho e observado como os encaminhamentos poéticos e teóricos da experiência portuguesa influenciaram a escrita de cada uma, atentando para possíveis ressonâncias entre as obras das autoras.

Esperamos, com esses textos, contribuir para as questões que o nosso simpósio, durante dois anos seguidos, tentou suscitar e desenvolver, trazendo contribuições aos estudos literários.

As organizadoras

JACQUES LE FATALISTE E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: ENTRE PLÁGIOS, PARÓDIAS E PALIMPSESTOS

Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes*

RESUMO:
"E se, de repente, a gente [se] distraísse"[1]?
Se, de repente, a gente resolvesse (re)ler Jacques le Fataliste?
E se, de repente, ao virarmos uma página, com avidez, para acompanhar a história do ferimento do joelho de Jacques, nos encontrássemos diante da descrição da massagem feita em outro joelho, no do Trim, em Tristram Shandy?
E se, de repente, algo nos lembrasse o Brás Cubas – isso mesmo, aquele das Memórias Póstumas! O do "piparote" e outros insultos!
E se, de repente, ao cruzar a rua do Ouvidor, Machado se deparasse com Diderot?
"De repente, não mais que de repente."[2]
PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, Diderot, plágio, paródia, palimpsesto

RÉSUMÉ:
«Et si, comme par hasard on [se] distrayait » ?
Si, comme par hasard, on décidait de (re)lire Jacques le Fataliste ?
Et si, comme par hasard, en tournant une page, avec avidité, histoire de suivre la narration de la blessure au genou de Jacques, on se retrouvait devant la description d'un autre massage fait à un autre genou, celui de Trim, dans Tristram Shandy ?
Et si, comme par hasard, quelque chose nous rappelait Brás Cubas – ben oui, voyons ! celui des Memórias Póstumas ! Celui des histoires de « chiquenaudes » et bien d'autres insultes !
Et si, comme par hasard, traversant la rue do Ouvidor, Machado croisait Diderot ?
« Par hasard. Comme par hasard. »

---

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

[1] HOLLANDA, F. Buarque de. Fantasia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFOpD6jefZg> . Acesso em: 24 nov.2017.

[2] MORAES, Vinicius de. Soneto da separação. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/soneto-de-separacao >. Acesso em: 24 nov.2017.

MOTS-CLÉ : Machado de Assis, Diderot, plagiat, parodie, palimpseste

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?[3]

Ao empreender este trabalho, não tinha dúvidas quanto a sua complexidade.

O estudo comparativo de duas obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Jacques le fataliste* demanda, sem dúvida nenhuma, uma grande dose de fôlego - e coragem.

O volume de análises dedicadas a cada uma delas, separadamente, aliado ao daquelas votadas às inúmeras comparações com outras obras igualmente consagradas, passando por aquelas que cotejam ambas a várias outras de igual prestígio junto à crítica literária - ao longo dos últimos... séculos, é bom não esquecer - é tão vultoso que, após a leitura de tantas quantas me foi dado consultar, subjugada, estive a pontos de exclamar:

"Estou hoje vencid*a*, como se soubesse a verdade".[4]

A verdade, a tal da verdade: busca incessante e inglória, fadada ao fracasso.

"Estou hoje perplex*a*, como quem pensou e achou e esqueceu".[5]

Mas, era preciso tentar. Era preciso navegar. Viver... [6]

Escrever. O quê? Por quê? Para quê?

Bem, no meio do caminho,[7] havia um... crítico literário... Um... teórico literário... Um escritor. E, em meio a seus escritos, havia uma utopia literária[8]. E uma afirmação animadora:

> Cada livro renasce em cada leitura, e a história literária é pelo menos tanto a história dos modos ou dos motivos para ler quanto a das maneiras de escrever ou dos objetos da escritura [...].

---

[3] PESSOA, Fernando. Tabacaria. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php >. Acesso em: 24 nov.2017.

[4] _____._____ .

[5] _____._____ .

[6] _____. Navegar é preciso. Disponível em: <http://www.casadobruxo.com.br/poesia/f/navega.htm> . Acesso em: 24 nov.2017.

[7] ANDRADE, C. D. No meio do caminho. Disponível em: http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/no-meio-do-caminho/ Acesso em: 24 nov. 2017.

[8] GENETTE, G. *A utopia literária*.In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 128.

Alívio e incentivo, frase-chave me autorizando a prosseguir...

_ Para onde?

_ E por acaso a gente sabe para onde vai?[9]

_ Com quem?

_ Curioso leitor[10], quantas perguntas! Deixemos por ora "o Destino a conduzir a carroça de tudo" por essa "rua cruzada constantemente por gente" à procura do "mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres"[11].

Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa![12]

_ "Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa [...]."[13]

A de Brás Cubas, é sabido, foi a invenção de "um emplasto anti-hipocondríaco", "medicamento sublime" destinado, segundo a petição por ele redigida, "a aliviar nossa melancólica humanidade"[14]. Não escondeu ele aos amigos, porém, "as vantagens pecuniárias que deviam resultar de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos"[15]. Já do outro lado da vida, no entanto, pôde confessar: "foi o gosto de ver impressas [...] estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*".[16]

A de Machado de Assis, a julgar pelo Prólogo da Quarta Edição[17], foi fazer "uma obra difusa" [18] que, se assume diretamente como "modelo"[19] "a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre"[20], retoma, indubitavelmente, muitos outros autores e pensadores, muitas outras obras, enfim, ao longo dessas *Memórias Póstumas*, quer enquanto releitura, quer enquanto citação.

---

[9] DIDEROT, D. *Jacques le fataliste et son maître.* [s/l] : Librairie Générale Française, 1972, p.3. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)

[10] ASSIS, J. M. M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 171

[11] PESSOA, F. Tabacaria. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.

[12] _____. _____ .

[13] ASSIS, 2004, p. 72

[14] _____, 2004, p. 71

[15] _____, 2004, p. 71

[16] _____, 2004, p. 71

[17] _____, 2004, p. 66.

[18] _____, 2004, p. 65.

[19] _____, 2004, p. 65.

[20] _____, 2004, p. 65.

"O que não admira, nem provavelmente consternará".[21] Afinal, os livros, como os sonhos, [...] não nos pertencem de todo, mesmo, e talvez sobretudo, se os escrevemos, sempre povoados de presenças à nossa revelia e murmurejantes de palavras de empréstimo. [22]

Michel Schneider vai ainda mais longe ao afirmar que um texto é feito de "fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários".[23]

Daí vislumbrarem-se as mais diversas "influências" nesta obra de Machado, entre elas, a que teria exercido "o primo Basílio, vicioso de hoje, no pobre do Brás Cubas, adúltero de 1814."[24]

_ Plágio?

_ Ah, ignorant*ão*![25] "Esta reminiscência e esta cópia, este plágio, ou como lhe queiram chamar, sinceramente, não o vejo eu."[26]

> E os livros, que sempre escrevemos sob um pouco de influência, desencaminhados pelo amor dos mestres, assombrados pelo plágio, livros em que nunca moramos de verdade, onde não se verte senão muita tinta sobre um pouco de desalento, e dos quais esperamos que nos digam ou encarem, não são eles só enigmas e máscaras?[27]

Em 2007, Sérgio Paulo Rouanet[28], salientando que Machado havia revolucionado o mundo literário brasileiro com a publicação de Memórias póstumas de Brás Cubas, menciona a afinidade literária desta obra com várias outras, quer do ponto de vista do "conteúdo", quer do ponto de vista da "forma":

> Em primeiro lugar, há semelhanças de conteúdo. Tem-se a impressão de uma influência em cascata, uma corrente em que cada elo tem algum vínculo com os anteriores. Assim Diderot deve algo a Sterne; Xavier de Maistre deve algo a Sterne e a

---

[21] _____, 2004, p. 67.
[22] SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 15.
[23] _____, _____, p. 15.
[24] Abdiel. *Bibliografia*. In: MACHADO, U. *Machado de Assis: roteiro da consagração.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 137.
[25] ASSIS, 2004, p. 120
[26] Abdiel, 2003, p. 137.
[27] SCHNEIDER, 1990, p. 14.
[28] ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 21.

> Diderot; Almeida Garret deve algo a Sterne, Diderot e a Xavier de Maistre; e Machado de Assis deve algo a Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garret.[29]

De fato, já no prólogo da terceira edição, Machado estabelece essa "família intelectual"[30] em que figuram todos os autores que adotaram uma certa forma: "Sterne, patriarca da família, dois dos seus 'descendentes', Xavier de Maistre e Almeida Garrett", e ele próprio.

> É uma forma caracterizada 1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa: "eu, Brás Cubas"; 2) por uma técnica de composição difusa e livre, isto é, digressiva, fragmentária, não-discursiva; 3) pela interpenetração do riso e da melancolia; e 4) pela subjetivação radical do tempo (os paradoxos da cronologia) e do espaço (as viagens).

Rouanet[31] observa que embora Machado tenha definido essa forma, não a nomeou. Assim, para "preencher esse déficit terminológico"[32], o ensaísta decide usar o termo *shandiano* para evidenciar sua origem, ou seja, o romance *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

> Não estou querendo dizer com isso que Sterne não tenha tido antecedentes, porque depois que José Guilherme Merquior escreveu um ensaio pioneiro em que enquadrava Machado de Assis na tradição da sátira menipéia, ninguém tem o direito de ignorar que Sterne é herdeiro dessa tradição, que se iniciou no século III a.c. [...] antes de chegar, no século XVIII, ao autor de *Tristram Shandy*. [...] A forma shandiana é a refuncionalização romanesca da tradição menipéia.[33]

Machado, portanto, não terá sido o único a recorrer a esta técnica.

Recuando um século e singrando os mares do Atlântico rumo à França das Luzes, nos depararemos com dois cavalheiros que seguem seu caminho...

_ E para onde vão eles?

---

[29] _____, _____, p. 21.

[30] _____. A forma shandiana. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200021> Acesso em: 24 de novembro de 2017.

[31] _____, _____ .

[32] _____, _____ .

[33] _____ , _____.

_ Já é a segunda vez que você me faz essa pergunta, e é a segunda vez que eu respondo: o que você tem a ver com isso?[34]

O importante é saber que os dois cavalheiros se entretêm, ao longo do caminho, com a narrativa dos amores de um deles, Jacques, a quem o título da obra associa, anonimamente, um **seu** amo – "et son maître".

É fundamental, também, observar que cada um deles tem uma ideia fixa: a do amo, conhecer a história dos amores de Jacques; a de Jacques, provar que "tudo o que nos acontece de bem ou de mal cá em baixo estava escrito lá em cima".[35]

A de Diderot teria sido, entre outras, o aprofundamento da reflexão sobre a relação existente entre literatura e verdade.

> "Os retratos que fazemos segundo a natureza", diz Diderot, são fantasmas, constituem "cópias de cópias". O modelo, ou mesmo (arrisquemos!) o paradigma, não se encontra na suposta ordem da natureza, nem numa hierarquia transcendente das ideias em si mesmas, mas no "eu" que se produz no cérebro do pensador finito. A ideia geral situa-se de modo imanente, no espírito humano. [...]".[36]

Roberto Romano afirma que "Diderot se apodera de tesouros em todos os livros ao seu dispor, tendo, por isso, sido acusado de plágio contínuo."[37]

> Ele admirava o ecletismo, um modo de pensamento autônomo diante das escolas. Assim, entre os teóricos ecléticos, o enciclopedista enxerga Platão, "o qual se enriqueceu com os despojos de Sócrates, de Heráclito, de Anaxágoras."[38]

Segundo Rouanet[39], Diderot conheceu Sterne quando este passou por Paris em 1762 e ficou profundamente impressionado pelo *Rabelais inglês*.

> Diderot levou seu entusiasmo ao ponto de parodiar, em *Jacques o fatalista*, inúmeros fragmentos de *Tristram Shandy*. A paródia inclui personagens (a dupla amo-Jacques é, evidentemente modelada sobre a dupla Toby-Trim), situações (Jacques é ferido numa

---

[34] DIDEROT, 1972, p.5. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[35] _____, _____, p.3. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[36] ROMANO, R. *Diderot à porta da caverna platônica*. In: GUINSBURG, J. (org.). *Diderot : obras I. Filosofia e política.* São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 27.
[37] _____, _____, p. 28.
[38] _____, _____, p. 28.
[39] ROUANET, 2007, p. 21-22.

> batalha, no joelho, exatamente como Trim, e, como este, Jacques explica as razões anatômicas pelas quais um ferimento no joelho é mais doloroso que em outras partes do corpo) e até a filosofia subjacente (o "fatalismo" defendido por Jacques tem analogias com a causalidade psíquica de Sterne, baseada no processo associativo).

_ Qual seria, então, a obra original?

_ "Nenhuma obra é original"[40]: "as aparentes repetições da literatura não indicam somente uma continuidade, revelam uma lenta metamorfose"[41].

Indo ao encontro de Genette, Schneider, citando Nodier, "praticante e, ao mesmo tempo, teórico do plágio"[42], refere-se a dois modos bem distintos de abordar essa questão. O primeiro, bem clássico, retomado de La Bruyère, insiste

> [...] na necessária imitação, na inevitável herança: "a imitação é o objeto da arte propriamente dita, a invenção é a marca do gênio. O que é certo é que não há nenhuma invenção absoluta. A mais marcada pela ousadia e pela originalidade das invenções nada mais é que um feixe de imitações escolhidas. O homem não compõe nada de nada."[43]

O segundo estabelece, "avant la lettre", várias das mais modernas abordagens da escritura:

> [...] teoria do intertexto, afirmação do desaparecimento do escritor, representação invertida da comunicação literária (o escritor é, de fato, um leitor, o leitor, um escritor). Segundo essa concepção, a tarefa do escritor continua sendo a de dizer, ainda que tudo já tenha sido dito. [44]

Mas, segundo Schneider, Nodier vai além ao rejeitar os dois polos de oposição mítica "segundo a qual se constituiu a história literária ensinada no século XIX: 'as fontes' e 'a originalidade'.[45]

E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos![46]

---

[40] GENETTE, 1972, p. 127.
[41] _____, _____, p. 128.
[42] SCHNEIDER, 1990, p. 62.
[43] NODIER, C. In: SCHNEIDER, 1990, p. 62.
[44] SCHNEIDER, 1990, p. 62.
[45] _____, _____, p. 62.

_ *Memórias Póstumas*... de Chateaubriand? Romance? Autobiografia? Obra realista?

_ Questões assaz pertinentes, "amado leitor"[47], não resta dúvida. Aliás, [i]nterpretar ou mesmo adivinhar a idéia-mãe da obra, descobrir a bússola que dirige a pena do escritor, tal é a missão mais importante e dificultosa da crítica.[48]

Mas, comecemos pela primeira pergunta. De fato, mesmo ao leitor mais desatento, não passará desapercebida a correlação entre o título *Memórias de além-túmulo – Mémoires d'outre-tombe* – de Chateaubriand e *Memórias póstumas de Brás Cubas* - de Machado, ainda que não se possa dizer que "esse livro seja uma autobiografia minuciosa e completa"[49]. É o que se confirma já no primeiro capítulo - *Óbito do autor* - em que o "defunto autor" declara que, após ter hesitado se devia ter iniciado suas memórias pelo princípio ou pelo fim, optara por fazer o oposto do "uso vulgar", ou seja, pelo relato de sua morte. E acrescenta: "diferença radical entre este livro e o Pentateuco".[50]

Estas linhas iniciais delineiam o tripé sobre o qual estariam assentadas as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

> Uma é a da proposta de escrever um livro de memórias; outra é a situação esdrúxula do narrador (verdadeiro achado de teoria romancística), e a outra é a evocação do *Pentateuco* e seu autor.
> Aí existem, portanto, pela ordem, três tipos de motivação, a pessoal, a intelectual e a religiosa, todas irônicas, porque muito condensadas, como a buscar um choque, um impacto.[51]

_ Mas, afinal, seriam essas *Memórias* um romance?

_ Com relação a este segundo quesito, as opiniões se dividem. De acordo com Capistrano de Abreu, em todo caso, "[...] são mais alguma coisa.

---

[46] PESSOA, F. Tabacaria. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.
[47] ASSIS, 2004, p. 143
[48] DUARTE, Urbano. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: MACHADO, 2003, p.134.
[49] Abdiel, in: MACHADO, 2003, p. 135.
[50] ASSIS, 2004, p. 69
[51] RODRIGUES, Antônio Medina. *Forma e sentido nas Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, 2004, p. 16.

O romance aqui é mero acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita."[52]

Para Abdiel, "este extraordinário romance de Brás Cubas" teria encontrado sua inspiração nos humoristas ingleses,

> [...] dissecando cruamente a alma humana com uma observação maravilhosa, não se limitando a julgar parcialmente este microcosmo chamado homem, mas abrangendo numa síntese poderosa todos os grandes impulsos que nos alevantam acima de nós mesmos e todas as pequeninas paixões que nos conservam acorrentados à baixa animalidade [...].[53]

Antônio Medina Rodrigues, observando que as Memórias Póstumas de Brás Cubas "não são apenas um romance de humor", acrescenta: "Elas contêm uma palpitação em que o centro é a linguagem e a análise da consciência. Também não são apenas uma sátira, brasileira e carioca, porque têm portada metafísica universal."[54]

Já para Urbano Duarte, as *Memórias* são "[...] um livro de filosofia mundana, sob forma de romance. Para romance falta-lhe entrecho e o leitor vulgar pouco pasto achará para sua imaginação e curiosidade banais."[55]

Opinião partilhada pelo próprio Brás Cubas que admite que "a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele seu romance usual"[56], leia-se, um romance *romântico*. Mas, "[o]uço daqui uma objeção do leitor"[57]:

_ Então, essas *Memórias* são uma obra realista.

_ É bem verdade que Rodrigues não hesita em declarar que "a crítica da época, ainda envolvida com o romantismo", surpreendeu-se com as *Memórias*, "que inauguram o Realismo no romance brasileiro (1881)".[58]

Mª Elizabeth Chaves de Mello, considera que Machado, na verdade, "[...] passa a recusar as duas estéticas predominantes na época: a romântica e

---

[52] [ABREU, C]. *Memórias póstumas de Brás Cubas –Livros e letras*. In: MACHADO, 2003, p.129-130.
[53] Abdiel, in: MACHADO, 2003, p. 135.
[54] RODRIGUES, 2004, p. 20.
[55] DUARTE, 2003, p.133.
[56] ASSIS, 2004, p. 67
[57] _____, _____, p.144
[58] RODRIGUES, 2004, p. 15.

a realista. Assim fazendo, nega tanto o eu que se conta (romântico) quanto o eu que conta o que o rodeia (realista)."[59]

Daí a afirmação de João Cezar de Castro Rocha, partilhada, aliás, por boa parte dos críticos de Machado: "Com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1880 e, dois anos depois, de *Papéis avulsos*, Machado promoveu uma renovação sem precedentes na literatura brasileira."[60]

Mas é o próprio crítico que adverte:

> Seria ingênuo supor que, no plano do romance, em 1880, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e no plano do conto, em 1882, com o aparecimento de *Papéis avulsos*, tudo repentinamente se transformasse.[61]

Neste mesmo ensaio[62], João Cezar, refere-se à técnica frequentemente utilizada pelo autor das *Memórias póstumas* - "refletir sobre o estranhamento provocado pela atualização de práticas literárias pré-românticas num ambiente pós-romântico"[63].

O autor estabelece a oposição entre os conceitos da *aemulatio*, "técnica fundamental no sistema literário e artístico pré-romântico", e a *poética da emulação*, "esforço deliberadamente anacrônico, desenvolvido especialmente em circunstâncias não hegemônicas" no intuito de demonstrar que é na "apropriação simultânea de temporalidades opostas" que Machado "encontra seu domínio particular"[64].

Discorrendo, pois, sobre "os efeitos da *poética da emulação* na ruptura Brás Cubas"[65], o autor é bastante enfático ao afirmar que "[o] campo semântico associado à *aemulatio* converteu-se num dos pilares da obra machadiana".[66]

---

[59] MELLO, Mª Elizabeth Chaves de. *Lições de crítica*. Niterói: EDUFF, 1987, p.53.
[60] ROCHA, João Cezar de Castro de. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p.17.
[61] _____, _____, p. 13. Note-se que a diferença de datas entre as citações de Rodrigues e João Cezar ocorrem em função das diferentes publicações da obra: as **Memórias póstumas** foram publicadas, primeiramente, em jornal, e, posteriormente, em livro.
[62] _____, _____, p. 11.
[63] _____, _____, p. 12.
[64] _____, _____, p. 154-155.
[65] _____, _____, p. 12.
[66] _____, _____, p. 12.

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.[67]

_ Imagine o leitor, até onde eu poderia levar esta conversa sobre um assunto de que tanto se tem falado, de que tanto se tem escrito há dois mil anos, sem por isso ter avançado nem um passo[68].

_ Dois mil anos!?

_ Bem, de certa forma... Se considerarmos Aristóteles ... Em todo caso, dizia eu na introdução que o volume de análises dedicadas a *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a *Jacques le fataliste* ao longo **dos últimos séculos** era nimiamente vultoso.

_ E foi essa, então, a principal dificuldade em escrever o trabalho.

_ Uma das principais. Algum tempo hesitei se devia abrir esse ensaio pelo princípio ou pelo fim[69], isto é...

_ ... se poria em primeiro lugar o nascimento ou a morte do autor.

_ Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra[70].

_ Sofismas... Paradoxos...

_ E qual seria o problema? Um paradoxo nem sempre é uma falsidade.[71] Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à conclusão. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante[72]... uns vinte ou trinta dias, enquanto escrevia este ensaio.

_ Mas havia objetivos delineados.

_Vários. Mas o autor de uma obra não detém nem exerce sobre ela nenhum privilégio pois ela pertence desde o nascimento (e talvez antes) ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras

---

[67] PESSOA, Fernando. Tabacaria. Disponível em: < http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.
[68] DIDEROT, 1972, p. 9. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[69] ASSIS, 2004, p. 120 ; p. 69.
[70] PESSOA, Fernando. Tabacaria. Disponível em: < http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.
[71] DIDEROT, 1972, p. 59. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[72] ASSIS, 2004, p. 78.

obras no espaço sem fronteiras da leitura.[73] Ui! Lá me ia a pena a escorregar para o enfático![74]

_ Mas há obra sem autor?

_ O escritor se produz no texto. Assim sendo, ele não tem mais nada a dizer, nada dele, pelo menos, nada além do dizer interminável da própria literatura. [75]

_ Em todo caso, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Jacques le fataliste são romances... realistas?

_ E a realidade plausível cai de repente em cima de mim[76]. Romances realistas modernos.[77]

_ Confusos...

_ Difusos... Positivamente impuros[78], ou seja, alicerçados por releituras e paródias de diferentes textos, de autores e épocas as mais diversas.

_ Plágio...

_ Intertextualidade. O grau zero da escritura não existe e talvez nunca tenha existido. A literatura é sempre de segundo grau e o plágio, enquanto fraude literária, não é senão um caso particular dessa escritura sempre derivada de uma outra. [79]

_ Mas e essa estrutura truncada[80]?

_ Estrutura shandiana: hipertrofia da subjetividade; digressividade e fragmentação; subjetivação do tempo e do espaço; interpenetração do riso e da melancolia.[81]

_ Por isso mesmo, obscura.[82]

---

[73] GENETTE, 1972, p. 127.
[74] ASSIS, 2004, p. 115.
[75] SCHNEIDER, 1990, p. 63.
[76] PESSOA, Fernando. Tabacaria. Disponível em: < http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.
[77] CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Armand Colin, 2010, p. 70.
[78] FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1º de outubro de 2000. Mais!, p. 4-10.
[79] SCHNEIDER, 1990, p. 63.
[80] ASSIS, 2004, p. 67.
[81] ROUANET, 2007, p. 33.
[82] ASSIS, 2004, p. 67.

_ Uma das técnicas utilizadas em ambas as obras é a da escrita em palimpsesto[83], isto é, em camadas que, superpostas umas às outras, têm por objetivo despistar o leitor.

_ O leitor... É quem mais sofre!

_ É importante acordar o leitor, encaminhá-lo a tarefas mais árduas e lançá-lo a uma modernidade includente, apaixonada, faminta.[84]

_ Modernidade!? *Memórias póstumas*, século XIX; *Jacques le fataliste*, século XVIII...

_ Machado e Diderot, assumindo sua filiação a autores que os precedem, compõem ironicamente essas duas obras que propõem uma reflexão crítica de grande originalidade sobretudo quanto à função da ficção.

_ Mas são textos em que predomina o humor.

_ Há pessoas que não sabem, ou não se lembram de raspar o riso para ver o que há dentro.[85]

Ah, leitor, a paciência com que você me ouve demonstra o pouco interesse que você tem por esses [86] autores e por suas obras. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião e o primeiro remédio é fugir[87] a uma conclusão explícita e longa. Eu paro por aqui porque já disse desses dois livros tudo o que sabia deles.[88] A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote[89] e... o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha[90]!

_ O mundo é para quem nasce para o conquistar[91].

_ A gente pensa que conduz o destino...

_ ...mas é sempre ele que nos conduz?[92] A verdade, a verdade![93]

---

[83] LIMA, 1991.
[84] FUENTES, 1º out 2000, p. 4-10.
[85] ASSIS, J. M. Machado de. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1998, p. 8.
[86] DIDEROT, 1972, p. 73. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[87] ASSIS, 2004, p. 67.
[88] DIDEROT, 1972, p. 311 (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[89] ASSIS, 2004, p. 67.
[90] PESSOA, F. Tabacaria. Disponível em: < http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.
[91] _____. Tabacaria. Disponível em: < http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php> Acesso em: 24 nov. 2017.
[92] DIDEROT, 1972, p. 34. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[93] _____, 1972, p. 40.

__ A verdade tem lá seus encantos, mas só os gênios[94] como Diderot e Machado conseguem perceber... e descrever.

_ E quando não se é gênio?

_ Quando não se é gênio, não se deve escrever! [95]

REFERÊNCIAS

ABDIEL. *Bibliografia*. In : MACHADO, U. *Machado de Assis: roteiro da consagração.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

[ABREU, C.]. *Memórias póstumas de Brás Cubas – Livros e letras*. In: MACHADO, U. *Machado de Assis: roteiro da consagração.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

ANDRADE, C. Drummond de. *No meio do caminho*. Disponível em: http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/no-meio-do-caminho/ . Consultado em: 24 de novembro de 2017.

ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

___. *O alienista.* São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman.* Paris : Armand Colin, 2010.

DIDEROT, D. *Jacques le fataliste et son maître.* [s/l] : Librairie Générale Française, 1972.

[94] _____, 1972, p. 41. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)
[95] DIDEROT, 1972, p. 41. (a tradução é de responsabilidade do autor do presente trabalho)

DUARTE, U. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* In: MACHADO, U. *Machado de Assis: roteiro da consagração.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1º de outubro de 2000. Mais!, p. 4-10.
GENETTE, G. *A utopia literária*. In: *Figuras.* São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 128.

HOLLANDA, F. Buarque de. Fantasia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IFOpD6jefZg. Consultado em: 24 de novembro de 2017.

LIMA, L. Costa. *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II).* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MACHADO, U. *Machado de Assis: roteiro da consagração.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MELLO, Mª E. Chaves de. *Lições de crítica.* Niterói: EDUFF, 1987.

MORAES, Vinicius de. Soneto da separação. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/soneto-de-separacao . Consultado em: 24 de novembro de 2017.

NODIER, C. In: SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PESSOA, F. *Tabacaria*. Disponível em: http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php . Consultado em: 24 de novembro de 2017.

___. *Navegar é preciso.* Disponível em: http://www.casadobruxo.com.br/poesia/f/navega.htm . Consultado em: 24 de novembro de 2017.

ROCHA, J. C. de Castro de. *Machado de Assis: por uma poética da emulação.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013

RODRIGUES, A. M. *Forma e sentido nas Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ROMANO, R. *Diderot à porta da caverna platônica*. In: GUINSBURG, J. (org.). *Diderot : obras I. Filosofia e política.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

___. *A forma shandiana*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014200400020002124 Consultado em: 24 de novembro de 2017.

SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

O FATOR REESCRITA NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS: O CASO DE PERRAULT NO BRASIL[1]

Anna Olga Prudente de Oliveira[2]

RESUMO: Neste trabalho, a partir dos Estudos Descritivos da Tradução e das concepções de André Lefevere acerca de reescrita e patronagem, proponho pensar a centralidade do fator reescrita para os estudos literários de obras estrangeiras inseridas em determinado sistema literário meta. O estudo de caso sobre as edições dos contos de Charles Perrault no Brasil ilustra a perspectiva adotada.
PALAVRAS-CHAVE: Estudos Descritivos da Tradução; reescrita; literatura infantojuvenil traduzida; contos de Perrault.

ABSTRACT: Based on Descriptive Translation Studies and on the notions of rewriting and patronage by André Lefevere, in this work I propose to think about the centrality of the rewriting factor on literary studies of foreign literatures inserted in a specific target literary system. The case study about the editions of Charles Perrault's tales in Brazil illustrates the perspective adopted.
KEYWORDS: Descriptive Translation Studies; rewriting; translated children's literature; Perrault's tales.

A reescrita como literatura[3]

Na literatura, as obras consideradas *clássicas* fazem parte de um imaginário coletivo que atravessa gerações, e sua permanência no cânone literário torna-se possível pelas diversas releituras ou reescritas feitas ao longo do tempo. Essas releituras, entretanto, variam de acordo com modelos literários e concepções de mundo de culturas e sociedades distintas. É a possibilidade de reinterpretação, readequação e reinserção em dada cultura e sociedade que permite que uma obra seja considerada *universal*, *clássica*; e essa obra nos chega, como propõe Italo Calvino, a seguir na tradução de Nilson Moulin, "trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a

[1] Este trabalho constitui-se de uma parte introdutória de minha tese de doutorado em Estudos da Linguagem, atualmente em desenvolvimento.
[2] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio.
[3] Esta introdução integra meu trabalho apresentado no XV Congresso Internacional da ABRALIC.

nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)", ou seja, podemos considerar que "toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura" (Calvino, 2007, p.11).

Tal capacidade de reinvenção e transformação pode ser observada de modo sistemático no gênero que se convencionou chamar *contos de fadas*. O termo usado aqui refere-se a *contes de fées*, expressão surgida ao final do século XVII na França para designar o gênero literário em voga nos salões da corte de Luís XIV, referindo-se às narrativas criadas e contadas especialmente por mulheres, ou por homens como o escritor Charles Perrault. Nessa forma literária, a realidade social e os valores da época se refletiam em histórias ficcionais, de um *mundo de faz de conta*, em que o maravilhoso se consubstanciava em fadas, animais falantes e objetos com poderes sobrenaturais, tais como as fantásticas botas de sete léguas usadas por personagens como o Pequeno Polegar e o Gato de Botas. Essa presença do extraordinário nas narrativas em momento algum é posta em questão pelos personagens dos contos de fadas, e o mesmo se espera por parte de seus leitores ou ouvintes.

Com suas origens em uma literatura oral e popular, os contos de fadas se estabelecem como cânone literário, especificamente na literatura que passou a ser denominada *infantojuvenil*. Como muitas vezes as mesmas narrativas eram elaboradas e contadas por diferentes autores e também por anônimos, tradicionalmente os contos de fadas permitem diversas formas de apresentação e de recriação. A própria delimitação do gênero é forjada por limites ambíguos e porosos em relação a outras classificações, tais como contos maravilhosos, folclóricos ou populares, ampliando assim as possibilidades de variação e dos modos diversos em que os termos são compreendidos e utilizados. Dentre os contos de fadas mais célebres no imaginário ocidental estão os escritos por Charles Perrault, o escritor reconhecido na tradição literária pelo epíteto de *pai dos contos de fadas*. Seus contos, entretanto, são indissociáveis dessa tradição do contar histórias, em que a *mãe gansa* (francesa) ou a *dona carochinha* (brasileira), por exemplo, contam histórias de tempos imemoriais, em que *era uma vez...*

E assim, os contos de Perrault são atravessados constantemente por outros autores ou outras formas de contar. Se, como um clássico da literatura infantojuvenil, os contos do autor francês passam pelo processo de ressignificação característico do cânone literário, recebendo novas releituras e interpretações em épocas e culturas diversas, é preciso considerar ainda a característica do próprio gênero: contos que, devido à existência de inúmeras versões, todos conhecem e podem de alguma forma recontar e recriar, seja na literatura escrita, na oralidade ou em diversas outras formas de expressão artística. Assim, sendo constituídos por tantas escritas e reescritas particulares, os contos de fadas, presentes no imaginário de crianças e adultos, adquirem uma aura de eternos e universais.

Em minha pesquisa de doutorado realizo um estudo literário da obra de Charles Perrault no Brasil, buscando compreender as diferentes formas como seus contos são reescritos, uma vez que tais formas correspondem a concepções de literatura e a ideologias existentes no sistema literário em questão. Para tal, tendo como principal pilar teórico os Estudos Descritivos da Tradução, o objeto de análise serão reescritas brasileiras dos contos de Perrault, publicadas em livro, desde o momento inicial em que os contos do autor francês do século XVII surgem no sistema literário brasileiro, ao final do século XIX, até a contemporaneidade, com a mais recente reescrita publicada em 2016. Esse período de pouco mais de 120 anos abrange os primórdios da literatura infantojuvenil (LIJ) brasileira, moldada pela influência de contos e histórias de origem europeia, advindos sobretudo da cultura francesa, e alcança o século XXI, quando a LIJ nacional já se encontra amplamente desenvolvida, não obstante o papel da tradução, e das reescritas em geral, permanecer central em nossa cultura, desde sempre receptiva à literatura estrangeira. Toma-se portanto como premissa o entendimento de que uma obra canônica, como os contos de Perrault, constitui-se não apenas da própria obra em si, isto é, seu texto fonte, mas, fundamentalmente, de suas mais diversas formas de reescrita, que produzem, transformam, recriam e estabelecem imagens da obra em contextos literários e culturais distintos. O termo *reescrita* é entendido aqui tal como proposto por André Lefevere (1992), incluindo, além de traduções, adaptações, críticas, antologias, resenhas, histórias literárias e textos afins. A

seguir, apresento brevemente os Estudos Descritivos da Tradução e as concepções teóricas de André Lefevere, e, então, proponho pensarmos a questão da centralidade do *fator reescrita* para o estudo de uma obra literária estrangeira inserida em determinado sistema literário meta.

Os Estudos Descritivos da Tradução

A partir da teoria dos polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar, os Estudos Descritivos da Tradução tomam como base uma perspectiva sistêmico funcional e a ideia de que a tradução deve ser estudada tendo em vista um conjunto de traduções. As pesquisas lidam com reescritas realmente existentes enquanto fenômenos históricos. Logo, o que se busca analisar não é um conjunto de textos de modo isolado, como se sua significação pudesse ser compreendida atomisticamente, mas sim, a partir desses textos, conforme explica José Lambert, a seguir na tradução de Marie-Hélène Torres e Álvaro Faleiros:

> determinar a concepção das traduções num momento determinado da história. [...] procura-se saber quem produz as traduções, para que público, com o auxílio de que textos, em que gêneros, em que línguas e linguagem, segundo que registros e esquemas literários, em função de que modos literários, morais, linguísticos, políticos; e ademais, em função de que concepção de tradução. (Lambert, 2011, p.186)

Dado o caráter empírico da disciplina, definições normativas ou conceituações elaboradas a priori não se coadunam com uma teoria que precisa lidar com a contextualização de seu objeto de estudo. Consequentemente, "distinções entre tradução, adaptação, imitação, ou entre as boas e as más traduções são, elas também, [vistas como] dados históricos" (Lambert, 2011, p.185). A tradução passa a ser descrita em termos de suas relações inter e intra-sistêmicas, sendo constituída por uma série de circunstâncias, desde a posição que o tradutor ocupa em dado sistema meta até as combinações que se farão entre as convenções estrangeiras e as da cultura meta. Uma abordagem universalista, que não parta de um contexto histórico, é descartada em prol de "uma definição funcional e aberta [que] permite revelar as flutuações em matéria de normas e modelos que

caracterizam os fenômenos tradutórios" (Ibidem, p.187).

Um dos riscos em qualquer análise é a projeção das normas ou visões do pesquisador sobre o objeto de estudo, por vezes naturalizando tais normas ou desprezando questões que não apontem para caminhos já predeterminados. O esforço de uma pesquisa descritiva concentra-se em evitar essa armadilha, buscando sempre explicitar as concepções que o pesquisador utiliza, ou com as quais lida, situando-as no contexto em que se inserem. A proposta é depreender as concepções daqueles que realizam as reescritas e não projetar sobre as mesmas concepções definidas a priori. Os Estudos Descritivos permitem um olhar sobre o fenômeno das reescritas buscando-se evitar as dicotomias tradicionalmente descritas nos Estudos da Tradução, tais como domesticação/estrangeirização; adaptação/tradução; boas ou más traduções. Todos esses conceitos podem ser empregados desde que inseridos em contexto, isto é, com a explicação dos critérios usados para tais classificações.

Portanto, para se compreender a transmissão da obra de Perrault no Brasil ao longo do tempo toma-se como premissa o entendimento de que as reescritas são feitas de acordo com as concepções literárias vigentes, as quais podem ser variáveis tanto diacronicamente quanto sincronicamente dependendo de fatores tais como patronagem e questões relativas aos responsáveis pelas reescritas, tradutores, adaptadores, etc. A perspectiva adotada afirma o caráter histórico das traduções e o entendimento de que entre as funções da atividade tradutória está a proposição de uma nova e única experiência, possível pela recriação de um texto em outra cultura e língua. A tradução amplia as possibilidades e experiências literárias em dada cultura meta. Não se trata apenas de uma atividade que permite o conhecimento de obras, isto é, a tradução não é vista aqui apenas como um meio de se conhecer uma obra estrangeira. Sem deixar de ter também tal função, a tradução é vista sobretudo como uma atividade criativa que possibilita na cultura meta o desenvolvimento ou a descoberta de capacidades insuspeitas da língua meta, pois como afirma Susan Bassnett,

> […] it is absurd to see translation as anything other than a creative literary activity, for translators are all the time engaging with texts first as readers and then as rewriters, as recreators of that text in another language [...] Translation was a means

> not only of acquiring more information about other writers and their work, but also of **discovering new ways of writing**[4].
> (Bassnett, apud Hennard Dutheil de la Rochère & Henking, 2016, p.23) (grifo meu)

Essa ideia da descoberta de novas formas de escrita é o ganho que as reescritas oferecem à cultura meta, independentemente de quais sejam as estratégias tradutórias ou concepções literárias existentes e utilizadas. A tradução convida a uma reflexão sobre a língua e pode ser laboratório de inovação literária, ampliando as possibilidades literárias, linguísticas, formais ou expressivas de uma cultura ou língua fonte.

Desse modo, a tradução pode representar uma ampliação das possibilidades literárias de um texto em uma cultura meta não somente quando se trata de uma cultura em que a literatura é jovem ou fraca e está começando a desenvolver-se, como por exemplo podemos pensar em relação à LIJ brasileira ao final do século XIX. Tal ampliação também pode ocorrer quando a literatura já está desenvolvida, como é o caso do sistema de LIJ brasileira na contemporaneidade, em que já existe uma LIJ variada e reconhecida pelos padrões literários e culturais vigentes, com grandes autores, premiações, edições bem cuidadas, e constituindo, em termos de mercado, uma área relevante, considerando especialmente que muitas obras de LIJ podem ser adotadas por programas governamentais para escolas e bibliotecas. Nesse segundo caso, tratando-se de uma literatura já desenvolvida, para se analisar o papel das reescritas ou como estas podem atuar ampliando possibilidades literárias torna-se importante buscar observar atuações diretas dos responsáveis pelas reescritas. Para tanto, a teorização de André Lefevere acerca da relevância das reescritas e da patronagem para o estudo da literatura e da tradução torna-se bastante útil às possibilidades de pesquisa.

Reescritas e patronagem: uma perspectiva sociopolítica com André

[4] "[...] é absurdo entender a tradução como algo que não seja uma atividade literária criativa, uma vez que os tradutores estão todo o tempo envolvidos com textos, primeiramente como leitores e depois como reescritores, como recriadores daquele texto em outra língua [...] A tradução era um modo não apenas de adquirir mais informação sobre outros escritores e sua obra, mas também de descobrir novas modos de escrita".

Lefevere

Lefevere parte de uma abordagem sistêmica, tal como conceituada por Itamar Even Zohar, salientando que *sistema* deve ser compreendido como um termo neutro, ou seja, trata-se apenas de um modo de designar elementos que compartilham certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema (Lefevere, 1985, p. 89); é a percepção de características comuns que gera uma identidade entre os elementos, os quais passam a ser considerados então como inseridos em um mesmo sistema. Essa conceituação em Lefevere é formulada como um construto heurístico, de modo a enfatizar a inexistência de uma realidade ontológica para o termo *sistema*, o qual serve tão somente para facilitar o estudo de fenômenos complexos: a escrita, a leitura e a reescrita de literatura (Idem). A literatura é assim entendida como um sistema aberto que interage com o ambiente ao redor, a cultura e a sociedade, sofrendo influência destas e vice-versa.

A partir desse entendimento, Lefevere entra em uma dimensão sociopolítica por abordar as relações humanas que atuam no sistema. Como os sistemas são regidos ou mantidos por fatores coercitivos (visando sua própria unidade), o sistema de literatura traduzida é regido por um fator de controle constituído por dois elementos, um, interno ao sistema literário, e outro, externo, a patronagem. Todos aqueles que atuam na elaboração ou criação literária fazem parte do elemento interno ao sistema; são propriamente os reescritores – críticos, tradutores, professores, etc. Eles atuam no sentido de manter (ou eventualmente contrariar) o conceito hegemônico vigente em dada sociedade de como a literatura deve ser e de como a sociedade deve ser, isto é, o trabalho dos reescritores afirma (ou por vezes nega) concepções poetológicas (literárias) e ideológicas (sociais) vigentes. Segundo Lefevere, os reescritores com mais frequência realizam um trabalho de adaptação (no sentido de inserção) das obras literárias para que correspondam à poética e à ideologia de sua época (Lefevere, 1985, p. 90).

Já o fator de controle exercido pelo elemento externo ao sistema literário, pela patronagem, aponta para a ideologia subjacente à sociedade

em questão. Ao analisar as novas edições dos contos de Perrault no Brasil, por exemplo, vemos que os agentes de patronagem, representados pelas editoras envolvidas, contribuem efetivamente para gerar novas imagens do autor e de sua obra, uma vez que promovem uma redescoberta do autor francês pelo público leitor brasileiro, marcando uma diferença relevante em relação ao século XX, quando as reescritas publicadas costumavam excluir uma parte integrante dos contos: as moralidades de Perrault.

Lefevere argumenta ainda que a maioria dos leitores, isto é, leitores não profissionais, têm acesso a obras por meio de suas reescritas — antologias, críticas, resumos, adaptações, traduções, etc. Em consequência, as reescritas constroem imagens de obras e autores nas culturas em que se inserem; refletem necessariamente "a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way[5]" (Lefevere, 1992, p.vii).

O entendimento de reescrita aqui é de extrema relevância para pensarmos a compreensão de uma obra em termos mais abrangentes. Todas essas formas mencionadas são entendidas como reescritas de uma obra, isto é, tornam a obra conhecida – e compreendida de determinado modo – pelos leitores. Na prática, o que tal entendimento mostra é que um texto fonte antigo, que poderia ser inacessível a um leitor contemporâneo, devido a questões culturais e linguísticas, por exemplo, é atualizado de diversas formas com as reescritas; não somente o texto é posto em uma linguagem compreensível, como pode ser ressignificado, interpretado, ganhando novas explicações e leituras. Uma obra considerada um clássico pode aparentemente ter uma estabilidade, uma permanência enquanto cânone, mas para tal estará certamente recebendo certos tratamentos que vão da crítica à inserção em listas ou antologias e a traduções e a adaptações visando públicos específicos, por exemplo. Tal conjunto de reescritas nas mais diversas culturas, incluindo a própria cultura do texto fonte, será responsável por determinada visão sobre a obra, possibilitando sua permanência nos sistemas literários.

[5] "certa ideologia e poética e, assim sendo, manipulam a literatura para que funcione em dada sociedade de certo modo."

Desse modo, considera-se que uma obra não é reconhecida ou valorizada por seu (suposto) valor intrínseco, mas sim por suas reescritas que eventualmente irão alçá-la a um posto canônico, dependendo de fatores ideológicos ou poetológicos da cultura em questão. A essa concepção subjaz o entendimento de que reescritores são tão importantes quanto os escritores no que tange à recepção das obras pelos leitores comuns (não havendo aqui um julgamento de valor, apenas um caráter de constatação de uma realidade).

Lefevere fornece vários exemplos para amparar suas considerações, mostrando que certas obras ficaram "esquecidas" por muito tempo e tornaram-se importantes apenas posteriormente ao serem reescritas em determinada cultura cuja ideologia ou poética permitiu trazer aquela obra para seu sistema literário. A seu ver, portanto, o que determina a canonização ou o esquecimento de uma obra ou de um autor não é seu "valor", mas sim questões relativas a poder, ideologia e instituições, envolvendo necessariamente a manipulação das obras por meio de reescritas. Como ressalta Peter Hunt, as próprias listas de livros, por exemplo, o controvertido *Touchstones: a List of Distinguished Children's Books*, definindo um cânone da LIJ em língua inglesa, têm como função poupar tempo provendo informação, mas, por outro lado, podem restringir e impedir a apreciação ou avaliação daqueles que lidam com os livros, condicionando certas leituras em detrimento de outras (Hunt, 2010, p.28-29).

Por fim, a concepção de Lefevere pressupõe que tanto as escritas quanto suas reescritas são determinadas pela "lógica da cultura". O autor entende que o que determina essa lógica é tanto o fator de controle exercido pela patronagem como também o fator interno ao próprio sistema literário, constituído pelos profissionais que instituem determinada poética, a qual se torna dominante em dada cultura. Esses profissionais (editores, críticos, tradutores) costumam apresentar semelhanças em termos ideológicos em relação aos responsáveis pela patronagem (Instituições, Editoras, Governos).

A centralidade do fator reescrita

A partir das perspectivas teóricas aqui brevemente apresentadas,

considera-se que se encontramos reescritas de uma mesma obra com objetivos e materialidades distintos, faz-se necessário abordar concretamente tais reescritas e seus paratextos, em seus respectivos contextos, para a compreensão dessa obra em dada cultura meta. Em minha pesquisa, a adoção da perspectiva descritivista dos Estudos da Tradução e a seleção de um corpus composto por reescritas publicadas em livro dos contos de Charles Perrault no Brasil possibilitam a abordagem aqui proposta que considera fundamental para os estudos literários a observância de fatores culturais, linguísticos e de patronagem que envolvem a escrita e também a reescrita literárias, sempre que uma obra estrangeira for lida, comentada, criticada em sua reescrita e não em seu original. Assim, o fato da obra se apresentar em forma de reescrita não constitui-se como mero meio de apreensão da obra, mas sim como o próprio objeto de estudo.

Embora a pertinência de tal abordagem possa já parecer indiscutível no âmbito dos Estudos Descritivos da Tradução, considero necessário enfatizar sua defesa devido à força de uma tradição universalisante, que ainda consegue se manter também em estudos literários, a qual tende a apagar diferenças e particularidades em prol da construção de um significado comum a todos, hegemônico. Não é incomum nos depararmos com pesquisas, resenhas, críticas, aulas, palestras, etc. que se debruçam sobre obras literárias estrangeiras, inseridas em determinado sistema literário meta, e desconsideram a questão da tradução, não realizando uma análise das reescritas para a compreensão das imagens de autores e obras, propostas por tais reescritas. Nesses casos, a tradução é tão somente uma ferramenta de acesso ao original, este sim visto como objeto de estudo. Considero que podemos distinguir três formas de abordagem, em estudos sobre obras estrangeiras, no que concerne ao papel da reescrita, isto é, em que medida o *fator reescrita* é levado em conta. Podemos ter: 1) a desconsideração total do *fator reescrita*, possivelmente em uma perspectiva universalista que considera uma suposta obra em si; 2) a consideração do *fator reescrita*, sendo esta apresentada como meio necessário de acesso à obra; 3) a centralidade do *fator reescrita* para a compreensão da obra em dada cultura meta. Apresento a seguir esses três tópicos, detendo-me mais sobre o primeiro, por ser uma

das formas, a meu ver, mais usualmente adotadas ou aceitas sem maiores questionamentos.

Na primeira forma de abordagem, realiza-se uma abstração dos inúmeros fatores culturais, linguísticos ou de patronagem subjacentes a uma obra traduzida, a uma reescrita; o estudo se concentra sobre a obra original (ainda que sejam utilizadas reescritas para isso). Trata-se de uma perspectiva facilmente vista em estudos sobre clássicos e especialmente sobre contos de fadas, quando compreendidos em relação ao que dizem *para* ou *sobre* a humanidade. Conforme salienta Donald Haase, a leitura psicanalítica dos contos de fadas proposta por Bruno Bettelheim chancela essa visão universalista, ao considerar que "fairy tales transcend specific time and place of their origin[6]", tratando de problemas essencialmente humanos e fornecendo a todos uma gama de verdades válidas em qualquer época e cultura (Haase, 1999, p.359). Muito difundida, sobretudo na obra *The uses of Enchantment: The meaning and Importance of Fairy tales* (Bettelheim, [1976] 2010), em português, na tradução de Arlene Caetano, *A psicanálise dos contos de fadas* (Bettelheim, 2012), a leitura de Bettelheim considera, portanto, os contos universais. Assim, se os contos falam de uma humanidade comum, sua análise pode prescindir de uma entrada nas diferentes culturas em que são (re)escritos. Bettelheim considera que as histórias infantis deveriam relacionar-se com todos os aspectos da personalidade infantil, tratando com seriedade as dificuldades e "promovendo a confiança da criança em si mesma e em seu futuro" (Bettelheim, 2012, p.11).

Com tais premissas, o conto *Le Petit Chaperon rouge* (*O Chapeuzinho Vermelho*) de Perrault é descartado por Bettelheim como conto de fadas para crianças, não apenas devido ao final trágico da personagem como também pela ausência de qualquer interdição por parte da mãe à Chapeuzinho. Assim, os valores morais da educação infantil (incluindo as advertências e as proibições) bem como a exclusão de contato com experiências trágicas ou fatais fazem parte da "universalidade" proposta pelo psicólogo. Nesse caso, não deixa de ser relevante observar as condições de vida com as quais Bettelheim se deparou para elaborar seu pensamento e obra: nascido na Áustria do início do século XX, ele passou por campo de concentração

[6] "os contos de fadas transcendem a época e o lugar específicos de suas origens."

durante a Segunda Guerra Mundial, antes de conseguir migrar para os Estados Unidos. Talvez seja característica de qualquer literatura tratar de problemas humanos, mas o modo ou a forma como isso será feito pode apresentar linguagens, estilos e propostas variáveis de acordo com culturas e sociedades distintas, e desconsiderar tais fatores pode limitar a abrangência de uma pesquisa ao contrário de torná-la universalmente válida, como se pretende. Não apenas Perrault, na França do século XVII, escreve o referido conto tão criticado (e banido) por Bettelheim, mas também, só para citar dois exemplos significativos em minha pesquisa, os reescritores Monteiro Lobato e Rosa Freire d'Aguiar, no Brasil do século XX e do século XXI, respectivamente, reescrevem *Chapeuzinho* com o mesmo final trágico e ausência de interdições para a menina. Não é possível ignorar ou desconsiderar a existência e as propostas dessas reescritas realizadas para crianças.

Uma perspectiva universalista é tão localizada quanto qualquer outra, isto é, não deixa de revelar as concepções de mundo e de literatura daqueles que a adotam. Outro exemplo significativo pode ser visto em uma das histórias para crianças muito conhecidas e admiradas na atualidade, alçada à categoria de clássico da literatura: a saga de Mowgli o menino lobo, personagem de Rudyard Kipling que aparece em vários dos contos de *The Jungle Books* (*Os Livros da Selva*), publicados ao final do século XIX (1894-1895). As releituras fílmicas dos estúdios Walt Disney, tanto de 1967 como a recente de 2016, propiciam uma leitura da obra como uma história de aventuras de um menino criado pelos animais da selva, inserindo a narrativa na tradição literária ocidental do rito de passagem de uma infância/desconhecimento do mundo a um estágio adulto/aprendizado do mundo. Se desde a Odisseia homérica, temos Telêmaco que sai em busca do pai e volta transformado pelas experiências vividas, as aventuras do menino lobo também podem ser compreendidas nessa tradição. A imagem de aventura, com a busca pelo conhecimento e a passagem de uma infância à vida adulta, se sobrepõe a outros elementos da escrita de Kipling, que apresenta contos profundamente marcados por uma concepção de mundo imperialista em que os ingleses são a civilização, "brancos [...] que governam

a terra toda e não permitem que as pessoas queimem ou batam umas nas outras sem testemunhas" (Kipling, 2015, p.298) e a quem se pode "exigir justiça" (p.299), enquanto os aldeões indianos são "preguiçosos" (p.297), um povo sem lei. A saga de Mowgli passa a ser considerada um *clássico* por releituras e reescritas, tais como os filmes mencionados, que se tornaram hegemônicas e que realizam um apagamento de questões políticas e de valores expressos na obra. Esse apagamento, entretanto, ocorre em consonância a outros valores, os de nossa época, que não os mesmos do escritor britânico do século XIX. Quando lemos Kipling em sua escrita, ou em uma reescrita integral da obra, como a de Júlia Romeu (Kipling, 2015), inevitavelmente passamos pela experiência descrita por Italo Calvino: "os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos" (Calvino, 2007, p.12). Se na atualidade, há um imaginário que instaura *Os livros da Selva*, nos quais se encontram os contos sobre Mowgli, como histórias de aventuras apenas, podemos concluir que se trata de um clássico justamente por admitir leituras diversas em culturas e épocas distintas.

Na segunda forma de abordagem no que concerne ao papel da reescrita em estudos literários, a reescrita é apresentada ou mencionada como meio de acesso à obra e, consequentemente, de realização do estudo. Nessa abordagem, em geral, escolhe-se uma reescrita considerada *boa* ou *fiel* à obra estrangeira em questão, e o grau de problematização dessa escolha é baixo ou inexistente. Pode até se levar em conta que uma obra reflete visões de mundo, modos de vida, valores, etc. Por exemplo, certos contos podem ser analisados como expressão de uma visão nacionalista, tal como se compreende em diversos estudos os contos dos irmãos Grimm. Ou então pode-se considerar que os contos populares foram criados para camponeses conseguirem lidar com as dificuldades, contendo ensinamentos de como sobreviver em um mundo hostil. Mas embora se entenda que os contos expressem assim certos valores, no momento em que se estuda tais contos reescritos necessariamente sob a égide de outros valores, necessidades, ideologias, esta segunda inserção cultural dos contos, agora reescritos, não é levada em conta. Ou seja, os contos são contextualizáveis em seu momento original, mas não seria necessário fazer o mesmo em todos os outros

momentos de suas reescritas, contextualizando as mesmas. Assim, por exemplo, sob essa perspectiva, podemos ter os contos dos irmãos Grimm no Brasil sem passar por um questionamento sobre: quem reescreve; quais contos em detrimento de outros; que transformações ou atualizações são feitas; que diferenças são encontradas entre reescritas antigas e atuais e por quê? etc. Da mesma forma, lembrando novamente do conto *O Chapeuzinho Vermelho*, uma pesquisa pode propor analisar as diferenças entre a versão de Perrault e a dos irmãos Grimm para a história da menina que vai levar um lanche à avó doente e se depara com um lobo na floresta. As traduções escolhidas para esse estudo podem não ser discutidas, e o enfoque pode recair sobre os autores ou sobre o enredo e a estrutura geral do conto, em detrimento de uma análise de questões literárias, tais como escrita em verso, repetições de cenas ou de frases utilizadas, dentre outras, para a qual seria necessário analisar a própria reescrita utilizada na pesquisa.

Já na terceira forma de abordagem no que concerne ao papel da reescrita em um estudo sobre uma obra estrangeira, entende-se a questão da reescrita como central ao estudo literário. Minha pesquisa sobre os contos de Perrault no Brasil insere-se nessa perspectiva, ao considerar que a obra existe em suas diversas formas de reescrita, e é assim que precisa ser analisada. Uma obra é todo o conjunto de suas (re)leituras, (re)escritas, inclusive no próprio sistema literário do texto fonte, com suas edições atualizadas, comentadas, críticas, adaptadas a novos públicos, além de interesses comerciais, institucionais, dentre outros. Em um estudo sobre contos de fadas, considerando-se a peculiaridade desse objeto de pesquisa, a adoção dessa perspectiva torna-se particularmente relevante em contraposição a outras que não consideram as formas e os contextos em que os contos se apresentam. Em suma, para estudar os contos de Perrault no Brasil faz-se necessário analisar como esse texto é lido, comentado, construído nessa cultura meta, e que imagens do autor e da obra as reescritas projetam.

Proponho portanto a adoção de uma perspectiva teórica para os estudos literários de contos de fadas, especificamente Perrault, não universalista, e, assim, uma pesquisa para ser realizada nesses termos precisa considerar as escritas e reescritas dos contos que não existem

independentemente de seus contextos socioculturais, sendo determinadas por esses contextos e também determinando os mesmos. Estudar um autor sob esse prisma é estudar como sua obra se realiza concretamente no sistema literário em análise. Se hoje há muitos estudos literários sobre os contos de Perrault, em minha pesquisa procuro preencher uma lacuna adotando a perspectiva ainda pouco explorada do *fator reescrita*: tal obra existe em um sistema literário meta em forma de reescritas, as quais revelam visões de mundo, bem como perspectivas literárias particulares, apresentando assim propostas e entendimentos por vezes distintos, os quais devem ser observados para a compreensão da obra em dado sistema literário meta. As reescritas mudam, variam, multiplicam-se, entrecruzam-se, convivem, gerando uma percepção de unicidade: a existência de uma obra X.

Por fim, um exemplo emblemático nessa área pode ser visto com Walt Disney, um dos reescritores de contos de fadas, que hoje é visto por muitos como o autor dos mesmos, como se suas histórias ou suas formas de contar fossem as originais. Por exemplo, seu filme *Snow White and the seven dwarfs (Branca de neve e os sete anões*), uma adaptação do conto *Branca de Neve* dos irmãos Grimm, desenvolveu um aspecto que não se encontra no conto: a personificação dos anões, os quais, segundo Phillip Pullman, a seguir na tradução de José Rubens Siqueira, deixaram de ser "um bando de pequenos espíritos da terra, benevolentes e anônimos" (Pullman, 2014, p.228). A comédia criada com os nomes e personalidades individuais dos anões passou a fazer parte do imaginário acerca da história de Branca de Neve. Considerando a perspectiva aqui proposta, torna-se pertinente compreender Walt Disney como um reescritor, alguém que propõe a sua leitura a partir de contos e histórias de origens diversas, leitura essa que eventualmente torna-se hegemônica ao ponto de ser considerada a própria obra original.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. 27a reimpressão. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos.* Tradução Milton Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HAASE, Donald. "Yours, Mine, or Ours? Perrault, Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales". In: TATAR, Maria (ed.). *The Classic Fairy Tales*. New York, London: Norton, 1999. p.353-364.

HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine & HENKING, Irene. "Preface". In: HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine & HENKING, Irene. (eds.) *La traduction comme création/Translation and creativity*. Lausanne: Université de Lausanne, 2016.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil.* Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KIPLING, Rudyard. *Os livros da Selva*: Mowgli e outras histórias. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAMBERT, José. "A tradução". Tradução: Marie Hélène Catherine Torres; Álvaro Faleiros. In: *Literatura e Tradução*: Textos selecionados de José Lambert. GUERINI, Andréia; TORRES, Marie Hélène Catherine; COSTA, Walter (orgs). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p.183-196.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

_____. "What Is Written Must Be Rewritten. Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham". In: HERMANS, Theo. (ed.). *Second Hand:* papers on the theory and historical study of literary translation. ALW-Cahier n3. 1985. p.88-105.

PULLMAN, Philip. *Contos de Grimm*: para todas as idades. Tradução: José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

O TAITI COMO JARDIM DO ÉDEN: O DESLUMBRAMENTO DO VIAJANTE LOUIS ANTOINE DE BOUGAINVILLE PELAS TERRAS E CULTURAS TAITIANAS

Alessandra Fontes C. da R. K. Pereira*

RESUMO: Baseado no relato de viagem Voyage autour du monde[1], de Louis Antoine de Bougainville, este artigo tem o objetivo de analisar a construção do Taiti como ambiente considerado "paraíso" pelo viajante francês, além das possíveis relações com o "outro", principalemente a partir do contato dele com a população taitiana.
PALAVRAS-CHAVE: relato de viagem ; paraíso ; Taiti ; o outro

ABSTRACT: Based on the travelogue Voyage autour du monde, by Louis Antoine de Bougainville, this article aims to analyze the construction of Tahiti as an environment considered "paradise" by the French traveler, in addition to the possible relations with the "other", mainly about his contact with the Tahitian population.
KEYWORDS: travel report; paradise ; Tahiti; the other

Descrevendo o Taiti, no livro *Voyage autour du Monde*, o escritor-viajante Louis Antoine de Bougainville ofereceu a visão de um paraíso terrestre, onde homens e mulheres viviam felizes, em completa inocência, longe da corrupção da civilização. Ele ilustrou o conceito de "bom selvagem", e contribuiu para colocar em circulação os pensamentos de Montaigne e influenciar ainda mais as ideias de filósofos como Jean-Jacques Rousseau no século XVIII.

O conceito de *bon sauvage* e a sensação de estar no Jardim do Éden contribuem ainda mais para a construção da imagem do paraíso, como para demonstrar o bom convívio entre o homem e a natureza.

> Je me croyais transporté dans le jardin d' Eden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne

* Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
[1] *Viagem ao redor do mundo*

> l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui. Nous trouvions des troupes d'hommes et de femmes assises à l'ombre des verges ; tous nous saluaient avec amitié ; ceux que nous rencontrions dans les chemins se rangeaient à côté pour nous laisser passer ; partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur. (Bougainville, 2001, p. 138)[2]

Vemos, aqui, o retrato da perfeição. Frutos, água, o clima e a vegetação são convidativos ao passeio; o trabalho não se faz necessário. Inclui-se também a receptividade e a cordialidade desse povo que ali está. Hospitalidade, alegria e felicidade são características observadas, a todo momento, por Bougainville.

E quase num sentimento de devaneio, ele também nos faz penetrar no Jardim do Éden, fazendo com que escapemos das classificações e da linguagem mais científica, utilizada em grande parte de seu relato, como prova o fragmento a seguir:

> Le peuple de Tahiti est composé de deux races d'hommes très différentes, qui cependant ont la même langue, les mêmes moeurs et qui paraissent se mêler ensemble sans distinction. La première, et c'est la plus nombreuse, produit des hommes de la plus grande taille : il est d'ordinaire d'en voir de six pieds et plus. Je n'ai jamais rencontré d'hommes mieux faits ni mieux proportionnés ; pour peindre Hercule et Mars, on ne trouverait nulle part d'aussi beaux modèles. Rien ne distingue leurs traits de ceux des Européens ; et, s'ils étaient vêtus, s'ils vivaient moins à l'air et au grand soleil, ils seraient aussi blancs que nous. En général, leurs cheveux sont noirs. La seconde race est d'une taille médiocre, a les cheveux crépus et durs comme du crin ; sa couleur et ses traits diffèrent peu de ceux des mulâtres. (Bougainville, 2001, p. 153)[3]

---

[2] Eu me acreditava transportado para o jardim do Éden: percorremos uma planície gramada, coberta por belas árvores frutíferas e cortada por pequenos rios que mantêm um frescor delicioso, sem nenhum dos inconvenientes oriundos da umidade. Um povo numeroso goza ali dos tesouros que a natureza, com as mãos cheias, despeja sobre ele. Encontrávamos, grupos de homens e mulheres, sentados à sombra dos pomares; todos nos saudavam amistosamente ; aqueles que encontrávamos pelo caminho colocavam-se de lado, a fim de nos deixar passar ; em todos os lugares víamos reinar a hospitalidade, o repouso, uma suave alegria e todas as aparências de felicidade. (Bougainville, 1989, p. 138)

[3] O povo do Taiti é composto por duas raças de homens muito diferentes que, no entanto, possuem a mesma língua, os mesmos costumes e parecem se misturar sem distinção. A primeira, e mais numerosa, produz homens com um porte físico maior: é comum vê-los medindo seis pés ou mais de altura. Eu nunca encontrei homens mais bem talhados, nem com melhores proporções corporais, para pintar Hércules ou Marte não encontraríamos, em lugar nenhum, modelos tão belos. Nada distingue os seus traços dos dos europeus; e, caso estivessem vestidos e vivessem menos ao ar livre e em pleno sol, seriam tão brancos como nós. Em geral, seus cabelos são escuros. A segunda raça possui uma estatura mediana, os cabelos crespos e duros como uma crina; sua cor e seus traços diferem pouco dos mulatos. (Bougainville, 1989, p. 153)

A alusão ao paraíso, apresentada acima, somada aos homens que compõem o primeiro grupo na divisão das raças contrapõe-se à animalização dos homens da segunda espécie, que está apresentada nas características físicas, mas, isso não interfere na inteligência, como o próprio viajante afirma: "*Le Tahitien qui s'est embarqué avec nous est de cette seconde race, quoique son père soit chef d'un canton; mais il possède en intelligence ce qui lui manque du côté de la beauté*." (Bougainville, 2001, p. 153)

A nudez acompanhada de alguns adornos também é observada pelo viajante. As descrições normalmente são seguidas de comparações entre os hábitos e a cultura da população nativa e os da Europa.

> On voit souvent les Tahitiens nus, sans autre vêtement qu'une ceinture qui leur couvre les parties naturelles. Cependant les principaux s'enveloppent ordinairement dans une grande pièce d'étoffe qu'ils laissent tomber jusqu'aux genoux. C'est aussi là le seul habillement des femmes, et elles savent l'arranger avec assez d'art pour rendre ce simple ajustement susceptible de coquetterie. Comme les Tahitiennes ne vont jamais au soleil sans être couvertes, et qu'un petit chapeau de cannes, garni de fleurs, défend leur visage de ses rayons, elles sont beaucoup plus blanches que les hommes. Elles ont les traits assez délicats ; mais ce qui les distingue, c'est la beauté de leurs corps dont les contours n'ont point été défigurés par quinze ans de torture. Au reste, tandis qu'en Europe les femmes se peignent en rouge les joues, celles de Tahiti se peignent d'un bleu foncé les reins et les fesses ; c'est une parure et en même temps une marque de distinction. (Bougainville, 2001, p. 154.)

Ainda sobre a nudez, a historiadora Mary Del Priore, em seu livro *Histórias Íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*[4], nos faz entender o porquê do fascínio de muitos viajantes, incluindo Bougainville, em relação aos corpos nus dos nativos que habitavam os locais visitados.

A referência que o viajante faz ao corpo nu das taitianas que não foram deformados por quinze anos de torturas, "Têm os traços bastante delicados, mas o que os distingue é a beleza de seus corpos cujos contornos não foram desfigurados por quinze anos de tortura." (p.154), tem a ver com a educação corporal que as jovens europeias recebiam antes de estarem em idade

[4] DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* / Mary del Priore – São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011. (Conversão para eBook: Freitas Bastos)

adequada para casar, por volta dos quinze anos de idade. Daí vem a ideia dos quinze anos de torturas, pois, durante o século XVIII, as mulheres usavam corpete por baixo dos longos vestidos a fim de apresentarem um padrão de beleza exigido na época. O acessório da moda era uma forma de manter a cintura fina, o que Bougainville classifica como um corpo "desfigurado" em relação ao corpo das taitianas, que se mostravam nos moldes naturais.

Muito diferente do entendimento do século XXI, o nu, a nudez, o erotismo, o sexo, a intimidade e o corpo receberam, a partir do século XVI, definições que estavam longe da exibição e da banalidade com a qual tratamos tais temas, atualmente, e os expomos até mesmo na internet.

Sobre o nu, a nudez e o erótico, Del Priore afirma:

> Em 1566, é dicionarizada na França, pela primeira vez, a palavra erótico. Designava, então, "o que tiver relação com o amor ou proceder dele". Na pintura, o humanismo colocava o homem no centro do mundo – e não mais Deus –, descobrindo-se os corpos e o nu. Nu que, hoje, associamos ao erotismo. Mas era ele, então, sinônimo de erotismo? Não. Isso significa que as palavras, os conceitos e seus conteúdos mudam, no tempo e no espaço; o que hoje é erótico, não o era para os nossos avós. (Del Priori, 2011, p. 9)

No período renascentista, o nu recebe o significado de pureza e o desconhecimento do mal. Por esse motivo, muitos viajantes, ao se depararem com os nativos nus, associaram isso à entrada ao paraíso.

> A Pero Vaz de Caminha não passaram despercebidas as "moças bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos compridos pelas espáduas". Os corpos, segundo ele, "limpos e tão gordos e tão formosos que não pode mais ser". Os cânones da beleza europeia se transferiam para cá, no olhar guloso dos primeiros colonizadores. Durante o Renascimento, graças à teoria neoplatônica, amor e beleza caminhavam juntos. Vários autores, como Petrarca, trataram desse tema para discutir a correspondência entre belo e bom, entre o visível e o invisível. Não à toa, nossas indígenas eram consideradas, pelos cronistas seiscentistas, criaturas inocentes. Sua nudez e despudor eram lidos numa chave de desconhecimento do mal, ligando, portanto, a "formosura" à ideia de pureza. Até suas "vergonhas depiladas" remetiam a uma imagem sem sensualidade. As estátuas e pinturas que revelavam mulheres nuas, o faziam sem pelos púbicos. A penugem cabeluda era o símbolo máximo do

> erotismo feminino. A questão da sensualidade não estava posta aí. (Del Priore, 2011, p.9)

Tal relação prossegue até o século XVIII, como é o caso do viajante Bougainville. Mas, apesar da sensação de estar no paraíso e deslumbramento com os corpos das taitianas, uma outra questão se coloca e se estende até o século XIX com outros viajantes. O nu também passa a ser entendido como pobreza.

> Nuas em pelo, as "americanas" exibiam-se, também, nas múltiplas gravuras que circulavam sobre o Novo Mundo, com seus seios pequenos, os quadris estreitos, a cabeça coroada por plumagens ou frutas tropicais. Os gravadores do Renascimento as representavam montadas ou sentadas sobre animais que os europeus desconheciam: o tatu, o jacaré, a tartaruga. Mas, aí, a nudez não era mais símbolo de inocência, mas de pobreza: pobreza de artefatos, de bens materiais, de conhecimentos que pudessem gerar riquezas. Comparadas com as mulheres que nas gravuras representavam o continente asiático ou a Europa, nossa América era nua, não porque sensual, mas porque despojada, singela, miserável. As outras alegorias – a Ásia e a Europa – mostravam-se ornamentadas com tecidos finos, joias e tesouros de todo tipo. Mesmo a África, parte do mundo mais conhecida no Ocidente cristão do que a América, trazia aparatos, expondo a gordura. Gordura, então, sinônimo de beleza. (Del Priore, 2011, p.9)

Com o significado da nudez relacionada à pureza, ao desconhecimento do mal e, ao mesmo tempo, à pobreza, retornamos ao mito do *bon sauvage*. Rousseau, leitor de Montaigne, que tem como ponto de partida de sua filosofia a concepção de que o homem nasce bom, a sociedade é que o corrompe, nos ajuda a acrescentar também a ideia de que o homem nasce livre e por toda parte se encontra acorrentado. A grande questão para ele , assim como para a maioria dos filósofos desta época, era como conciliar a liberdade natural do homem e ao mesmo tempo garantir a segurança e o bem estar que a vida em sociedade pode lhe dar. Ainda segundo Mary Del Priore :

> A nudez e a poligamia dos índios ajudavam a demonizar sua imagem. Considerados não civilizados, a tentativa dos jesuítas em cobri-los resultou, muitas vezes, em situações cômicas, como a relatada por padre Anchieta: "Os índios da terra de ordinário andam nus e quando muito vestem alguma roupa de algodão ou de pano

> baixo e nisto usam de primores a seu modo, porque um dia saem com gorro, carapuça ou chapéu na cabeça e o mais nu; outro dia saem com seus sapatos ou botas e o mais nu.[...] e se vão passear somente com o gorro na cabeça sem outra roupa e lhes parece que vão assim mui galantes. (Del Priori, 2011, p.10)

Tais tentativas dos jesuítas cobrirem os corpos dos indígenas nos remete ao contato com o bem e o mal do qual fala o livro de Genesis ao relatar o dia em que Eva e Adão comem o fruto proibido:

> E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. (Gênesis 3:6,7)

O imaginário de Adão ter que se "vestir", ao ser expulso do paraíso, transparece a moral de que, se ele experimentou o mal, por esse motivo, deveria se cobrir, tampando partes do corpo que correspondem à sedução, mostrando também o aprendizado do pudor. Passando ao caso da tentativa dos jesuítas cobrirem os corpos dos indígenas, podemos dizer que este contato teria sido o "fruto proibido" experiementado pelos índios? E, que por esse contato, estariam "pagando" pelo "pecado" de serem descobertos por olhos já filtrados por uma cultura cerceada por uma moral, principalmente religiosa? Certamente, faltou a jesuítas e a navegantes, o conhecimento do conceito de relativismo e imperou o etnocentrismo[5]. A menção a Adão e Eva e ao discurso religioso também são constatados em Jean de Léry, em seu relato *Viagem à terra do Brasil*[6], ainda no século XVI:

> Não é meu intuito, entretanto, aprovar a nudez contrariando o que dizem as Escrituras, pois Adão e Eva, após o pecado, reconhecendo estarem nus, se envergonharam ; sou contra os que a querem introduzir entre nós, como os hereges, contra a lei natural, embora deva confessar que, neste ponto, não a observam os selvagens americanos. O que digo é somente para mostrar que não merecemos louvor

[5] Os conceitos de relativismo e de etnocentrismo serão trabalhados de maneira mais profunda no capítulo 3 desse trabalho.

[6] LÉRY, Jean. *História de uma viagem feita à terra do Brasil também chamada América*. Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

> por condená-los severamente, só porque sem pudor andam nus, pois os excedemos no vício contrário, no da superfluidade de vestuário. Praza a Deus que cada um de nós se vista modestamente, mais por decência e honestidade do que por vaidade e mundanismo. (Léry, 1980, p. 138)

A liberdade natural, da qual fala Anchieta e também Léry sobre os indígenas, é experimentada por Bougainville não só pela nudez, mas pela poligamia, no momento de contato e convivência com o povo taitiano.

> La polygamie paraît générale chez eux, du moins parmi les principaux. Comme leur seule passion est l'amour, le grand nombre des femmes est le seul luxe des riches. Les enfants partagent également les soins du père et de la mère. Ce n'est pas l'usage à Tahiti que les hommes, uniquement occupés de la pêche et de la guerre, laissent au sexe le plus faible les travaux pénibles du ménage et de la culture. Ici une douce oisiveté est le partage des femmes, et le soin de plaire leur plus sérieuse occupation. Je ne saurais assurer si le mariage est un engagement civil ou consacré par la religion, s'il est indissoluble ou sujet au divorce. (Bougainville, 2001, p. 157 - 158)[7]

A partir do relato de Bougainville, temos certeza de que não é a ética cristã da monogamia que rege a população taitiana. Mais uma vez temos um bom exemplo de que as amarras criadas por contratos sociais e a moral cristã não faziam parte da vida desses indivíduos que experimentavam a liberdade natural tão defendida por alguns filosofos no século das Luzes.

Ao ler tais descrições, percebe-se que Louis Antoine de Bougainville cumpre com a possível proposta inicial de sua viagem apresentada na carta ao rei Louis XV. Nela, ele menciona que Vossa Majestade quis aproveitar o lazer com paz, para dar à geografia conhecimentos utéis à humanidade.

> VOTRE MAJASTÉ a voulu profiter du loisir de la paix pour procurer à la géographie des connaissances utilies à l'humanité. Sous vos auspices, SIRE, nous sommes entrés dans la carrière; des épreuves de tout genre nous attendaient à chaque pas, la patience et le zèle ne nous ont pas manqué. C'est l'histoire de nos efforts que j'ose présenter à VOTRE MAJESTÉ ; votre approbation en fera le succès. Je suis avec plus

[7] A poligamia parece ser geral entre eles, ao menos, entre os mais importantes. Como sua única paixão é o amor, o grande número de mulheres é o único luxo dos ricos. As crianças dividem igualmente os cuidados do pai e da mãe. O que não é habitual no Taiti é que os homens ocupem-se unicamente da pesca e da guerra e deixem, para o sexo mais frágil, os trabalhos penosos da casa e da lavoura. Aqui, uma suave ociosidade é o prêmio das mulheres e o cuidado de agradar é sua ocupação mais séria. Eu não saberia assegurar se o casamento é um compromisso civil ou consagrado pela religião, se é indissolúvel ou objeto de divórcio. (Bougainville, 1989, p. 157 e 158)

profond respect, DE VOTRE MAJESTÉ, SIRE, Le très humble et très soumis serviteur et sujet, DE BOUGAINVILLE. (Bougainville, 2001, p.6)[8]

Porém, sabemos que a moeda de troca para que a expedição realmente existisse foi a tomada de posse do arquipélago do Taiti em nome do reino francês. De qualquer forma, o relato de viagem de Bougainville vai além dos interesses econômicos do rei, do recolhimento de riquezas da flora e fauna de locais visitados e da expansão geográfica a partir da tentativa de novas rotas marítimas.

Segundo Todorov (1993, p.9), os marinheiros, os reis e toda a empresa ao redor dos projetos de expansão marítima visavam o lucro. Porém, não foi o mesmo objeto buscado por Cristóvão Colombo. Por isso, podemos comparar a perspectiva do navegador genovês com a do navegador francês, pois para ambos a ambição não foi a verdadeira força motriz de suas ações

Ainda nesse contexto de lucratividade, segundo Albert Soboul[9], na obra *A Revolução Francesa*, embora economicamente a burguesia citadina de Paris conseguisse a sua ascensão econômica, a política de Versailles favorecia os interesses das antigas estruturas agrárias que perduravam na França desde a Idade Média. Para a burguesia francesa, a política de Versailles era anacrônica. Os homens que produziam nas cidades tinham seus impostos onerosos para custear os benefícios obtidos pela aristocracia do campo. Em meio a essa política, foram configurados os interesses de expansão naval e colonialismo franceses.

Bougainville, mesmo sem ter tal pretensão, cria mais um registro capaz de dar suporte, exemplificando e ilustrando extensas e profundas discussões, durante o século XVIII até os dias atuais, em relação às formas de organização de diferentes sociedades, compreensão de diversas culturas e as

[8] VOSSA MAJESTADE desejou se aproveitar do tempo livre da paz para obter, da geografia, conhecimentos úteis para a humanidade. Sob seus auspícios, SENHOR, nós começamos; provas de todos os gêneros nos esperavam a cada passo, a paciência e o zelo não nos faltaram. É a história dos nossos esforços que ouso apresentar a VOSSA MAJESTADE; sua aprovação fará o seu sucesso. Sou, com o mais profundo respeito, DE VOSSA MAJESTADE, SENHOR, mui humilde e mui submisso servidor e súdito, De BOUGAINVILLE. (Bougainville, 1989, p.6)

[9] SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

relações estabelecidas com o "outro", pensando em questões pautadas na alteridade e no relativismo.

As descrições dos habitantes das terras distantes, além de gerar expectativa, geravam a construção de um imaginário coletivo, por parte dos europeus leitores das narrativas de viagem. O estranhamento e deslumbramento por esses seres eram saciados por descrições completas, que propiciavam as visualizações mentais das formas desses habitantes, as quais, muitas vezes, suscitavam textos de linguagem não verbal para torná-los mais palpáveis.

Dessa forma, muitas pinturas e desenhos ganharam existência a partir das leituras das descrições dos selvagens, além das encantadoras paisagens. Muitos viajantes também levavam em sua tripulação alguém com o dom de registrar os momentos da viagem que não fosse na linguagem verbal.

É comum encontrarmos nos relatos de viagens a impressão de que a escrita não é capaz de reproduzir exatamente o vivido, os sentimentos e as ideias. Segundo Foucault:

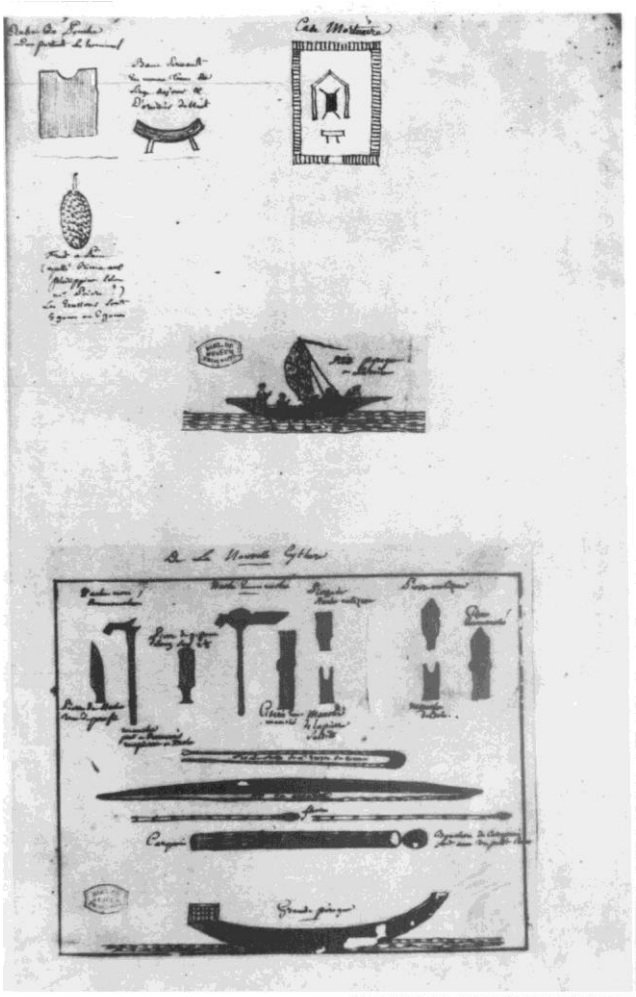
> [...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (Foucault, 1992, p. 25)

Talvez por perceberem os diferentes corpos textuais que se formam nessas duas linguagens e como elas se completam, muitos lamentaram não ter o dom da pintura e dos desenhos e nem um verdadeiro pintor ao lado. A impossibilidade da linguagem verbal dar conta de tudo faz com que Bougainville também deseje alguém que domine a linguagem pictórica: "[...]*scène charmante et digne du pinceau de Boucher*"[10](Bougainville, 2001, p. 135)[11]. O desejo é atendido em parte com a presença de Philibert Commerson

[10] Referência feita ao pintor francês François Boucher.

[11] "[...] cena encantadora e digna do pincel de Boucher." (Bougainville, 1989, p. 135)

na tripulação. Como podemos observar nos exemplos abaixo, é esse naturalista quem vai fornecer algumas ilustrações aos escritos do viajante sobre artefatos utilizados pelos taitianos, alguns modelos de embarcações, frutos e paisagem.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Terceira página do caderno de notas e croquis de Commerson, sobre o Taiti. (Microfilmagem R122012))[12]

[12] Título: [Illustrations de Voyage autour du monde par la frégate"La Boudeuse"et la flûte"l'Etoile", suivi du Supplément de Diderot] / [Non identifié] ; L.A. de Bougainville, aut. du texte. Local de conservação: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000886/f13.item.r=Bougainville. Acessado em 22 de março de 2015, às 16h56.

Commerson é o único de seus companheiros a fornecer elementos iconográficos representativos do período da viagem. Os traços brutos seguidos de notas manuscritas traduzem o trabalho bem feito de um observador dentro de uma expedição científica, contribuindo para um estudo etnográfico.

Mas, a contribuição do botânico, que pode outorgar um status de real ao texto, também nos faz discutir o campo da escrita e da imagem como representações. Como o historiador Roger Chatier afirma em sua obra *História Cultural: entre práticas e representações*, é importante "identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler" (Chartier, 1990, p. 16).

O autor explica as diferentes noções relativas às representações. A primeira seria a noção da representação com o objeto ausente, substituído por uma imagem que o reconstrua na memória de quem recebe a informação. Já a segunda precisa da presença de um objeto ou indíviduo e de um público. É importante perceber que a imagem torna-se um dispositivo cultural, sendo produzida e circulando entre diferentes grupos e épocas. Isso faz com que o mesmo elemento receba diferentes leituras, interpretações e significados ao longo do tempo, sendo possível que a relação texto e imagem seja discordante. Assim também podemos avaliar o modo como um determinado indivíduo ou grupo constroi para si e para os outros algum ser percebido por ele, partindo de sua realidade social.

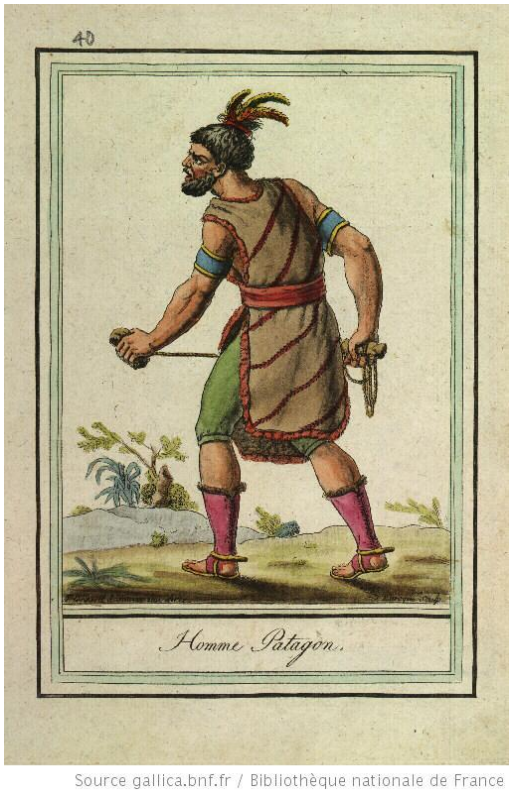
Pensando nesses aspectos, conseguimos perceber na composição dos relatos de viagens que o escritor partilha um repertório de leituras de diversos outros textos que influeciam na composição da obra apresentada. Esses relatos de viagens fornecem elementos simbólicos que permitem que o texto se transforme em imagem ou que seja o suporte para a produção de um novo texto sempre com base na realidade social de seu autor. É por ser impregnada dessa realidade que devemos desconfiar, principalmente das pinturas criadas a partir dela. Segundo Liotard (1781, p. 14[13]), " A pintura é a

[13] Disponível em: http://doc.rero.ch/record/208704. Acessado em 24 de março de 2015, às 12h57.

mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos, através das mais transparentes falsidades, de que é a pura verdade.".

Entre falsidades e verdades, voltamos ao mito dos patagões e ao conjunto de ideias produzidas a partir dos textos criados por quem disse que os viu, pelos que não os viram, mas juram de "pés juntos" que sim, e pelos que não os viram de fato, porém os imaginam pelas descrições contidas nos relatos, para percebermos a consolidação de uma coletânea de desenhos e pinturas com as mais diversas representações dos gigantes encontrados na Patagônia. Essa diversidade do imaginário coletivo sobre eles é justificada pelas diferentes visões apresentadas nos relatos de viagens. Como vimos anteriormente, o tamanho desses nativos chocou alguns viajantes e não causou nenhuma grande surpresa em outros. Porém, observamos que o mito ganha semelhantes e dessemelhantes proporções nas amostras de pinturas e desenhos abaixo.

(Patagonias; PERNETY, Londres, 1771)

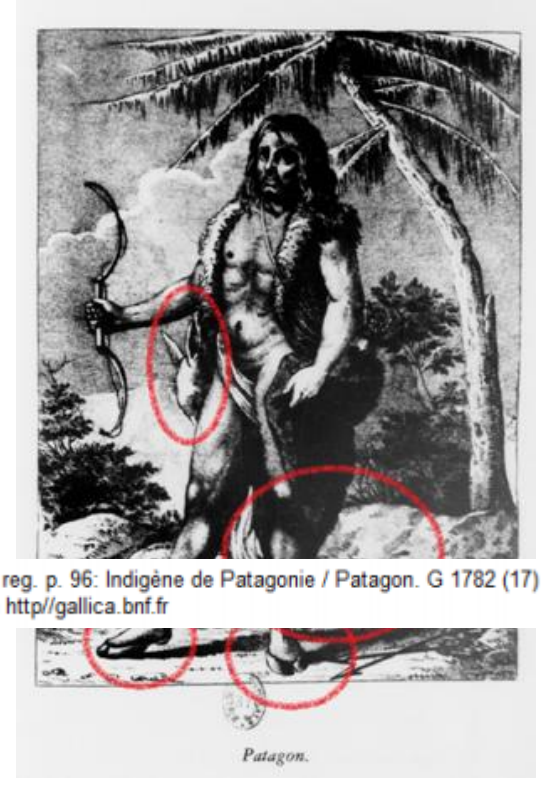


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Podemos observar que as imagens reforçam os conteúdos escritos. É pelo ato de ver que o que se lê ganha maior veracidade e recebe um efeito de materialização. As ilustrações acima sugerem a diferença de altura entre patagões e europeus e concretizam a grande discrepância entre eles, mostrando aos leitores das imagens a "real" impressão que os viajantes tiveram ao se depararem com esses nativos. Vale ressaltar que as variadas formas de medida e a imprecisão de dados sobre a altura dos patagões podiam oferecer ao texto escrito uma imperfeição nas referências sobre o assunto.

Porém, essa concretização "real" por meio das imagens também pode deturpar os fatos apresentados. Os pintores e desenhistas também são

leitores e projetam na linguagem pictórica outras referências que fazem parte de sua bagagem cultural. Isso é confirmado pela imagem analisada abaixo.



[Evidências das referências citadas no texto)

Vue 4: [pl. en reg. p. 96: Indigène de Patagonie / Patagon. G 1782 (17) Microfilm R122012]
Disponível em http//gallica.bnf.fr

A imagem sugere uma referência mitológica ao patagão que tem os pés substituídos por patas, fazendo ligação às figuras mitológicas de Centauro e/ou Minotauro. Ou podemos interpretar que a substituição dos pés pelas patas na representação imagética apenas indica a força do gigante que sempre aparece destacada em suas descrições pelo tamanho e força de seus pés: "Seus passos se orientavam no rumo do sul, na direção das terras remotas e misteriosas dos

gigantescos patagões, aqueles indígenas cujos pés eram tão grandes que com uma única pisada podiam esmagar dezenas de pintainhos."[14]

Além das descrições, pinturas e desenhos, também tivemos viajantes que voltaram às suas terras acompanhados pelos "selvagens" e com amostras dos objetos "descobertos". O viajante aqui estudado também entra nessa lista. Em seu retorno à França, o navegador trouxe a bordo Aotouru[15], um taitiano. Segundo Bougainville:

> Ereti fut le prendre par la main, et il me le présenta, en me faisaint entendre que cet homme, dont les nom est Aotouru, voulait nous suivre, et me priant d'y consenter. Il le présenta ensuite à tous les officiers, chacun en particulier, disant que c'était son ami qu'il confiait à ses amis, et Il nous le recommanda avec les plus grandes marques d'intérêt. On fit encore à Ereti des présents de toute espèce, après quoi il prit congé de nous et fut rejoindre ses femmes, lequelles ne cessèrent de pleurer tout le temps que la pirogue fut le long du bord. Il y avait aussi dedans une jeune et jolie fille que l'insulaire qui venait avec nous fut embrasser. Il lui donna trois perles qu'il avait à ses oreilles, la baisa encore une fois; et malgré les larmes de cette jeune fille, son épouse ou son amante, il s'arracha de ses bras et remonta dans le vaisseau.[...] (Bougainville, 2001, p. 146-147)[16]

A explicação dada pelo viajante soa como se Aotouru fosse um presente de Ereti. Porém, a leitura das personagens criadas por Diderot em *Supplément au voyage de Bougainville, ou dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas* deixa claro que Aoutouru foi amarrado e levado pelo navegador: "A. — [...] Vistes o taitiano que Bougainville prendeu a bordo e transportou a este país ?"

Ainda sobre Aotouru, a personagem B comenta :

---

[14] SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do Templo*. 1◦ ed. Cia. Das Letras: São Paulo, 2006, p. 77.

[15] O nome do taitiano é grafado por Diderot como: Aoturu.

[16] Ereti foi buscá-lo pela manhã e apresentou-o para mim, dando a entender que aquele homem, cujo nome era Aotouru, gostaria de nos seguir, rogando-me que consentisse. Em seguida, ele o apresentou a todos os oficiais, cada um em particular, dizendo que era seu amigo que ele confiava em seus amigos, e recomendou-o com grandes marcas de interesse. Demos ainda a Ereti presentes de toda espécie, após o que ele se despediu de nós e foi juntar-se as suas mulheres, as quais não cessaram de chorar durante todo o tempo em que a piroga esteve ao longo da borda. Dentro dela havia também uma linda jovem que o insular que vinha conosco foi abraçar. Deu a ela três pérolas que ele tinha nas orelhas, beijou-a uma vez mais; e, apesar das lágrimas dessa jovem, sua esposa ou sua amante, desvencilhou-se de seus braços e retornou ao navio.85 (Bougainville, 1989, p. 146-147)

> B. — Eu o vi ; chamava-se Aoturu.[17] A primeira terra que avistou, ele a tomou pela pátria dos viajantes ; seja porque o tivessem iludido sobre o comprimento da viagem ; seja porque, enganado naturalmente pela pouca distância aparente das bordas do mar que habitava, no lugar onde o céu parece confinar com o horizonte, ignorasse a verdadeira extensão da Terra. O uso comum das mulheres estava tão bem estabelecido em seu espírito, que se atirou sobre a primeira europeia que veio a seu encontro, e se dispunha seriamente a fazer-lhe a cortesia do Taiti. Aborrecia-se entre nós. Como o alfabeto taitiano não tem b, nem c, nem d, nem f nem g, nem q, nem y, nem ç, nem z, nunca conseguiu aprender a falar nossa língua, que oferecia a seus órgãos inflexíveis demasiadas articulações estranhas e sons novos, não cessava de suspirar por seu país, e isso não me espanta. A viagem de Bougainville é a única que me deu gosto por um outro país que não o meu ; até esta leitura, pensei que em parte alguma a gente estivesse tão bem como em casa ; resultado que eu julgava igual para cada habitante da Terra ; efeito natural da atração do solo ; atração que se deve às comodidades de que gozamos e as quais não temos a mesma certeza de encontrar alhures. (Diderot, 1992, p. 146)

Trazido ou não à força, Aotouru foi mais um dos "selvagens" a confirmar o imaginário coletivo construído na Europa. Sabemos que, segundo Legros (2007, p.10), "o imaginário circula através da história, das culturas e dos grupos sociais. É um fenômeno coletivo, social e histórico" e

> O imaginário não é uma forma social escondida, secreta, inconsciente que vive sob as fibras do tecido social. Ele não é o reflexo, o espelho deformado, o mundo revirado ou a sombra da realidade, uma sociedade subterrânea que cruzará profundamente os esgotos da vida cotidiana, mas ele estrutura, no fundo, o entendimento humano. (Legros, 2007, p. 111).

Os modos e costumes tão diferentes dessa gente causavam espanto aos europeus, mas também despertavam-lhes uma curiosidade, uma vontade de conhecer mais, inclusive a língua falada por ele. Sobre os modos de fala dessa gente, Bougainville comenta:

> En arrivant dans cette île, nous remarquâmes que quelques-uns des mots prononcés par les insulaires se trouvaient dans le vocabulaire insere à la suite du voyage de Le Maire, sous le titre de *Vocabulaire des îles des Cocos*. Ces îles, en effet, selon l'estime de Le Maire et de Schouten, ne sauraient être fort éloignées de Tahiti[...] La langue de

[17] Nota do autor: "Durante um ano, a curiosidade parisiense pôde ocupar-se daquela avis rara, com o taitiano trazido por Bougainville."

> Tahiti est douce, hamonieuse et facile à prononcer. Les mots n'en sont presque composés que de voyelles sans aspiration; on n'y rencontre point de syllabes muettes, sourdes ou nasales, ni cette quantité de consonnes et d'articulations qui rendent certaines langues si difficiles. Aussi notre Tahitien ne pouvait-il parvenir à prononcer le français. (Bougainville, , p. 169)[18]

Aotouru passou um ano nas terras francesas servindo de visão rara aos parisienses, depois foi enviado ao Taiti, mas não resistiu, falecendo de bexiga durante a viagem. Sobre os cuidados com esse taitiano, Bougainville relata:

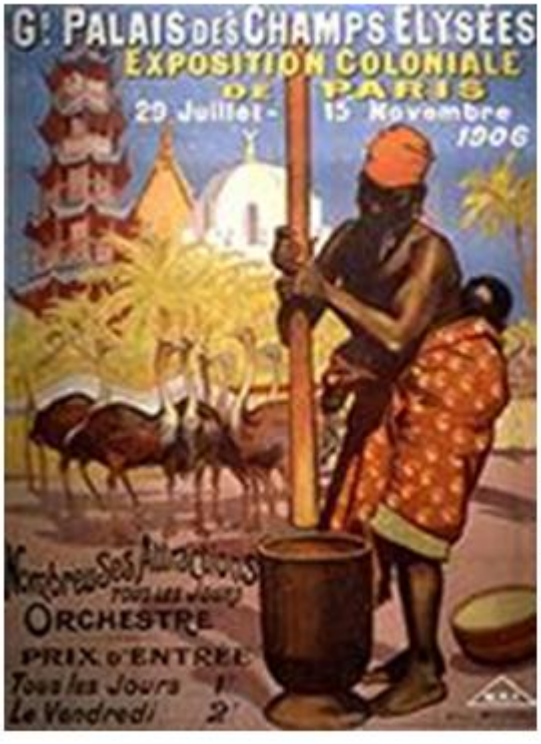
> Le zéle de cet insulaire pour nous suivre n'a pas été equivoque. Dès les premiers jours de notre arrivée à Tahiti, il nous l'a manifesté de la manière la plus expressive, et sa nation parut applaudir à son projet.[...] il nous était essentiel d'avoir avec nous un homme d'une des ilês les plus considérables de cette mer. [...] D'ailleurs, en supposant que notre patrie voulût profiter de l'union d'un peuple puissant situé au milieu des plus belles contrées de l'univers, quel gage pour cimenter l'alliance que l'éternelle obligation dont nous allions enchaîner ce peuple en lui renvoyant son concitoyen, bien traité par nous et enrichi de connaissances utiles qu'il leur porterait! Dieu veuille que le besoin et le zele qui nous ont inspires ne soient pas funestes au courageux Aotourou! Je n'ai épargné ni l'argent ni les soins pour lui rendre son séjour à Paris agréable et utile. Il y est resté onze mois, pendant lesquels il n'a témoigné aucun ennui. [...] Je lui donnerai pour lui, pour sa famille et pour les chefs tahitiens des présents convenables. Je lui donnerai, outre les outils et instruments en fer de toute espèce, des grains à semer et surtout du riz, des boeufs et des vaches, des cabris, enfin tout ce qui me paraîtra, d'après ses rapports, devoir être utile aux bons Tahitiens, qui devront à la générosité française une partie de leur bien-être. (Bougainville, 2001, p. 161-165)[19]

---

[18] Ao chegarmos àquela ilha, observamos que algumas das palavras pronunciadas pelos insulares encontravam-se no vocabulário inserido na continuação da viagem de Le Marie, com o título de vocabulário das ilhas dos Cocos. Essas ilhas, de acordo com a estimativa de Le Marie e Schouten, não estariam muito distantes do Taiti. [...] A língua do Taiti é doce, harmoniosa e fácil de pronunciar. As palavras são compostas quase que só de vogais sem aspiração; não encontramos, de forma alguma, sílabas mudas, surdas ou nasais, nem essa quantidade de consoantes e articulações que tornam certas línguas tão difíceis. Assim, nosso taitiano não poderia conseguir pronunciar o francês. (Bougainville, 1989, p. 169)

[19] O entusiasmo desse insular em nos seguir foi verdadeiro. Desde os primeiros dias de nossa chegada ao Taiti, ele o manifestou da maneira mais expressiva, e sua nação pareceu aplaudir seu projeto. [...]. Era-nos essencial ter conosco um homem de uma das ilhas mais consideráveis desse mar. [...] Além disso, supondo que nossa pátria quisesse se aproveitar da união de um povo poderoso, situado no meio das mais belas regiões do universo, que melhor garantia para cimentar a aliança que a eterna obrigação com que íamos encadear aquele povo, reenviando-lhe o seu cidadão, bem tratado por nós e enriquecido com os conhecimentos úteis que carregará! Deus queira que a necessidade e o zelo que nos inspiraram não sejam funestos ao corajoso Aotourou! Eu não poupei nem dinheiro nem cuidados para tornar a sua permanência em Paris agradável e útil. Ele permaneceu lá por onze meses, durante os quais não demonstrou nenhum aborrecimento.[...] Darei a ele, a sua família e aos chefes taitianos presentes convenientes. Darei a ele, além de utensílios e instrumentos de ferro de toda espécie, grãos para semear e,

Assim como Aotouru, muitos outros habitantes das terras frequentadas pelos viajantes serviram para um exibicionismo etnológico, sendo avaliados como raças inferiores pelos "superiores" europeus. A construção do imaginário desses povos, como exóticos e, ao mesmo tempo, inferiores, foi tão forte e perdurou por tantos séculos que ainda no final do século XIX temos os investimentos em zoológicos humanos.



Título: Jo Jo the dog faced boy
Coleção: Ronald G. Becker Collection of Charles Eisenmann Photograph
Localização digital: http://library.syr.edu/digital/guides/b/becker eisenmann.htm

Esses zoos foram mais uma consequência de como os relatos de viagens impregnaram o imaginário, principalmente francês, com uma propaganda colonial onipresente da hierarquia das raças e da inferiorização de outros povos e culturas. O interesse por conhecer o "outro" descrito nas páginas dos diferentes relatos resultou na criação dos chamados "Zoológicos

sobretudo, arroz, bois, vacas, cabritos, enfim, tudo o que me pareça, de acordo com seus relatos, útil aos bons taitianos, que deverão à generosidade francesa uma parte do seu bem-estar. (Bougainville, 1989, p. 161-165)

Título: L'exposition Coloniale de Paris de 1906 Autor: Firmin Bouisset
Data de criação: 1906
Local de conservação: Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine

humanos", também conhecidos como "Vilas de negros" ou "exposições etnológicas".

Os espaços de espetáculo eram bem populares na Europa e na América do Norte durante o século XIX e início do século XX. Para termos uma ideia do sucesso que as atrações experimentaram, basta olharmos os dados sobre os eventos em Paris. Entre 1877 e 1912 foram montadas no Jardim Zoológico de Aclimação[20] cerca de trinta "exibições etnológicas" desse tipo. Dentre as trinta apresentações, destacamos as exposições universais parisienses de 1878 e a de 1889,[21] que tinha a inauguração da torre Eiffel como atração de destaque.

Nelas, o público vivenciava de perto uma reconstituição "autêntica" do cenário e da vida desses nativos. A real intenção era mostrar o curioso, o diferente, o raro e todas as formas do não habitual em oposição a uma construção de mundo dentro dos padrões europeus. Mesmo com o que se considerou o fim desses ambientes, ainda sabemos da existência do circo dos horrores. No mesmo período que os europeus visitavam índios e negros enjaulados, nos Estados Unidos fazia sucesso a exposição de anões, albinos e todo tipo de pessoa que fosse deformada por doenças.

[20] Localizado na cidade de Paris.
[21] Nesse ano, contou-se com a apresentação de uma "aldeia negra" e 400 figurantes "indígenas".

Título: Hairy child
Coleção: Ronald G. Becker Collection of Charles Eisenmmann Photograph
Localização digital: http://library.syr.edu/digital/guides/b/becker eisenmann.htm

O fascínio pelo outro, seja ele negro, índio ou alguém considerado "aberração da natureza", não se apagou do imaginário popular. Isso é comprovado pela formação dos diversos estereótipos que se consolidaram desde a criação das teorias raciais científicas. O que vivenciamos ainda hoje, em pleno século XXI, nada mais é do que a corrente que se instaurou no final do século XIX[22].

Segundo Lilia Schwarcz,

> A época das grandes viagens inaugura um momento específico na história ocidental, quando a percepção da diferença entre os homens torna-se tema constante de debate e reflexão: a conquista de terras desconhecidas levava a novas concepções e posturas, já que, se era bom observar, era ainda mais fácil ouvir do que ver. Nas narrativas de viagem, que aliavam fantasia a realidade, esses "novos homens" eram frequentemente descritos como estranhos em seus costumes, diversos em sua natureza.[23] Pode-se dizer, no entanto, que é no século XVIII que os "povos selvagens

[22] Uma prova disso é o seriado "American Horror Story", da rede de televisão americana FOX, lançado em 2011, que tem como enredo a vida cotidiana de um circo dos horrores que sai em turnê pelos Estados Unidos. Além das deformidades das personagens, a série incorpora terror e suspense e os espectadores acompanham as angústias vividas por eles nos bastidores das apresentações circenses.

[23] (Mello e Souza, 1986; Holanda, s. d.; Todorov, 1983; Gerbi, 1982)

> passam a ser entendidos e caracterizados como primitivos"[24] Primitivos porque primeiros, no começo do gênero humano; os homens americanos transformam-se em objetos privilegiados para a nova percepção que reduzia a humanidade a uma espécie, uma única evolução e uma possível "perfectibilidade".[...] Herdeira de uma tradição humanista, a reflexão sobre a diversidade se torna, portanto, central quando, no século XVIII, a partir dos legados políticos da Revolução Francesa e dos ensinamentos da Ilustração, estabelecem-se as bases filosóficas para se pensar a humanidade enquanto totalidade. Pressupor a igualdade e a liberdade como naturais levava à determinação da unidade do gênero humano e a certa universalização da igualdade, entendida como um modelo imposto pela natureza. (Schwarcz, 1993, p. 44)

É na segunda metade do século XVIII que algumas correntes mais negativas de interpretação em relação ao "outro" se instauram na Europa. Passamos da projeção de inocência à inata maldade do considerado "selvagem". É o naturalista francês Buffon que rompe com o paraíso rousseauniano e cria a tese de debilidade e imaturidade dos nativos encontrados nas novas terras. Ainda segundo Lilia Schwarcz:

> Com efeito, o termo raça é introduzido na literatura mais especializada em inícios do século XIX, por Georges Cuvier, inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos.[25] Esboçava-se um projeto marcado pela diferença de atitude entre o cronista do século XVI e o naturalista do século XIX. [...] O discurso racial surgia, dessa maneira, como variante do debate sobre a cidadania, já que no interior desses novos modelos discorria-se mais sobre as determinações do grupo biológico do que sobre o arbítrio do indivíduo entendido como "um resultado, uma reificação dos atributos específicos da sua raça[26]. (Schwarcz, 1993, p. 47)

Assim, a aproximação do "outro", experimentada nos espetáculos dos zoos humanos, só fez reafirmar a estigmatização da "selvageria" e teorias científicas que estabeleciam diferenças entre os povos e hierarquias dadas à noção de "raça" na escala evolucionista. Segundo Bancel, Blanchard e Lemaire:

> [...]nesta percepção linear da evolução sociocultural e proximidade ao mundo animal, as civilizações não européias são, evidentemente, consideradas como atrasadas, mas

[24] (Clastres, 1983:188)
[25] Nota do autor: (Stocking, 1968:29)
[26] Nota do autor: (Galton, 1896/1988:86)

> passíveis de serem civilizadas, portanto, colonizáveis. Fecha-se o círculo. A coerência dos espetáculos torna-se uma evidência científica, ao mesmo tempo que uma perfeita demonstração das teorias nascentes sobre a hierarquia das raças e uma perfeita ilustração in situ da missão civilizadora ultramarina. Cientistas, membros do lobby colonial e organizadores de espetáculos, todos tiram proveito. A aplicação dos fundamentos antropológicos "darwinianos" da ciência política, celebrizada e popularizada por essas exibições, vai muito rapidamente influenciar as ciências irmãs e o projeto "eugenista" de Georges Vacher de Lapouge, que consistia na melhoria das qualidades hereditárias, desta ou daquela população, por meio de uma seleção sistemática e voluntária. Muito significativamente, as exibições de "monstros" (anões ou liliputianos no Jardim Zoológico da Aclimação, em 1909; corcundas ou gigantes nos inúmeros parques de diversão itinerantes; macrocéfalos ou "negros" albinos em Paris, em 1902) conhecem, na virada do século, um grande sucesso, acompanhando e interpenetrando o sucesso estrondoso dos zoos humanos. É lógico que, dialeticamente, eugenia, darwinismo social e hierarquia racial têm correspondência entre si. E compartilham uma mesma angústia diante da alteridade, angústia que encontra seu exutório[27] na racionalização desigual das "raças", numa estigmatização comum do "corrompido" e do "indígena". (Bancel, Blanchar E Lemaire, 2000, p. 1)[28]

Nessa perspectiva, as exibições realizadas só reforçam a imagem do "outro" visto e entendido a partir de valores próprios à sociedade europeia e elevados a valores universais. Esse enraizamento da imagem alheia também se explica por, segundo Susca,

> As palpitações, criaturas e as recriações do imaginário coletivo são, portanto, testemunhos vivos – intangíveis, mas estruturantes, presentes em nossa vida onírico-emocional mesmo antes que a elaboração racional – de modalidades através das quais se vai transformando a experiência vivida, o modo de habitar o mundo. (...) devemos nos deter seriamente sobre cada faceta, detalhe, máscara propostos e projetados pelo imaginário coletivo, olhar por trás deles, escondidos dentro dos abalos e custódias, na hilaridade mais boba ou na agressividade mais rude que possuem, qualquer coisa que na realidade os transcende no momento mesmo em que se lhes dá a vida. A sociologia do imaginário tem, portanto, a possibilidade de sugerir qual potência-tendência social alinha no coração da sociedade espetacular [...] (Susca, 2007, p. 79 e 80).

[27] Nota dos autores: "Ferida artificial cujo fim é provocar uma supuração permanente. Cf. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1ªed. (NT)."
[28] Disponível em http://www.diplomatique.org.fr/acervo.php?id=186. Acessado em 07 de março de 2015, às 14h53.

É na desconfiança e no movimento de desvelar as "máscaras" sobre essa relação de alteridade negativa, mostrando que "A extrema diversidade das sociedades humanas raramente apareceu aos homens como um fato, e sim como uma aberração exigindo uma justificação"[29]

Então, quem, de fato, seria o "selvagem" e quem seria o "civilizado"? A resposta é dada pelo poder que o discurso construído apresenta. Segundo Homi Bhabha:

> A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença – raciais e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. (Bhabha, 2014, p. 119)

É o discurso a forma crucial de manutenção do imaginário diferencial e discriminador que embasa as práticas de hierarquização racial e cultural. Pensando nos viajantes e seus relatos de viagens, ambos fazem parte de estratégias para a conservação de uma construção arbitrária do "outro" e contribuem para os sentidos nacionalistas de eurocentrismo e etnocentrismo.

REFERÊNCIAS

BANCEL, N. & BLANCHARD, P. & LEMAIRE, S. Os jardins zoológicos humanos. In.: *Le monde diplomatique*, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Trad. Myriam Ávila, Eliana L. De L. Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du monde – par la frégate la Boudeuse et la flûte l'Étoile*. Introd. de Louis Constant. Éditions La Découverte, Paris, 1989.

[29] LAPLATINE, François. Aprender antropologia. Trad.: Marie-Agnès Chauvel, São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 27)

CHARTIER, Roger; GALHARDO, *Manuela (trad.). História Cultural: entre práticas e representações.* Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* / Mary del Priore – São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DIDEROT, Denis. *Supplément au voyage de Bougainville. GF Flammarion, Paris, 1979.*

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GÊNESIS. In.: *Bíblia Sagrada*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário* / Frédric Monneyron, Jean-Bruno Reanrd. Patrick Legros e Patrick Tacussel. Coleção Imaginário Cotidiano. Porto alegre: Sulina, 2007.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

LIOTARD, J. E. *Tratado dos princípios e das regras da pintura*. Ed. Rocco, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930).* São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

SOBOUL, Albert. *A revolução francesa.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SUSCA, Vicenzo. *Nos limites do imaginário: o governador Schwarzenegger e os telepopulistas.* Porto Alegre: Sulinas, 2007.

IDENTIDADE NACIONAL E NACIONALISMO LITERÁRIO EM A FARSA DA BOA PREGUIÇA DE ARIANO SUASSUNA

Juliana Felix Henrique de Almeida Rego (UERJ)*

RESUMO: Após a segunda guerra mundial surge a ideia de subdesenvolvimento e o Brasil, que até então era tido como o país do futuro, passa a ser visto como subdesenvolvido. Como a literatura brasileira é uma das poucas conscientes de seu papel, essa desvalorização motivou autores brasileiros de meados do século XX a buscar resgatar o nacionalismo literário dos Românticos do século XIX buscando valorizar o produto nacional e reforçar o valor da identidade nacional. Ariano Suassuna foi um dos que se apropriou desta "missão". Claro fica sua intenção, não só em toda sua obra, mas também na criação do Movimento Armorial, por ele e outros artistas e intelectuais da Recife daquele período. Portanto, o presente artigo trata dos conceitos de identidade e nacionalismo literário, partindo da ideia de subdesenvolvido, colonialismo, dependência, e antropofagismo. Desenvolve-se uma analise acerca da identidade criada por Ariano Suassuna em "A Farsa da Boa Preguiça" e o nacionalismo literário presente nesta obra, considerando-se seu contexto histórico. Desta forma, pretende-se discutir a relevância do nacionalismo literário e da identidade nacional na atualidade nos estudos literários.
PALAVRAS-CHAVE: Colonialidade. Dependência. Nacionalismo Literário. Identidade

ABSTRACT: After Wolrd War II emerge the ideia of underdevelopment and Brasil, that until this moment was considered the country for the future, becomes viewed as underdevelopment. As brasilian literature is one of the few aware about its role, this depreciation caused mid-twentieth-century brasilian authors revive the nineteen-century romantics literary nacionalism looking for promote the nacional product and intensify the value of nacional identity. Ariano Suassuna was one of them who approprieted himself of this mission. Obvius is his intencion, not only in his all work, but also in the criation of Movimento Armorial, by he and others artists and intellectuals of

*Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Recife of that period. Therefore, the presente article deals with the concepts of identity and literary nationalism starting from the idea of underdeveloped, colonialism, dependence, and anthropophagism. An analysis of the identity created by Ariano Suassuna in "A Farsa da Boa Preguiça" and the literary nationalism present in this work is developed, considering its historical context. Thus, we intend to discuss the relevance of literary nationalism and national identity actuality in literary studies.
KEYS-WORDS: Coloniality. Dependency. Literary Nacionalism. Identity.

A rédea era curta

O Brasil é descoberto em pleno Renascimento, período difícil da história mundial. Foi o período das guerras religiosas, da Reforma e Contrarreforma, da expansão marítima e territorial.

Os dois primeiros séculos de vida do Brasil pós "descoberta" até a chegada da família real, foram de apropriação e consolidação por Portugal. O Brasil era colônia de exploração e os que aqui viviam eram colonos portugueses, ou índios ou africanos. O contexto era relativamente estável, a vida era dura, a rédea era curta e, portanto, não havia muito espaço para questionamentos de identidade ou nacionalismo. Até a abertura dos portos e a Independência, era normal (e esperado) copiar a metrópole (Schwarz, 1987).

O índio era visto, a princípio, como tábua rasa, e, portanto, precisava ser catequisado. Com o passar do tempo, na colonização, o índio passou a ser visto como ocupado pelo herege francês ou inglês, do qual precisava ser desocupado. Sua colonização se deu com a ajuda dos jesuítas, que através do teatro — que chegou ao Brasil justo através deles — foram os persuadindo sobre a verdade cristã. Assim, segundo Silviano Santiago (1980), os colonizadores operaram três formas de despejo contra o indígena: a primeira ao convertê-lo, desaloja-o de suas crenças; a segunda, ao incitá-lo contra os "hereges" (antes seus iguais, os índios, ou seu amigos os franceses e ingleses) o desaloja de qualquer outra ocupação que não seja a católica e o coloca no meio de uma briga que não era sua; e a terceira e derradeira desaloja-o de sua terra.

Entretanto a colonização só se completa no século XVI, quando as primeiras escolas são instituídas, e assim se consolida a **inteligência brasileira**, "ou seja, quando a história alheia é imposta como matéria de memorização, de ensino, imposta como única verdade." (Santiago, 1980, p. 2). Assim inicia-se um processo de uniformização das culturas ao modelo europeu, onde o que é diferente, nega o colonizador, e portanto é inferior e precisa ser igualado, ou seja, uniformizado.

> tal processo de uniformização das diferentes civilizações existentes no mundo [...] passou a dirigir os designios das organizações sócio-políticas e econômicas no Novo Mundo, instituindo a classe cultural, discurso europeizante [...] (Santiago, 1980, p. 3)

A expansão marítima contribuiu não só com a expansão dos territórios, mas também para disseminar a história da Europa como História Universal.

Segundo Silviano Santiago (1980) a colonização começou com a descoberta do Brasil e continua até hoje. Ao ser colonizado, um povo perde sua alteridade passando a viver uma alteridade fictícia, a alteridade do colonizador. Assim estabelece-se uma hierarquia, onde a cultura do dominador se coloca acima da do dominado. Não que a segunda deixe de existir, ela passa a ser a cultura não oficial, de menor valor, porém, ainda assim, será assimilada pela cultura dominante, mas sem sair do lugar que lhe foi relegado.

> a experiência de colonização é basicamente uma operação narcísica, em que é assimilado à imagem e refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo portanto a condição única de sua alteridade. Ou melhor: perde a sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha a alteridade fictícia (a de ser a imagem refletida do europeu) (Santiago, 1980, p. 2).

Foi no século XIX, com a vinda da família real, a transferência da corte, da coroa e consequentemente da administração portuguesa para o Brasil, que as coisas começam a mudar, na forma como o "povo[1]" se percebe. O Brasil passa de colônia a Reino Unido a Portugal e Algarves, eleva-se o

[1] Entenda-se como povo, na verdade, a elite intelectual brasileira.

status, mudam-se leis. Brasil abre seus portos às nações amigas, ganha uma imprensa, biblioteca, o Jardim Botânico, tudo para adequar sua estrutura aos novos moradores. Com isto surgi no Brasil o primeiro momento onde se questiona o que é o Brasil e quem são os brasileiros. A questão da cópia se torna indigesta. Os românticos assenhoram-se da missão de solucionar este dilema.

O nacionalismo que nasce no século XIX se apoia na ilusão de criar uma identidade nacional baseada numa diversificação do modelo europeu. O que de fato não resolve a pergunta.

Surge daí um mal-estar causado pela noção de cópia que aqui se instaura e persiste até os dias de hoje. São muitos os exemplos de cópia inadequada do modelo — por não considerar nossa realidade — que perduram até a contemporaneidade (Schwarz, 1987). Vale ressaltar que, a questão da imitação, na época em que as nações europeias estavam sendo forjadas, não é a mesma hoje em dia. Como já dito, copiar, enquanto se é colônia, não era um problema e sim o padrão. Entretanto, quando se pensa em literatura latino-americana hoje em contraste com a europeia ou ainda a norte-americana, a questão da cópia ganha novos ares.

> Conforme sugere o lugar-comum a cópia é secundária em relação ao original, depende dele, vale menos etc. Esta perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente e está na base do mal-estar intelectual [...] (Schwarz, 1987, p. 35)

Na década de 60 o sentimento nacionalista ressurge com mais força no governo de Goulart (1961-1964) que promoveu reformas de base importantíssimas para o povo e no Golpe Militar (1964) que fomenta a ideia — entre outras que deixaremos de lado por não serem pertinentes a este estudo — de **pureza nacional**. Neste período temos o nacionalismo novamente embasado em ideias de pouco (ou nenhum) fundamento. O purismo que se busca fundamenta-se na ideia de exclusão de tudo que se refere a elementos de culturas estrangeiras, pois assim chegaríamos à essência autêntica nacional. Contudo, quando se retira os elementos considerados alheios a nossa cultura, o que sobra ainda é a ordem colonial, ou seja, uma criação portuguesa com nuances africana.

A identidade nacional, segundo Silviano Santiago, não pode ser vista apenas por um prisma, ela precisa ser compreendida em diálogo com diversas disciplinas. Não pode ser pensada isoladamente, nem dentro de uma perspectiva purista, mas sim considerando suas gradações, sua diversificada realidade.

Assim, compreende Santiago que a literatura brasileira está em desvantagem por ser, inevitavelmente, atrasada e não-original, dada a herança europeia. Antonio Candido (2012) já revelou que a literatura brasileira nasce da portuguesa, "A literatura brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir.", e esta seria uma justificativa para a nossa literatura ser entendida desta forma. Todavia, contraditoriamente, a literatura nacional deve muito à colonização, justo pela incontestável herança recebida. Sem ela seria impossível a proposta Oswaldiana da Antropofagia, a metáfora da deglutição regeneradora. Desta maneira, outro fato inegável é a dependência. Contudo, mesmo dependente, pode-se ser original.

Antonio Candido (2012) afirma que "o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, — quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade.", ou seja, o nacionalismo literário manifesta-se para contribuir com um projeto político preenchendo uma lacuna que surge quando um determinado povo se institui como nação. Tal definição cai como luva para o primeiro momento histórico de busca de identidade, o Romantismo, e depois no segundo, o Modernismo.

Ainda segundo Candido, a nossa literatura é uma das poucas conscientes de seu papel. Portanto, em 1836 — marco do inicio do romantismo brasileiro — em Paris, um grupo de intelectuais brasileiros funda a Revista Nitheroy, que tem como proposta discutir o Brasil. No mesmo ano publica-se Suspiros Poéticos e Saudades de Gonçalves de Magalhaes (também editor da citada revista). É interessante ressaltar que — com já dito acima — a revista que se propõem a falar do Brasil é forjada fora dele num ano em que as publicações já eram permitidas em nosso território,

fato que podemos supor, se deu, talvez, pela questão da cópia — já acima mencionada —. Sem embargo, cabe, pois, uma analise mais profunda das razões que motivaram isto em estudo futuro.

Bom, se o nacionalismo como visto até aqui não conseguiu até hoje realmente definir o que é o Brasil e quem é o brasileiro, e portanto está em descrença, tampouco a universalização da cultura escapa da ilusão. Segundo Schwarz (1987), essa busca pela universalidade nada mais é do que validação da mídia e da cultura de massa. Se antes a cópia estava atrelada ao modelo europeu, e era mal visto, a universalização está atrelada à cultura de massa, ao modelo norte-americano, e é igualmente negativo.

Atualmente pensar em nacionalismo está ligado à ideia de atraso, de limitação, algo negativo e vai na contramão da globalização. Credito esta nova interpretação aos maus usos feito da ideia de nacionalismo ao longo do século XX, como, por exemplo, o nazismo e o fascismo. Uma vez que este tema nunca foi gratuito e sempre esteve, em maior ou menor medida, ligado à política, não sendo, portanto, na literatura, unicamente a arte pela arte, esteve sempre atendendo alguma necessidade da sociedade como já mencionado e defendido por Antonio Candido (2012).

Assim, aqui analisaremos a construção da identidade nacional proposta por Ariano Suassuna, através da caracterização de seus personagens, e do modelo utilizado por ele para a estruturação da peça ora estudada.

A farsa da boa preguiça

A Farsa da Boa Preguiça foi encenada pela primeira vez em 1961, em Recife. Composta por três atos assim nomeados: O peru do cão coxo, A cabra do cão caolho e O rico avarento. Cada ato é uma história completa em si, os três juntos constituem uma maior, e ambos são baseados na cultura popular. É escrita em versos livres, com assimetria métrica, presença de rima interna e a intenção de reproduzir a sonoridade da fala do nordestino. Já aqui, no que compete à forma, se assemelha às obras de Gil Vicente. Além da forma, a temática religiosa-profana é outro ponto que indica a herança europeia.

O processo criador do autor é, em parte, explicado no capítulo inicial, chamado Advertência onde ele diz;

> O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo.
> O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas — história que é a origem do 'romance', também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também me serviu de fonte.
> O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de 'São Pedro e o queijo', e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada 'O rico avarento'. (Suassuna, 2014, p.35)

A peça apresenta os seguintes personagens: Joaquim Simão, Nevinha, Aderaldo, Clarabela, no núcleo principal e Manuel Carpinteiro, Miguel e Simão Pedro no núcleo das divindades e Andreza, Fedegoso e Quebrapedra completam o núcleo antagônico.

Os personagens do núcleo principal são caracterizados por elementos como preguiça, devoção religiosa, paixão, riqueza e intelectualidade. Joaquim Simão é o poeta preguiçoso. Entretanto esta preguiça é apresentada pelo autor como ócio criador, que beira a ingenuidade, mas a qual defende pois o argumento é que, ao contrário do que muitos acreditam, o trabalho do artista não é menos digno ou trabalhoso que dos demais profissionais (Suassuna, 2014). O poeta não tem ambições e nem grandes preocupações com o bem estar dos seus filhos, quem se ocupa desta preocupação é sua esposa, Nevinha. Este casal ilustra o Brasil do interior, ingênuo e legítimo, segundo o autor. A esposa é uma mulher apaixonada, fiel, incapaz de erros e sempre aberta ao perdão, neste ponto assemelha-se a Virgem Maria, a quem tudo perdoa. Na relação deste casal, pode-se observar um acentuado machismo, onde a esposa se ocupa das tarefas domésticas, se preocupa com o bem estar dos filhos e do marido ao passo que do marido espera-se que provenha o sustento da casa. Também é "permitido" ao marido trair, pois o perdão da esposa é certo. Podemos observar nesta relação a herança do patriarcado, onde a mulher é submissa ao marido, a ordem da família é

centrada nele e este, apesar das falhas de caráter, é visto como herói. Outro ponto muito importante na caracterização destes personagens está na religiosidade. Suas ações são regidas pelas leis da igreja, seja para o bem o para o mal.

Apesar das marcas do patriarcado, este casal representa a podreza e a desigualdade presente no povo brasileiro. Joaquim Simão e Nevinha demostram sua falta de estudo nos diálogos com Clarabela, onde um termo muitas vezes não era conhecido por eles. Desta maneira, Ariano Suassuna busca defender o povo ao apresentá-lo como constituído por pessoas humildes, sofridas e sem muitas chances de ascensão ao mostrar um Brasil onde não existe meritocracia, justo por não haver igualdade de oportunidades. O poeta Simão, por exemplo, cresce na vida por sorte ao ganhar uma aposta. Fato que só foi possível graças à astúcia de sua esposa — outro ponto levantado pelo autor, onde diz que, muitas vezes, o povo das classes menos providas sobrevive graças a sua astúcia "A astúcia do pobre é uma estratégia de sobrevivência" (Suassuna, 2007) —.

Já o casal Aderaldo e Clarabela, representa o Brasil do litoral, influenciado pelos estrangeiros e pela cultura de massa. Onde as oportunidades são maiores de crescimento e aquisição cultural. Aderaldo é um homem semelhante a Joaquim Simão, diferenciando-se apenas no que compete ao trabalho. Assim como o poeta, este também tem a "licença" da traição e aqui com o aval da esposa, assim como aceita que ela também tenha seus casos extraconjugais, já que por se considerarem modernos, sustentam um relacionamento aberto, apesar de não oficialmente;

> *Entra*, Andreza, *correndo.*
> Estamos perdidos! Seu Aderaldo vem aí!
> Fedegoso
> Oxente! E ele não sabe das suas safadezas?
> Clarabela
> Sabe, mas não quer ver:
> é dos princípios morais dele!
> Eu posso fazer tudo, contanto que ele não veja!
> Disse que, vendo, fica desonrado
> e que me mata!
> (Suassuna, 2014, p.251)

Eles também desacreditam da religião, por julgarem esta como algo ultrapassado,

> **Clarabela**
> Deus! Agora, sim! Era o que faltava! Ora Deus!
> Isso é coisa superada, Simão!
> Deus é uma ideia superada e obscurantista,
> inventada pelos impostores e exploradores.
> Pergunte a Aderaldo:
> nós dois somos ateus e livres-pensadores!
> Aderaldo é neo-liberal
> mas eu sou social-democrata!
> (Suassuna, 2014, p. 113)

O casal representa mais acentuadamente os vícios religiosos, a luxuria nos casos que se permitem ter fora do casamento; inveja que Aderaldo sente pelo poeta e a avareza que o rico desenvolve no último ato da peça justo em decorrência da inveja do poeta, por este ter enriquecido facilmente no segundo ato — riqueza esta que ele perde no mesmo ato —.

Clarabela é a mais culta dos quatro personagens principais. Ela cita ao longo da peça vários autores como Proust, Balzac e Camões. E mesmo apesar de demostrar grande erudição — através de uma linguagem balofa onde nem sempre é compreendida pelos demais personagens —, é ela também que nos apresenta a cultura de massa ao pautar suas ações no que está na moda.

> Clarabela
> Mas tudo isso são coisas sujas, interesses, negócios!
> A mim, o que interessa é o amor!
> Como vai esse amor de marido?
> Você sabia que está ficando de novo **na moda** a gente gostar do marido?
> (Suassuna, 2012, p. 82 – grifo nosso)

É ela quem estabelece o paradoxo mais acentuado entre o Brasil do interior — na figura do poeta Joaquim Simão — e o Brasil do litoral ao constantemente em suas falar se referir a sua busca pelo rústico, o pitoresco,

a pureza "Ah, o campo! O Sertão! Que pureza! Como tudo isso é puro e forte!" (Suassuna, 2012, p. 80).

Os demais personagens são representantes do imaginário religioso, os santos e os demônios. Estes são figuras que servem para trazer a moral ao fim de cada ato ao criarem situações onde os personagens do núcleo principal devem demostrar seus valores.

Logo, em uma primeira analise, fica estabelecida nesta peça uma identidade nacional baseada na dicotomia litoral *versus* interior. Onde o interior representa o Brasil puro e o litoral o Brasil exposto às culturas estrangeiras, portanto, influenciado e modificado. O nacionalismo literário levantado por Ariano Suassuna, retoma os valores questionados por Roberto Schwarz e Silviano Santiago onde eles afirmam não ser possível este purismo, onde eliminando o que se tem de estrangeiro chegaríamos a essência legítima brasileira. Contudo, a identidade que Suassuna se propõem criar, admite como base da nossa formação o tripé **índio, africano e brancos**[2]. Na realidade, o que ele rechaça é a influência da cultura de massa, o imperialismo norte-americano e o pedantismo daqueles que se consideram intelectuais e desprezam ou estereotipam a cultura popular, aqui representado, respectivamente, por Clarabela e Joaquim Simão.

Outro ponto interessante que se pode observar é a Antropofagia de Oswald de Andrade aplicada à peça. Ariano Suassuna se apropria do modelo teatral da farsa, definido por Ubiratan Teixeira (2005) como

> Peça curta, de comicidade burlesca e vulgar, beirando a licenciosidade, recheada com ditos de rua e ocorrências do quotidiano, cujo principal objetivo é apenas divertir, sem nenhum compromisso com mensagens de ordem moral, política, filosófica ou social. Fazendo o humor pelo humor, distingue-se da sátira, e lança mão de todos os recursos que possam escandalizar e transformar uma ação normal num acidente extraordinário, com ações exageradas, situações inverossímeis ou enxertos introduzidos bruscamente, sem prejuízo ao fio da ação. Usando poucos atores, enredo simples, ação viva, apoiada sobretudo em atividades físicas e efeitos visuais, com muitos pontos de contato com a comédia de costumes, para atingir seus objetivos conta com um elenco de estereótipos como o amante, o pai feroz, a donzela super-ingênua, a alcoviteira, ou situações conhecidas, como o amante escondido no armário ou sob o colchão da cama, irmãos trocados, reconhecimentos inesperados, etc. [...] a

[2] Por brancos entenda-se portugueses e espanhóis — a península Ibérica—, já que o período medieval foi o momento histórico em que o autor buscou seus modelos, através de Gil Vicente, no caso aqui estudado.

> farsa tinha uma capacidade admirável de estabelecer uma comunicação rápida e eficiente com sua plateia, o que deve explicar, em parte, a longevidade do gênero. Embora já se encontrem elementos farsescos nas comédias de Aristófanes* e Plauto*, o gênero, na sua forma definitiva, originou-se, historicamente, nos mimos medievais, sendo a principal forma de teatro cômico do período que vai do século XV ao XVI. Vários autores no Renascimento dedicaram-se ao gênero, entre os quais Gil Vicente. (Teixeira, 2005, p. 130)

e recria a sua realidade brasileira. Traz ao modelo a discussão reflexiva, que não era característica sua no passado, e assim o reconfigura ao agregar a ele um questionamento. Assim, faz-se a deglutição do modelo europeu, e não meramente o reproduz. Desta forma, renova o molde europeu e dá a ele novo frescor.

Em vista do exposto, podemos afirmar que a questão da identidade nacional e do nacionalismo literário existe em nossa literatura desde o século XIX até o momento estudado (segunda metade do século XX), sendo ou não bem resolvida. O autor ora analisado apresentou o que posso considerar uma das faces do Brasil, já que entendo que está face não comtempla a totalidade de uma nação tão diversa e tão rica culturalmente, mas atende — em parte, como já dito — às necessidades da sociedade do período que foi escrita.

REFERÊNCIAS:

CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento", in: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. "Uma literatura empenhada", in: **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

SANTIAGO, Silviano. "Apesar de dependente, universal", in: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Disponível em: https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/01/santiago.pdf Acesso em 23 de agosto de 2016.

SCHWARTZ, Roberto. "Leituras em Competição", in: **Martinha *versus* Lucrécia: Entrevistas e ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 1ª edição. p. 9-43.

SCHWARTZ, Roberto. "Nacional por Subtração", in: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUASSUNA, Ariano. **A farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Astúcia**. In: 4º Simpósio de Comunicação Integrada, 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1T5xMWanCJE>. Acesso em: 5 de agosto de 2017.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luis: Editora Instituto Geia, 2005.

VERDADE, ÉTICA E POLITICAMENTE (IN)CORRETO A PARTIR DE THE STORY OF LITTLE BLACK SAMBO

Maria da Conceição Vinciprova Fonseca *
Adilson Pereira **

RESUMO: As produções literárias, quando retiradas dos contextos que lhes forneceram a origem, tendem a receber influências que ocorrem devido às mudanças culturais. Surgem posicionamentos críticos a autores e obras literárias, como aconteceu com Monteiro Lobato (1882-1948), acusado de racismo. Caso semelhante se deu com The Story of Little Black Sambo, de Helen Bannerman (1862-1946), obra que conheceu inesperado sucesso e depois a condenação sob a acusação de ser racista. Refletir sobre aspectos relativos ao que chamaríamos de configuração da "verdade" e o que podem representar na interpretação de uma obra literária é o objetivo do presente trabalho.
PALAVRAS-CHAVE: Politicamente (in)correto; Racismo; Ética.

ABSTRACT: Literary productions, when taken from the contexts that gave them their origin, tend to receive influences that occur due to cultural changes. Critical positions are addressed to authors and literary works, as happened with Monteiro Lobato (1882-1948), accused of racism. A similar case occurred with The Story of Little Black Sambo, by Helen Bannerman (1862-1946), a work that knew unexpected success followed by condemnation on the accusation of racism. Reflecting on aspects of what we would call the configuration of "truth" and what is may represent in the interpretation of a literary work is the objective of this work.
KEYWORDS: Politically (in)correct; Racism; Ethics

Introdução

Sabemos que a literatura possui lugar de destaque quando tomamos a investigação das relações dos sujeitos retratados em sua trama com os outros humanos e com a sociedade na qual se encontram. Tempo, lugar, valores de significação ampliados, tudo isso concorre para se estabelecer a

*Centro Universitário de Volta Redonda - UniFOA
**Centro Universitário de Volta Redonda - UniFOA

compreensão por que as personagens dirigirem suas escolhas, tomando decisões e subsidiando ações. Enfim, o universo da literatura é, sem dúvidas, responsável pelo muito que uma cultura baseada na escrita produz como meio de sua própria compreensão.

Se tal entendimento se aplica à produção da literatura, com certeza também estariam aí implicadas as obras endereçadas ao público infantil. Por mais que essas histórias, à primeira vista, sejam remetidas à fantasia como elemento de criação/recriação das personagens, haveria em sua narrativa valores apreendidos sob o véu sígnico, que seriam inerentes à constituição das próprias histórias.

Nesse sentido, a literatura continua relevante como instrumento de construção da identidade cultural de um povo. Contudo, essa questão é preocupante quando se pensa na marca que ela pode deixar, sobretudo quando se investigam os papéis reservados a certos grupos sociais no monumento literário. Dentre tantas representações dispostas nas obras de ficção, referimo-nos aqui, de modo mais específico, aos negros.

Muito embora tenhamos feito referência à acusação de racismo à obra de Monteiro Lobato, nossa reflexão delimitou um caso análogo. Trata-se da obra *The Story of Little Black Sambo,* de Helen Bannerman (1862-1946). O trabalho da autora, cidadã britânica que passou muitos anos na Índia, trouxe à vida a personagem Sambo, menino indiano que vivia com seu pai e mãe, chamados *Black Jumbo* e *Black Mumbo*, respectivamente. A narrativa se desenvolve com o menino Sambo, que, enquanto passeia com suas roupas novas, presente dos pais, encontra quatro tigres esfomeados e vai lhes entregando, à medida em que os encontra, suas roupas coloridas, sapatos e guarda-sol, para que os animais não o comessem. Os tigres, por sua vez muito vaidosos, passam a comparar-se mutuamente, cada um querendo estar melhor vestido que os outros.

Começam a perseguir-se à volta de uma árvore até ficarem reduzidos a uma poça de manteiga (*Ghia*). Sambo recupera suas roupas e seu pai recolhe a manteiga, que a mãe passa a usar para fazer panquecas para a família.

A história, feita para crianças, ilustrada e publicada pela primeira vez em 1899, tornou-se famosa entre o público infantil, mas por volta de meados dos anos 1900, passou a ser acusada de racismo.

O objetivo de nossa reflexão é e verificar como a literatura pode produzir obras reconhecidas pela genialidade, mas que, na medida em que seguem seu curso na história, ganhando traduções e incluindo novos formatos, interagindo com a cultura, vão deixando esquecida a intencionalidade que houve em sua autoria, enquanto surgem outras interpretações diferentes daquela/s mais ligada/s ao contexto de sua produção.

O problema da verdade

De antemão, tomamos para a reflexão um problema de natureza filosófica, isto é, o problema da verdade. Sobre essa questão, uma posição é aquela defendida pelos filósofos analíticos e lógicos para quem parece claro, até certo ponto, que a natureza da verdade implicaria numa relação de correspondência entre o plano formal das coisas e o plano material da existência que forneceria corpo à forma; isto é, a verdade seria o valor atribuído pelo reto juízo, ao estabelecer, pela comparação entre o que seria expresso como a ideia de uma coisa e como essa ideia estaria materializada na própria coisa (signo) representada. Essa perspectiva, muito embora possa parecer de simples compreensão, não é, de fato, algo tão simples, como veremos.

Se, por plano formal, compreendemos como seriam apresentados os objetos ideias, tal como concebemos a constituição de uma palavra, um número, ou uma representação geométrica, no plano material acreditamos que essas representações encontram sua razão de ser quando se tornam materializadas. Assim, se dizemos a palavra "casa", nos reportamos, necessariamente, àquelas experiências concretas ligadas ao fato, e às sensações e emoções, de estarmos abrigados em algum local com o qual identificamos a esfera privada do encontro (família), alimentação e intimidade.

Quando dizemos vamos à "casa de fulano", torna-se essa dimensão objetivada e melhor traduzida pela ideia de casa. Se "casa" pode ser registrada pela conjunção de sílabas e, portanto, falada, escrita, desenhada, figurada, não importa quais representações serviriam para melhor traduzir

as experiências que desenvolvemos no mundo dito concreto, no mundo das vivências, ainda assim isso não é o bastante, já que a casa teria o porquê de sua existência, isto é, sua dimensão ontológica, assegurada pela palavra "casa", conjuntamente aos significados possibilitados pela vivência da casa.

Esse processo ocorre com todas as palavras que comumente usamos; afinal, nos remetemos sempre a uma ideia para traduzir algo relativo às nossas vivências. Plano formal e material tornam-se, dessa forma, integrados de tal maneira que os modos que utilizamos para cultivar, ou significar, essas palavras e as vivências integradas a elas, estabelecem o que podemos chamar de cultura.

A correspondência entre esse plano ideal das palavras e o plano material das vivências estão assim imbricados e espelhados, o que leva à indicação de um juízo que se afirma como certo e indubitável. Essa é a concepção lógica da verdade. Se, por exemplo, sabemos concretamente que uma pessoa, atuando na esfera política, por provas demonstradas, desviou recursos financeiros que eram destinados ao bem social, apropriando-se desses recursos em benefício próprio, não chamamos a esse indivíduo de honesto. A honestidade supõe atos que contrariam as evidências demonstradas pelo comportamento do sujeito de nosso exemplo.

Já o seu contrário estaria vinculado à ideia de que não se poderia emitir um juízo certo e indubitável sobre a ideia de uma coisa e sua realidade concreta. Contudo, o problema da verdade, longe de ser resolvido pelos analíticos e lógicos, pode enfrentar situações bem mais complicadas que a do exemplo citado, sobretudo quando lidamos com os problemas de natureza ética e estética. Parece-nos que o âmbito moral pode ser resolvido pelo modelo lógico-formal de raciocínio, como citamos no exemplo da honestidade, mas, refletindo mais atentamente, nos deparamos com problemas mais profundos, aporéticos, paradoxais. Quando isso ocorre, a evidência da verdade já não se comportaria com a clareza dita anteriormente.

Um bom exemplo está nos gostos que produzimos e nos juízos de valor sobre as pessoas que consideramos belas. Os juízos são variados e caem na relatividade. Não menos diferente ocorre com relação a problemas morais, como sobre se é correto mentirmos ou não. Com certeza, não há alguém

sobre a terra que fale "a verdade", de modo objetivo, o tempo todo, e acreditamos que dizer "a verdade" o tempo todo poderia trazer muitas tristezas e dissabores.

Nesse sentido, percebe-se o problema da verdade, muito embora defendamos a necessidade do reconhecimento da existência de valores universais e, portanto, dignos de proteção, tais como a vida, a dignidade, a integridade, isto é, os valores de natureza ética. Por outro lado, a verdade teria modos de ser relativizada em função da necessária pacificação social, como ocorre com as respostas do senso comum que fornecemos, por exemplo, a quem nos pergunta na rua: — Oi, tudo bem? —, ao que respondemos: — Sim, tudo bem!—, quando na realidade podemos estar enfrentando problemas muito sérios, mas não dizemos — e nem é esperado que se diga — a nosso interlocutor a verdade de nossa situação e o quanto isso nos angustia.

Ora, como podemos ver, o problema da verdade é esse, o de ser um problema, seja de natureza universal ou particular. Objetivo e subjetivo: enfim, a verdade ocupa espaço em nosso universo a todo momento, e os modos com os quais lidamos com ela indicam o quanto somos integrados à prática reflexiva e investigativa, práticas essas tornadas exercício para a filosofia. Daí, necessariamente, ser a verdade o problema fundamental da filosofia.

Se, anteriormente, apontamos o problema da verdade pelo sentido utilitário, isto é, do plano formal das ideias ao plano de seu uso concreto no mundo objetivo, também percebemos a verdade como um problema que se esboça pela dialética e que permite validar o que é universal ao mesmo tempo que considera aspectos da subjetividade para a afirmação do que deve ser considerado correto. Essa dialética encontra maior ou menor significância quando analisamos a existência humana em sua complexidade.

Tal existência, que se inicia sob a forma de uma consciência denominada criança, determina, nesse estágio de ser no mundo, formas de produção da verdade. Parte dessa produção se dá por imitação; afinal, elas, as crianças, replicariam o que o universo adulto lhes incutiu como verdade e, portanto, o correto. Os contos de fada, por exemplo, que recorrem ao universo fantástico de seres criados nas formas mais diversas e peculiares,

ainda que estejam no plano da imaginação teriam alguma relação com o universo concreto com o qual as consciências, sobretudo das crianças, vivenciam suas experiências, como as de medo, prazer, alegria, dor, ansiedade e, portanto, lhes trariam modelos exemplares de comportamentos.

Haveria, portanto, nessas estórias infantis, narrativas criadas pelo universo adulto e que, dessa forma, não seriam neutras, já que trariam, do plano formal das ideias para o plano material, elementos subjacentes ao campo axiológico da cultura. Assim, histórias como "Chapeuzinho Vermelho", "Os Três Porquinhos", "Pinóquio" e tantas outras da literatura infantil, todas elas refletiriam o universo dos valores da cultura em que surgiram e moldariam, de certo modo, algo tido como verdadeiro no espírito das crianças. Dessa forma, questões de natureza ética encontram na literatura meios de expressão e de sua representação, de modo que a produção literária não somente sofre influência do universo dos valores, mas também retroalimenta a cultura humana com a memória de suas representações.

A guisa de exemplo, há o caso da obra de Johan Wolfgang von Goethe, "Os sofrimentos do jovem Werther"[1], publicada em 1774. É um romance que trataria sobre como a existência pode ser trágica. Ao fim da narrativa, o jovem Werther se suicida. Resguardados a poética literária e o fascínio do público pela tragédia romântica, o fato é que o número de suicídios na Alemanha da época aumentou de modo inequívoco, indicando que a produção literária é catalisadora da sociedade e, ao mesmo tempo, influenciadora dessa mesma sociedade.

Neste sentido, se há numa cultura elementos do universo dos valores que sejam tidos como, por exemplo, racistas, com certeza muito da produção formal que ocorreria nessa cultura teria forte tendência a refletir esses elementos. Músicas, pinturas, teatro e a literatura em geral poderiam se tornar veículos de afirmação dessas concepções, de modo que essa produção poderia reforçar, como retroalimentando, essas mesmas concepções na sociedade.

Nossa investigação, na esteira das considerações tecidas anteriormente, tomou o caso *The Story of Little Black Sambo,* de Helen Bannerman (1862-

[1] No original em alemão, *Die Leiden des jungen Werther.*

1946), em que a imaginação da autora inglesa, ao recorrer à figura de um menino indiano, trouxe à existência uma personagem que, ao ser inserida não somente na narrativa da obra, mas na cultura em que essa obra se inseriu, produziu muitos impactos. Se, inicialmente, o ambiente da Inglaterra do séc. XIX tinha acolhido com entusiasmo a obra da autora, pode ter sido porque havia uma espécie de apreensão como que infantilmente "inocente". A figura de um menino indiano não era relevante do ponto de vista de se tornar elemento catártico da luta e interesses contrários à Inglaterra desse período da história, detentora que era do poder político e econômico e que submetia a cultura indiana ao domínio colonial inglês.

Como afirmamos, a figura do menino Sambo não apresentava ameaça à pretensa superioridade cultural inglesa. Tratava-se então de colocá-la no lugar concreto de sua representação, isto é, personagem sujeito de uma história fantástica. Se, por um lado, *The Story of Little Black Sambo* encantava as crianças, produzindo na sua relação com o menino indiano alguma identificação, essa, por sua vez, se alinhava à perspectiva de ser o menino o protótipo do herói, que apresentava competências para além daquelas que a infância conhecia.

Sambo é representado como inteligente, estrategista, criativo, possuidor de resistência física, paciente; enfim, o uso da inteligência e da criatividade seriam as marcas apreendidas no decorrer da leitura da narrativa. Quanto ao fato de ser indiano, para os ingleses, que tinham seu modelo de cultura como paradigma de civilização, sendo portanto superior, a obra reforçava o caráter das qualidades britânicas; afinal, apesar de ser indiano, Sambo era um herói criado pela mente e imaginação de uma autora inglesa.

Entretanto, como essa descrição de Sambo e a leitura da narrativa produzida pela autora se relacionariam com o problema da verdade? Vejamos pela ótica da relação forma e matéria. O herói inteligente e criativo estaria sempre no plano idealizado, mas em Sambo, esse ideário seria materializado de modo simples. Eis, portanto, uma relação que encontraria "perfeita" conformidade entre os princípios formal e material. Contudo, não é disso que tratamos essencialmente, já que o problema pode ser significado como de natureza mais abrangente; ou seja, podemos tratar a história sob o

viés da hermenêutica axiológica. Haveria, nesse sentido, um outro plano mais complexo de investigação: o campo dos valores.

Se nossa circunscrição está marcada para uma aproximação da verdade, de modo que possamos compreender a designação da obra em questão, tida como racista, é porque não teríamos somente a materialidade física de um livro de história para crianças. Nessa perspectiva de investigação hermenêutica axiológica verifica-se que a obra traz consigo um *ethos* a ser decodificado.

Esse problema de aproximação do pesquisador com a obra e a tentativa de sua decodificação não é novo. Guimarães (2004) alerta sobre essa questão, quando da publicação de seu trabalho "Preconceito de cor e racismo no Brasil"*:*

> Antes de entrar no assunto (...), convém alertar para um ponto metodológico de todo pertinente (...) refiro-me ao emprego de categorias abstratas, puramente analíticas, para compreender a vida ou o pensamento sociais tais como eles foram concretamente vivenciados por seus atores. Tais noções, inteiramente conceituais, no mais das vezes foram tecidas a partir de significados historicamente precisos, que sociólogos ou historiadores pretendem, para fins teóricos ou políticos, generalizar para além do tempo e da circunstância em que foram efetivamente usados na vida real. Ao fazer isso, expomo-nos seja ao anacronismo histórico (ao risco de imputar indevidamente sentidos e significados aos sujeitos passados), seja ao estruturalismo mais árido (isto é, ao risco de privar a análise social da compreensão do significado cultural de seus objetos); mas não fazê-lo, nos expõe igualmente, pois podemos pretender ser meros reconstrutores mentais de épocas mortas, como se isto fosse possível, como se não estivéssemos todos muito bem fincados em nossos atualíssimos interesses. Pois bem, é caminhando sobre esta lâmina fina, que separa anacronismo de relativismo, que me moverei. (Guimarães, 2004, p.10)

Essa perspectiva metodológica nos parece adequada, já que coloca a impossibilidade de estabelecermos censura à literatura, sob pena de perdermos parte da memória, porque não somos o passado, mas ele é, com certeza, parte do que somos.

Se a pretensão de aproximação à verdade é o veio condutor dessa questão e a relação forma-matéria se tornaria limitada para dar conta das implicações subjacentes à feitura de uma obra literária, acreditamos que, em termos filosóficos, a melhor aproximação àverdade não estaria dissociada da investigação acerca dos valores subjacentes à narrativa de Helen Bannerman.

Esse campo, pertinente à ética, pode nos servir de contributo às análises sobre *The Story of Little Black Sambo.*

Breve contextualização da autora e histórico da interpretação da obra

Helen Bannerman (1862–1946) era escocesa, portanto cidadã britânica. Aos dois anos de idade, foi com a família para a Ilha da Madeira, Portugal, onde seu pai, um pastor protestante, trabalhava como ministro na igreja e fazia pesquisas. O Império Britânico então vivia seu apogeu, com presença em todo o globo terrestre. Era o "Império em que o sol nunca se punha", a maior potência mundial[2].

> No auge, em 1920, o Império Britânico dominava cerca de 458 milhões de pessoas, 25% da população mundial e abrangia 20% das terras do planeta. Estendia-se do Caribe (Honduras Britânicas e Guiana Inglesa) até a Austrália e ilhas remotas do Pacífico, passando por um terço da África (destaque para a África do Sul, Nigéria, Egito, Quênia e Uganda) e avançando para a Índia, Birmânia e China. Dizia-se, então, que "o Sol nunca se põe no Império Britânico" pois, devido à sua extensão ao redor do mundo, o Sol sempre estaria brilhando em pelo menos um de seus territórios. (Domingues, 2016.[3])

A partir disso, entende-se facilmente a sua influência política, linguística e cultural no mundo. Enquanto isso, a Ilha da Madeira era um pequeno território português de economia assentada na agricultura, para onde foram levados escravos vindos de várias partes da África. Helen não frequentou escola, tendo sido alfabetizada e instruída em casa, por seu pai.

Aos 12 anos, Helen retornou com a família para a Escócia, onde continuou sua instrução. Não era permitido a mulheres o ingresso em universidades naquele país, mas elas poderiam estudar em casa e fazer os exames. Dessa forma Helen recebeu de *Lady Literate in the Arts* (LLA) da St. Andrews University, em 1887, aos vinte e cinco anos de idade. Casou-se com um oficial médico do Serviço Médico Indiano (*Indian Medical Service* - IMS), e foram para a Índia, então colônia do Império Britânico, onde viveram por 30 anos e tiveram quatro filhos.

---

2 Ferguson. *Empire*: *The Rise* and *Demise* of the *British World Order* and the *Lessons* for *Global Power*. 2004.
[3]Em: http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/imperio-britanico-livros-didaticos/

Durante uma das viagens empreendidas por Helen para ver os filhos, que passavam o verão nas montanhas, ela escreveu a história sobre um menino indiano, Sambo, que tinha usado de esperteza para escapar de tigres ferozes, derrotando-os. O livro era pequeno, para as mãos infantis que o iriam manusear, e alternava uma página de texto com outra de ilustração. As referências (tigres, *bazaar* e *ghi*, tipo de manteiga indiana) colocam a história na Índia. Assim foi feita a obra que a autora chamou *The Story of Little Black Sambo.*

Uma amiga viu o livro de Helen e levou-o para a apreciação de Grant Richards, editor em Londres, que gostou da obra: "Ele viu mérito no livro: tinha uma narrativa animada, repetições rítmicas; ilustrações simples, brilhantes; e um tamanho pequeno adequado para crianças." [4]

Sambo teve sua primeira publicação em Londres, 1899, e foi uma das histórias favoritas das crianças por mais de meio século. Tornou-se vítima de alegações de racismo em meados dos anos 1900. Uma síntese dessa interpretação pode ser compreendida por uma análise histórica; afinal, ao ganhar leitores em solo americano, a narrativa sofreu modificações, devido ao ambiente nos EUA após a guerra de secessão (1861-1865), que trouxe a libertação da escravatura, sem, contudo, abolir a discriminação racial.

É importante dizer que a informação que pudemos encontrar refere que nem Richards nem Stokes, os primeiros editores, na Inglaterra e nos Estados Unidos, se preocuparam em proteger os direitos autorais de LBS, e a consequência desse descuido foi a publicação de várias outras edições, algumas por meios legais, mas diante do grande sucesso da obra, muitos inescrupulosos lançaram edições pirata, alterando ilustrações e texto, havendo quanto a essas relatos de que "alteraram os personagens de pessoas dignas, honradas e inteligentes para bobos. Outros mudaram a localização de seu original na Índia para a África ou o sul da América, onde não há tigres".[5]Algumas dessas edições nem mesmo trazem o nome de Helen Bannerman.

---

[4]Tradução da autora deste trabalho. Texto original: *He saw merit in the book: it had a lively narrative; catchy, rhythmic repetitions; bright, simple illustrations; and a small size suitable for children.* Em: http://people.ischool.illinois.edu/~heinric3/514LBS/LittleBlackSambo2.html.

[5] *changed the characters from dignified, honorable and intelligent to foolish. Others moved the locale from its original setting in India to Africa or the American South, where no tigers live*. Em *people.ischool.illinois.edu/~heinric3/.../LittleBlackSambo1.html.*

Seguiram-se protestos quanto ao conteúdo racista da obra e sua consequente eliminação de muitas livrarias e bibliotecas, o que levou Stokes a acrescentar a nota "A única edição americana autorizada" à edição de 1923.

De sorte que o menino indiano, representado na história de Helen Bannerman, foi facilmente substituído por um menino negro e associado ao imaginário que representava o então negro liberto[6], vaidoso, vestindo roupas dos brancos mais abastados, porém dotado de uma esperteza malandra, própria ao estilo dos "trambiqueiros" que ganham a vida sem investir energia no trabalho produtivo.

Tal como Sambo, que enganou um grupo de tigres famintos em função de sua esperteza, essa figura que retratava o negro americano visava excluí-lo de qualquer identificação com o trabalho, que seria produtor de riqueza. Sambo foi associado ao estereótipo designado pela palavra *Coon* - contração da palavra *racoon*, que em português significa guaxinim.

No imaginário social dos americanos brancos do ambiente rural do sul, o guaxinin era uma representação plausível de associação ao racismo. Aquele animal pequeno, selvagem, que roubava ovos de galinhas sem ninguém perceber, ligeiro e esperto, representava a divisão do trabalho em que se identificava, de modo claro, o trabalho produtivo como pertencente aos homens brancos, autojustificados como eleitos e herdeiros dessa "nova terra", que seria a América.

Em tal caldo cultural, essa associação foi tornada senso comum, sobretudo com a contribuição de personagens que marcaram a trajetória dos *Minstrel Shows*[7], espetáculos amparados pelas leis estaduais de segregação no que foi denominado de Era Jim Crow. Essas leis definiam modos de

segregação dos negros, separando-os dos brancos, tal como ocorreu no Regime do *Apartheid*, na África do Sul.

Essa legislação vigorou nos EUA entre os anos de 1876 e 1965, sendo combatida por diversos grupos, entre eles a NAACP (*National Association for*

---

[6]Enquanto Jim Crow era um pastiche de um escravo negro sulista, Zip Coon, que foi interpretado pela primeira vez por George Dixon em 1834, era a representação típica do "negro liberto do norte", retratado como malandro que ostentava sua nova conformação social com arrogância, já que não se colocava no seu "lugar", e que usava gírias exageradas.

[7]***Minstrel show*** (espetáculo de menestréis) ou ***minstrelsy*** (cantoria) é nome pelo qual ficou conhecido um tipo de espetáculo teatral popular, tipicamente americano, que reunia quadros cômicos, variedades, dança e música, inicialmente com artistas brancos maquiados como negros e, principalmente depois da Guerra Civil, negros com o rosto maquiado de preto (*blackfaces*).

Advancing of Colored People - Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor), órgão fundamental para findar a segregação.

Dois episódios são ilustrativos no combate a essas legislações de discriminação racial. A primeira data de 1954, quando o pai da garota negra Linda Brown, na época com oito anos de idade, processou uma escola, onde apenas brancos estudavam, por haver rejeitado a matrícula de sua filha. Esse fato moveu os EUA, resultando no maior julgamento daquela época e que decretou o fim da segregação nas escolas públicas.

O outro episódio data de dezembro de 1955, numa cidade do Sul, Montgomery (Alabama), onde Rosa Parks, uma costureira negra, negou-se a dar seu lugar a um homem branco em um ônibus. Ela foi presa, desencadeando uma onda de protestos.

Essa síntese histórica denota com clareza o contexto da interpretação dada à obra *The Story of Little Black Sambo* e seus reflexos ressonantes no início do século passado. Em que pese a influência histórica advinda da cultura norte-americana, o fato é que existem considerações de natureza ética a ser apontadas. Aqui residem aspectos que se remetem à intencionalidade da autora e ao problema de se conhecer essa perspectiva pelo seu depoimento, pois ela jamais aceitou as acusações de racista.

Ao pensar a figura de Sambo, com certeza o menino, ao ser elevado à categoria de um herói que venceu os tigres pelo uso de sua racionalidade, poderia ser signatário de uma ética aristocrática. Afinal, os excelentes na virtude, como preconizado pela concepção ética de Aristóteles, são aqueles que se autogovernam em estado de equilíbrio, mesmo diante de situações aparentemente extremas. Coragem, inteligência e prudência são características presentes em Sambo. Se haveria alguma identificação das crianças com essa personagem, não podemos afirmar definitivamente, mas haveria nessa figura elementos de um ensino ético.

Mas Sambo não se reduziu a essa dimensão, já que ao ser amalgamado à cultura inglesa e, logo depois, à cultura americana, prevaleceu sua dimensão corpórea e concreta, isto é, a cor de sua pele passou a dizer mais para significar seus atos. A possibilidade de virtude tornou-se descartada; afinal, o negro não teria o elemento principal da cultura aristocrática, a racionalidade, como essência e garantidora da ética. Sambo não possuiria

essa racionalidade, ele seria, tão somente, pele, corpo, e seus atos seriam determinados justamente por essa instância somática; enquanto de pele negra, não teria um outro pensamento mais elaborado a não ser aquele que lhe permitiria sobreviver, tal como ocorreria com os animais, cujos cérebro estariam atrelados às funções vitais, sem condição de transcenderem suas existências.

Essa imanência, reconhecida em Sambo, negro e esperto, contraria uma ética que lhe tornaria um sujeito para além da pele, do corpo e de sua condição social. Em que pesem as diferenças que a literatura pode produzir com a emergência de personagens, o caso de Sambo é peculiar, já que de herói torna-se uma espécie de vilão, tudo isso amalgamado à cultura, que o produziu para além das intencionalidades daquela que o criou; afinal, a autora colocou sua personagem no mundo e esse, por sua vez, o acolheu a seu modo.

Considerações finais

As reflexões sobre a obra se ocuparam de trazer à baila o problema da verdade como uma investigação que deve considerar a análise hermenêutica axiológica subjacente à construção da obra *The Story of Little Black Sambo* e, por isso mesmo, recuperar as variadas memórias pelas quais a obra em questão foi traduzida, modificada e ressignificada.

Mas, independentemente desse aspecto de modificações e, portanto, de alteração de sentido dado à obra, há ainda um outro problema a ser refletido e que pode ser auxiliar na compreensão da questão. Trata-se da intencionalidade da autora. Essa, por sua vez, sempre se defendeu das acusações de racismo endereçadas à sua obra. O problema residiria em se considerar a subjetividade manifesta da autora, sobretudo ao recusar ter sua obra interpretada como racista.

Mesmo porque, para que tenhamos um aprimoramento do modo de pensar essa manifestação subjetiva da autora, sua "verdade", devemos considerar os aspectos éticos que a conduziram a produzir sua obra. Nesse sentido, temos seus discursos, pois mesmo que tenham se distanciado da obra, face aos problemas que lhe foram acarretados, ainda assim a

competência da produção de argumentos plausíveis em sua defesa estaria sob sua responsabilidade.

Reconhecer os processos inerentes à transformação social é tarefa que requer cuidado ético para se pensar na produção literária e nas implicações que essa produção pode possuir, em termos de interferências no campo do *ethos* de uma sociedade. Isso não somente é necessário, mas fundamental para se conhecer quais impactos haveriam de ser contabilizados na formação dos indivíduos.

O posicionamento de uma ética de responsabilidade estaria, assim, subjacente ao que um autor produz. Remediar as interpretações tidas como racistas, no caso da obra investigada, pode ser uma tarefa inerente à produção de uma nova literatura. Essa, por sua vez, elaborada por pesquisadores que procuram uma aproximação mais adequada, revelando uma outra face da "verdade" sobre o que a autora produziu.

Contudo, mesmo que tais trabalhos tenham por efeito o necessário esclarecimento, ainda assim o problema está longe de terminar; afinal, a perpetuação das formas de discriminação de pessoas encontra outros canais de comunicação para estabelecer, de modo aberto ou sutil, os modos de perpetuação do poder, tal como o fazem aqueles que, sem tomar armas, ocupam-se na tarefa de policiar e servir ao sistema, acreditando que essas já seriam armas contra os que deveriam ser relegados ao extermínio.

Resgatar a verdade mais plausível da obra original, promovendo modos de tratar criteriosamente essa questão, parece um caminho mais seguro; entretanto, sabe-se ser impossível uma interpretação fechada. O caminho percorrido aqui, muito embora sintético, trouxe o problema da verdade como matriz de investigação e o problema da hermenêutica axiológica como uma tese a ser considerada pelos autores e críticos.

A filosofia da cultura, que procura investigar de modo sistemático e amplo em que bases se dão esses fenômenos, pode nos servir de auxílio. Assim, além da reflexão ética, a da cultura parece ser pertinente. A verdade, por outro lado, seria viabilizada por esses dois elementos, a ética e a cultura, quando adotamos o resgate das memórias e as intencionalidades da autora. No caso, as memórias históricas possuem muito registros quanto à vida e ao

contexto de Helen Bannerman, indicadores de sua intenção: uma história para crianças, no caso, suas duas filhas.

Para além das narrativas, as sociedades se transformam, e o rótulo de racista pode ser, talvez, somente isso, um rótulo. E como tal, mudanças nas culturas produziriam essa expiação, tida como necessária, seja para o restabelecimento do nome de um autor, seja pela recuperação daquela memória humana, de modo que não desapareceríamos da existência sem deixarmos uma marca, mesmo que no limiar da dúvida e, tudo isso, em nome da Verdade.

REFERÊNCIAS

BANNERMAN, Helen. *Little Black Sambo: critical evaluation*. Ilinois: Illinois University, 2010. http://people.ischool.illinois.edu/~heinric3/514LBS/LittleBlackSamboHome.html. Acesso em 21.10.2017

DOMINGUES, Joelza. Disponível em www.ensinarhistoriajoelza.com.br/tag/imperialismo . Acesso em 20 /09 /2017

FERGUSON, Niall. *Empire*: *The Rise and Demise of the British World Order and the Lessons for Global Power.* New York: Basic Books, 2004. Disponível em https://www.amazon.com/Empire-Demise-British-Lessons-Global-Power. Acesso em 25/10/2017.

GOETHE, Jonhann Wolfang. *Os sofrimentos do jovem Werther***.** 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GUIMARÃES, Antônio S. A. *Preconceito de cor e racismo no Brasil: revista de antropologia*, V. 47 Nº 1. SÃO PAULO: USP, 2004. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ra/v47n1/a01v47n1.pdf. Acesso em 28.08.2017.

O FEMININO COMO REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA REPÚBLICA BRASILEIRA NA REVISTA O MEQUETREFE E NA REVISTA ILLUSTRADA

Washington Kuklinski Pereira*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo estudar de que maneira a República Brasileira foi representada nas caricaturas que circulavam na imprensa, do Rio de Janeiro, entre os anos de 1889 e 1902. Investigamos como os meios circulantes Revista Illustrada e O Mequetrefe foram instrumentos para a legitimação popular do sistema de governo republicano, através de caricaturas repletas de elementos simbólicos que referenciaram a figura feminina à República.
PALAVRAS-CHAVE: República, Figura Feminina, Revista Illustrada, O Mequetrefe, Imprensa.

ABSTRACT: This article aims to study how a Brazilian Republic was represented in the cartoons that circulated in the press, Rio de Janeiro, between the years of 1889 and 1902. Researchers such as circulating media Revista Illustrada and O Mequetrefe instruments for popular legitimation of the system of republican government, through caricatures replete with symbolic elements that referenced the female figure to the Republic.
KEYWORDS: Republic, Female Figure, Revista Illustrada, O Mequetrefe, Press.

> A Nação brasileira adota como forma de Governo, sob o regime representativo, a República Federativa, proclamada a 15 de novembro de 1889, e constitui-se, por união perpétua e indissolúvel das suas antigas Províncias, em Estados Unidos do Brazil. (Constituição dos Estados Unidos do Brazil, 1891).

A influência estadunidense na formação do sistema republicano brasileiro esteve muito presente. A bandeira do Clube Republicano, desenhada por Lopes Trovão, que veremos no decorrer desse artigo, seguia o modelo da bandeira dos Estados Unidos. Além disso, o artigo primeiro da constituição de 1891 deixa clara a aproximação com a primeira República das Américas.

* Fundação de Estudos do Mar (FEMAR); Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ);

O País deixou de ser o Império do Brazil, conforme a constituição de 1824, e passou a ser denominado como Estados Unidos do Brazil, indicando em seu nome a influência das ideias da experiência anterior do United States of America.

Os referenciais políticos que permeavam parte do grupo político brasileiro, destacando-se Joaquim Nabuco, vinham da Filadélfia e de Washington. Entretanto, o grupo artístico brasileiro viveu a influência estética europeia, em especial de Paris. Se os políticos que fizeram parte do movimento de 1889 estavam de certo modo alinhados aos pensamentos estadunidenses, por outro lado, os artistas brasileiros tiveram muita inspiração na arte francesa, principalmente pelo fato da maioria deles ter tido formação europeia, como no caso de Ângelo Agostini, Bordalo Pinheiro, Pedro Américo, dentre outros que, se não vivenciaram a arte europeia, estudaram com quem a vivenciou.

Sendo assim, os referenciais simbólicos para a edificação dos repertórios imagéticos republicanos no Brasil foram edificados a partir do referencial imagético que permeava a vivência dos artistas. Por isso, a República Francesa e seus simbolismos foram inspirações artísticas para a composição do simbolismo republicano brasileiro.

O sistema de governo republicano brasileiro, já em seus primeiros momentos, necessitava ser reconhecido imageticamente pelo seu povo. Suas ideias eram abstratas para grande parte da população, principalmente por nunca terem experimentado esse tipo de governança. Além disso, nem todos conheciam efetivamente o significado da República e a implicação deste governo para o seu cotidiano. Os artistas que usaram o bico da pena como instrumento divulgador do imaginário simbólico republicano apropriaram-se da tradição europeia. Para Tanto, conforme propõe Peter Burke:

> Conceitos abstratos têm sido representados através da personificação desde a época da Grécia Antiga, se não antes (...) A Liberdade, em especial, desenvolveu uma iconografia característica, baseando-se na tradição clássica, porém transformando-a de acordo com as circunstâncias políticas em mutação bem como os talentos individuais dos artistas. (Burke, 2004, p.76)

O mesmo caso abordado por Burke em relação à Liberdade ocorreu no Brasil com a ideia da República. Os homens que empunhavam as penas e

desenhavam sobre as pedras litográficas buscaram apresentar a República, um conceito abstrato, através da imagem da mulher, um conceito concreto. Essa estratégia já havia sido utilizada anteriormente pelos artistas franceses que compuseram a imagem da República francesa. Por isso, em ambos os casos, a Mulher-República brasileira e seu referencial francês utilizam em sua cabeça o mesmo elemento simbólico: o barrete frígio, que remete à ideia de liberdade desde o período da arte clássica romana.

Os repertórios imagéticos utilizados pelos artistas na produção de ilustrações que representavam a República nem sempre eram compartilhados por seus leitores. Nem todos os que tinham acesso às imagens circulantes na imprensa tiveram conhecimento prévio para a compreensão dos elementos representados. Para tanto, os artistas precisavam compor imagens que tivessem ao mesmo tempo a possibilidade de leitura para aqueles que conhecessem as imagens sobre a República na Europa e para os que nunca tiveram experiências com esses elementos simbólicos.

Os artistas da Revista Illustrada e do Mequetrefe utilizaram como estratégia para serem compreendidos a mesma utilizada pela índia anciã da Columbia Britânica presente na parábola de Franz Boas:

> Uma vez, quando visitava a Colúmbia Britânica, comprei de uma anciã uma bolsa tecida, que estava decorada com uma série de pedras e pequenas figuras bordadas, parecidas com cruzes. Perguntei sobre a bolsa e me foi informado que havia sido comprada de uma tribo vizinha e que o novo dono não sabia nada a respeito dos significados dos desenhos – se é que existiam significados, o que é uma dúvida porque a tribo em questão não é dada a interpretações. Para o novo dono, as pedras se assemelham a uma série de lagos unidos por um rio. As diferentes cores das pedras sugerem, segundo ela, as cores dos lagos: uma borda verde era a vegetação e as margens. Uma parte amarela interior, a água com pouca profundidade, e um centro azul a água profunda. A interpretação não se parecia suficientemente clara. Assim, agregou bordados com figuras de aves que voavam para os lagos, com intuito de dar um maior realismo e uma melhor inteligibilidade para seus amigos. (Boas,1947 p. 125-126)

Assim como a anciã que, ao importar a bolsa com elementos simbólicos compreensíveis para outra nação e, que nem sempre fazem sentido para seus pares, precisa costurar outros bordados ao redor dos que já existiam para

dar inteligibilidade para os membros do seu grupo social, o mesmo ocorre com os caricaturistas brasileiros.

Ao importarem elementos simbólicos europeus para a construção da imagem republicana no Brasil, os artistas não poderiam simplesmente copiar as imagens, em especial a referência da mulher como referencial republicano. A figura feminina já permeava, por longo tempo, as caricaturas circulantes no Rio de Janeiro como representações da monarquia, das províncias e da municipalidade. Caberia aos artistas utilizarem o bico da pena para tecerem composições de diversos elementos simbólicos ao redor da imagem republicana da mulher para dar o efeito necessário para a percepção dos seus leitores, uma vez que se tratava de um novo elemento simbólico.

Diversas imagens híbridas, que foram formuladas por inspirações diversas, algumas com poucas alterações e outras com elementos simbólicos diversos que dão outros sentidos as imagens compostas a partir de outras figuras com objetivos distintos, aproximam muito o trabalho dos produtores imagéticos com o da anciã indígena que tece símbolos novos em outras ilustrações. Essas sobreposições de imagens, que são influenciadas por outras ilustrações e outros relatos, fazem com que muitas das vezes as obras não sejam claras sobre suas inspirações. Outras são mais latentes aos olhos dos leitores que conhecem as influências dos artistas. É nesse turbilhão de imagens sobrepostas, com diversas influências artísticas, que foi criado o repertório simbólico da República Brasileira.

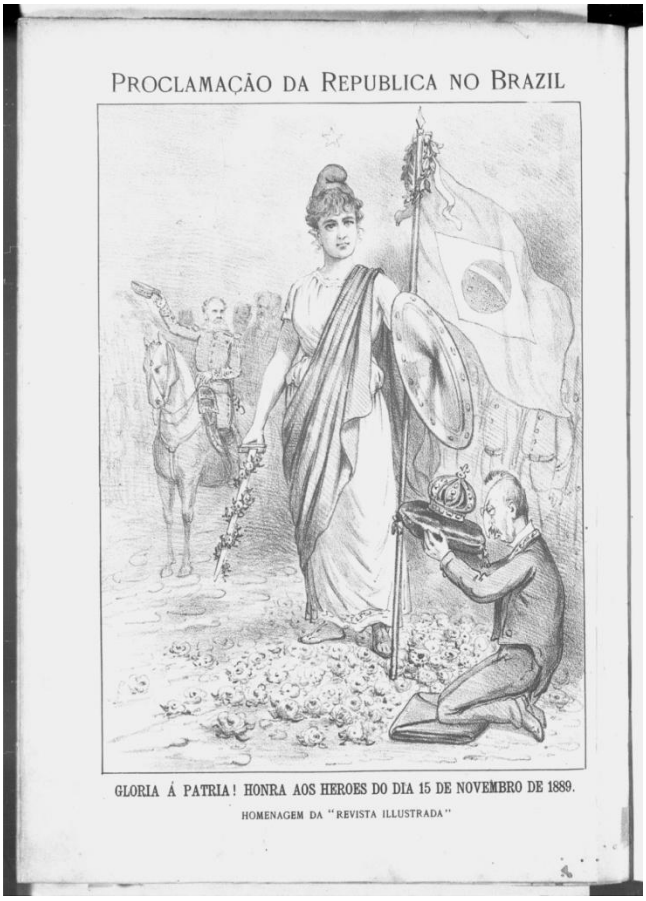
Portanto, os artistas de o Mequetrefe e da Revista Illustrada tiveram, para a imprensa brasileira, papel parecido com o da anciã para a sociedade indígena da Columbia Britânica. Eles foram responsáveis por dar inteligibilidade a elementos simbólicos exógenos da sua sociedade. Os artistas brasileiros, muitas das vezes, mesclavam simbolismos europeus com brasileiros, proporcionando aos leitores, que conheciam os símbolos europeus, reconhecer a representação republicana e, ao mesmo tempo, ensinavam a associação com elementos simbólicos europeus. Muitas vezes, a linguagem não verbal foi acompanhada por palavras para facilitar o processo pedagógico em torno da divulgação dos símbolos do novo sistema de governo, como por exemplo: legendas e diálogos.

De acordo com Emília Viotti da Costa(1999, p. 327), desde o manifesto de 1870, a monarquia era vista pelos republicanos como uma anomalia na América. A autora salienta que a abolição da escravidão fez com que os grandes proprietários de terras viessem a se indispor com o regime imperial. Momentos antes da República, Rui Barbosa havia proposto um projeto de reforma do governo unitário por uma Monarquia federativa, como revela Silvio Melo (N/A, p.155).

Segundo o autor, assim como o Abolicionismo, o movimento Republicano ganhou força dentre os jovens militares dentro da Escola Militar, sendo o Tenente-Coronel Benjamin Constantum um dos principais reverberadores da República. José Castellani, ao analisar a década de 1880 a partir da ótica maçônica, ressalta a importância de Constant dentro da maçonaria para o planejamento da proclamação da República. Além do Tenente-coronel, Rui Barbosa, Aristides Lobo, Quintino Bocaiúva, Glicério e o Coronel Solan, como indica Emilia Viotti da Costa (1999), arquitetaram o golpe militar em conjunto. E, Deodoro da Fonseca foi designado para chefiar a iniciativa Republicana.

Segundo José Murilo de Carvalho(1990, p.12), "Embora proclamado sem a iniciativa popular, o novo regime despertaria entre os excluídos do regime anterior certo entusiasmo quanto às novas possibilidades de participação." Os republicanos tinham como proposta a construção de seus alicerces por seus cidadãos representados por um presidente eleito pelo congresso. No entanto, a República deveria ter um poder executivo forte.

Pereira Neto, em 19 de novembro de 1889, produziu uma caricatura, presente na imagem 1, em homenagem ao novo governo brasileiro, seguindo efetivamente a proposta de mesclar elementos simbólicos importados e outros sedimentados entre os leitores brasileiros. A imagem, repleta de elementos simbólicos, traz a reflexão sobre o posicionamento político da Revista Illustrada em torno do golpe de 15 de novembro.



(IMAGEM 1)
(FBN- Revista Illustrada Nº569 de 19 de novembro de 1889.)

Em primeiro plano, Pereira Neto desenha Henrique Pereira de Lucena, barão que esteve à frente da presidência da Câmara de Deputados Geral. Este último encontra-se ajoelhado sobre algo que aparenta ser uma pasta. Esse objeto pode ser considerado polissêmico já que ao mesmo tempo pode representar a pasta do governo monárquico, mas também pode indicar o avental maçônico, símbolo do trabalho dos membros das lojas da maçonaria.

O Grande Oriente do Brasil, através da sua revista maçônica, circulante em toda década de 1880, deixa evidente que, com a mudança do sistema de governo, a maçonaria estava disposta a transitar o apoio da monarquia para a República, como, naquele momento, Henrique Pereira Lucena fazia.

O barão, com a cabeça levemente inclinada, demonstra respeito pelo novo governo. Assim, segura em suas mãos uma almofada com uma coroa oferecida a uma mulher que representa a República. Com a atitude, o

político da monarquia representou a sucessão da governança do sistema monárquico para o republicano.

Com vestes que lembram a cultura romana, a República[1] é dotada de dois símbolos que remetem ao ideal de liberdade. Sobre a cabeça da mulher, símbolo utilizado amplamente por artistas franceses, o gorro frígio. O gorro como ideia de liberdade republicana foi usado por Louis David, em 1808, no quadro *Les Sabines*, conforme imagem 2:

(Museu do Louvre – Reprodução Acervo Pessoal)
(IMAGEM 2)

A imagem de David remete-se a conflitos entre os Sabinos e os romanos na Antiguidade. A maioria desses conflitos foi concomitante ao republicanismo romano. Estes, além de nus, em grande maioria, são

[1]José Murilo de Carvalho(1999 p.75), ressalta que a escolha da mulher como símbolo republicano é remetido a influência francesa, tendo em vista que esta representação feminina da República tornou-se comum dentre os artistas franceses no século XIX.

representados com o gorro em sua cabeça, que traz o ideal da liberdade desde o período da dominação dos romanos sobre a região da Frígia, pois, ao serem dominados e escravizados, eram impedidos de utilizarem sua vestimenta típica, sendo possibilitado o uso do chapéu apenas quando obtinham a liberdade. Eugène Delacroix, com a clássica representação da Marianne, usa o gorro frígio como representação da liberdade, conforme imagem 3

(IMAGEM 3)
(Museu do Louvre -Reprodução Acervo Pessoal)

Portanto, ao utilizar o gorro frígio sobre a cabeça da República Brasileira, Pereira Neto traz para os leitores um símbolo importado das produções culturais europeias que remetem à ideia de liberdade. Para tecer a ideia da liberdade emanando dos atos da República, Pereira Neto apropriou das camélias como representação.

A espada, envolvida com ramo de camélias na mão direita, e o escudo no braço direito representam a proteção que a república pode proporcionar ao Brasil em sua marcha para a liberdade. As camélias que, além de envoltas na espada, também se encontram distribuídas ao chão, outrora representavam o símbolo da luta pela liberdade dos escravos, conforme identificou Eduardo Silva em Camélias do Leblon (1999,).

Dessa maneira, a camélia torna-se reforço da ideia de liberdade para os que conhecem o significado dos dois elementos simbólicos. Além disso, é usada como estratégia pedagógica para indicar a ideia da República como grande defensora da liberdade. Acima do gorro frígio, há uma estrela que,

segundo Juan-Eduardo Cirlot (1984, p.245) , em seu dicionário de símbolos, representa a força do universo em expansão, sugerindo que o ideal republicano está em expansão entre os brasileiros.

À esquerda da caricatura, atrás da mulher, há um grupo de homens com vestes de militares. Estes representam os militares envolvidos na proclamação da República. Na parte esquerda da imagem, ao fundo, sobre um cavalo, está representado Deodoro da Fonseca, primeiro presidente brasileiro, saudando com seu chapéu a República Brasileira e admirando-a. O cavalo representa o 1º e o 9º Regimentos da Cavalaria que, assim como a Artilharia e a Escola Superior de Guerra, estiveram diretamente envolvidos no movimento de instauração da República. Atrás da figura de Deodoro, encontram-se homens com vestes civis, representando os envolvidos que arquitetaram juntamente com os militares o golpe de Estado.

O elemento mais importante da composição da caricatura não se faz presente na imagem. A ausência do povo na ilustração é reveladora do ideal dos homens que estiveram à frente do golpe republicano. Diferentemente dos artistas franceses que sempre tiveram a preocupação de colocar o povo como agente participativo das lutas pela liberdade no país, a ausência do povo, na imagem brasileira, indica que efetivamente não houve participação popular no processo. Esse assistia a tudo "bestializado" como indicou José Murilo de Carvalho(1999, p.12) pelas palavras de Aristides Lobo.

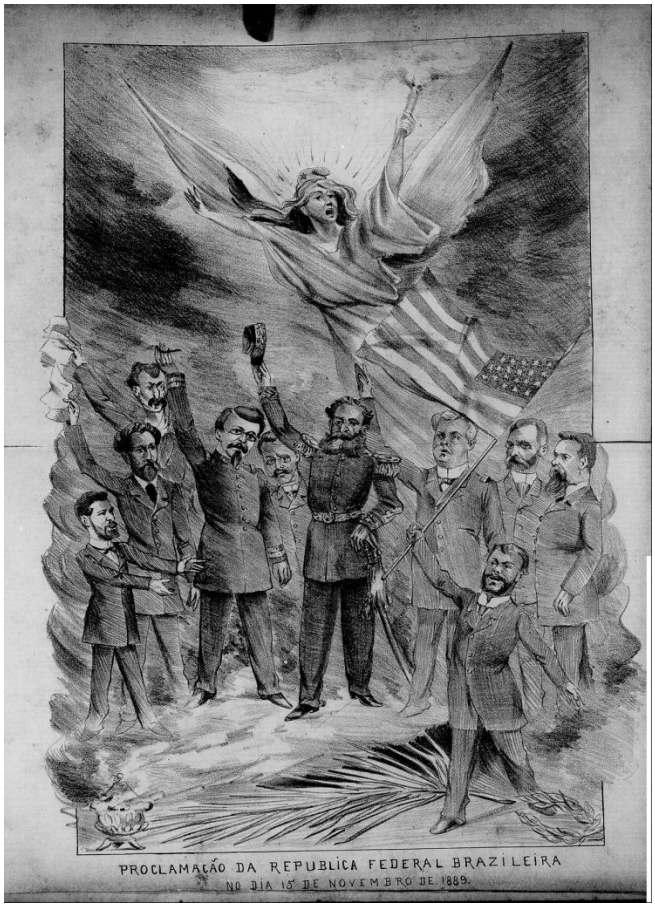
Ainda seguindo a linha de pensamento do autor (CARVALHO, 1999, p.12), ao trabalhar com esta imagem, é possível levantar a hipótese de que Pereira Netto tenha produzido a obra caricatural após ter contato com os líderes positivistas republicanos. Para dar sentidos novos a elementos simbólicos amplamente conhecidos pelos brasileiros, os positivistas construíram uma nova bandeira para o país. Os positivistas teriam, portanto, retirado da bandeira imperial os seus símbolos e introduzido, no globo azul, o Cruzeiro do Sul, o qual representa a Ordem do Cruzeiro do Sul. Embora fosse uma condecoração criada pelo Imperador Pedro I, em dezembro de 1822, e abolida pela Constituição de 1891, a condecoração fez parte da bandeira provavelmente pelo seu simbolismo, tendo em vista que as estrelas que formam a constelação simbolizam a posição geográfica do país.

Embora a faixa branca no centro do globo já existisse no desenho de Pereira Neto, a falta da inscrição "Ordem e Progresso" provavelmente tenha ocorrido pelo fato de, no momento da criação da arte caricatural, os positivistas ainda não terem escolhido as inscrições a serem utilizadas.

A imagem, portanto, evidencia que a Revista Illustrada estava alinhada com os ideais republicanos do grupo Positivista. Em contrapartida, o semanário O Mequetrefe, em publicação do dia 19 de Novembro de 1889, indica que o grupo produtor da revista estava alinhado com as ideias de Lopes Trovão, um dos idealizadores do manifesto republicano de 1870, como pode ser percebido na imagem 4.

À frente do grupo, segurando uma flâmula que parece com a cópia da estadunidense, está desenhado José do Patrocínio, tremulando a bandeira que fora criada anteriormente por Lopes Trovão. A diferença é que, no caso brasileiro, as listras eram nas cores verde e amarela.

A caricatura deixa claro que o posicionamento político de o Mequetrefe segue a mesma linha proposta por Trovão. Diferentemente da Revista Illustrada que exalta a figura dos militares no processo em torno do golpe de 1889, o Mequetrefe ressalta a participação civil de membros do Partido Republicano e, no caso militar, apenas as figuras de Manoel Deodoro da Fonseca, ao centro da imagem, em conjunto com Benjamin Constant Botelho Magalhaes.



(IMAGEM 4)
(FBN – O Mequetrefe, 1889, N 486, p.4)

Aos pés de José do Patrocínio, o caricaturista ilustrou uma coroa de louros, que representa a vitória do grupo, além de uma folha de Palmeira que, dentro da cultura judaica, representa o retorno à liberdade após o cativeiro no Egito. Sendo assim, provavelmente o caricaturista teve o objetivo de indicar que, com o início da República, a nação se desprenderia das amarras monarquistas e passaria a ter dignidade em sua governança.

Na parte superior da imagem, há novamente o uso da mulher como símbolo abstrato no processo de composição imagética. Provavelmente, a ideia que o caricaturista buscou para usar a mulher foi tê-la como representação da liberdade. A figura feminina assemelha-se, de certa forma, com a escultura de Leopold Morice, com seu projeto do monumento

republicano em homenagem à República, na Praça da República, em Paris, em torno da representação da Liberdade e da República.

(IMAGEM 5)
(Reprodução da Praça da República – Paris – Acervo Pessoal)

A primeira fotografia é a representação da ideia de Liberdade na Praça da República na cidade de Paris. Assim como a mulher da caricatura de O Mequetrefe, ela usa uma tocha em sua mão esquerda, representando a luz da liberdade.

A segunda fotografia faz parte da composição do mesmo monumento francês. No entanto, é a representação da República que possui o gorro frígio na cabeça, trazendo a ideia de liberdade. Sua mão segura um ramo de oliveiras, que é a representação do êxito para os franceses. A liberdade da caricatura de o Mequetrefe possui asas e, em seu voo, plaina sobre as cabeças da liderança republicana, indicando a ideia da liberdade comover a todos que estão ilustrados.

A ideia da República Brasileira sendo representada como a mulher de vestes romanas, com a tocha da liberdade e o gorro frígio, apareceria

novamente em O Mequtrefe anos mais tarde, por uma homenagem ao aniversário da República no ano de 1892, conforme imagem 6

(IMAGEM 6)
(FBN – O Mequetrefe, 1892, N- 557, p.4 e 5)

No desfile cívico, representado pelo caricaturista, pode-se observar a grande quantidade de participantes. Deve haver também a observância, no canto esquerdo da imagem, da representação de populares, inclusive com crianças de colo assistindo a tudo. O regimento da cavalaria, sendo representado ao fundo do desfile, novamente homenageando a participação do exército no processo do golpe republicano. Ao fundo da imagem, o caricaturista ilustrou a figura de Manoel Deodoro da Fonseca saindo do sol sobre o seu cavalo. O sol nascente propõe a ideia de algo que é novo. E a saída do primeiro presidente do país do astro indica que o mesmo foi responsável pelo êxito na edificação do novo sistema de governo.

O que mais ressalta na percepção do uso da mulher como elemento simbólico republicano é a figura da República, ilustrada na parte central da imagem. Novamente, os produtores do Mequetrefe a representam semelhante a uma mescla das mulheres que compõem o monumento parisiense.

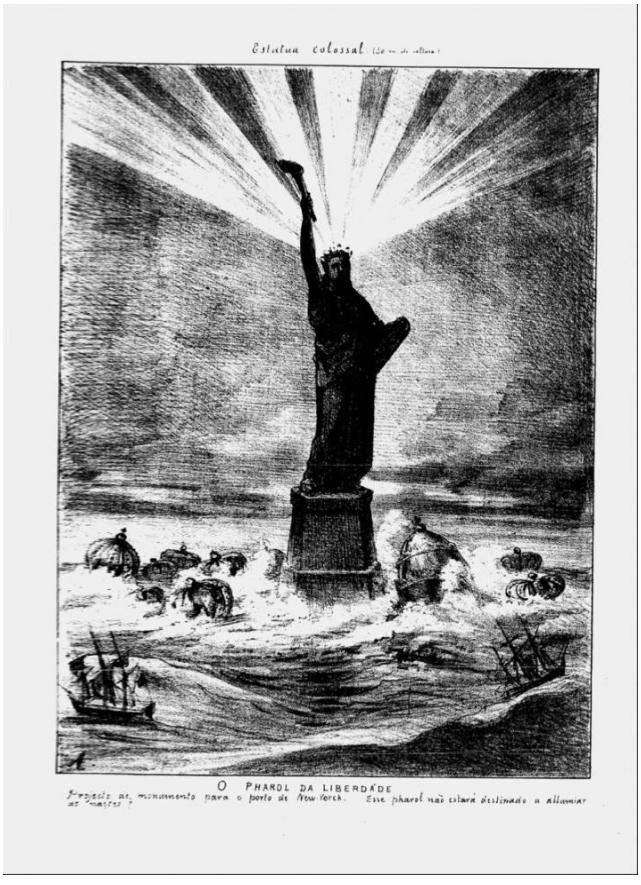
No caso da caricatura de 1892, em comparação com a da imagem 4, a semelhança com a composição de Leopold Morice é mais evidente. A forma de segurar a vestimenta com a mão direita de ambas as mulheres é bem parecida. No entanto, no caso do Mequetrefe, além de segurar o vestido com

a mão esquerda, a República brasileira também segura o ramo de oliveira. Enquanto na mão direita da imagem segue a ideia da Luz da Liberdade, emanada de uma tocha.

Segundo Aby Warburg, no seu Atlas da Mnemosyne, a tapeçaria flamenga foi o primeiro grande veículo de transporte de referenciais imagéticos. Em grande parte do século XIX, a caricatura e as fotografias desempenharam o mesmo papel. Por isso, muitos elementos simbólicos de regiões diferentes do mundo chegavam ao Rio de Janeiro, possibilitando aos artistas formas de composições imagéticas que tivessem influências diversas.

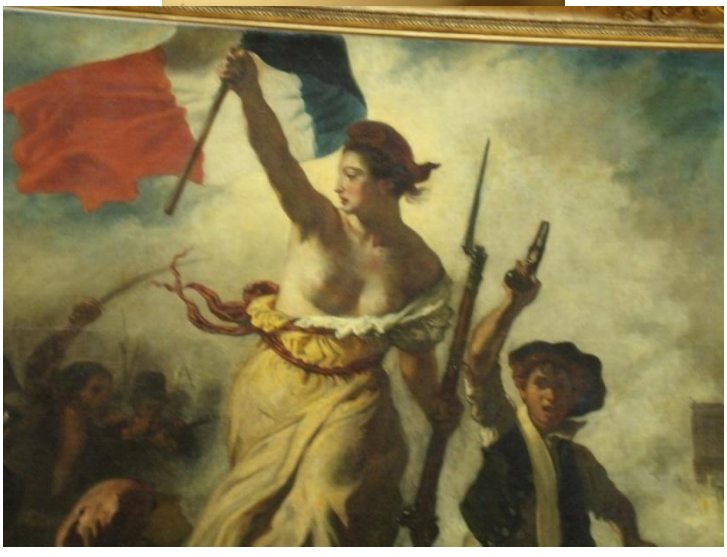
É provável que a ideia da República da caricatura anterior também seja fruto da influência de Gustave Eiffel e do artista Frédéric Auguste Bartholdi na proposta do Farol da Liberdade. O monumento foi dado de presente para a cidade de Nova Iorque. Mesmo antes de ser concretizada efetivamente a montagem da Estátua na Liberty Island, o monumento nova-iorquino ganhou contornos na imprensa do Rio de Janeiro através de uma caricatura de Ângelo Agostini, publicada na Revista Illustrada, no ano de 1876.

Ângelo Agostini possivelmente representou a Estátua da Liberdade pelo conhecimento dos relatos sobre como seria montada a imagem e também através dos diversos desenhos e projetos que foram publicados em periódicos em língua inglesa e francesa que circulavam pelo mundo. Com coroas naufragando, a estátua que segura a luz da liberdade e a constituição republicana dos Estados Unidos, Ângelo Agostini demonstrava sua inclinação política favorável ao republicanismo ainda na década de 1870.



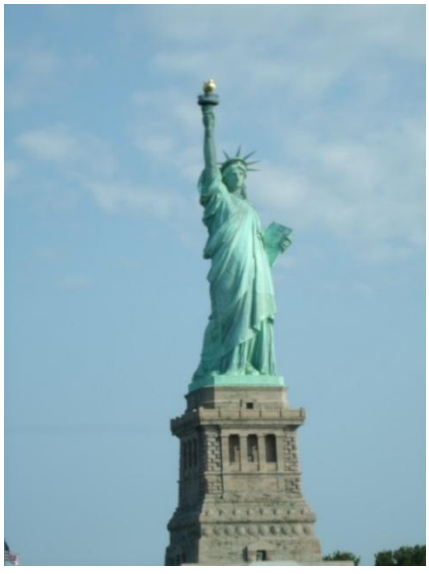
(IMAGEM 7)
(FBN – Revista Illustrada, 1876, N-25, p.7)

A utilização da representação da estátua nova-iorquina não isenta os artistas brasileiros da influência francesa no repertório simbólico. No Museu da Estátua da Liberdade, localizado na base do monumento, há a indicação das referências que influenciaram a composição da escultura. Segundo relato do próprio Gustave Eiffel, os artistas Jean-Baptiste Huet e Eugène Delacroix inspiraram com suas obras sobre a liberdade francesa para a composição da imagem do farol da liberdade.



(IMAGEM 8– Huet - Liberdade)
(IMAGEM 3 – Delacrouix – A liberdade guiando o povo)
(Acervo Pessoal – Museu Liberty Island)

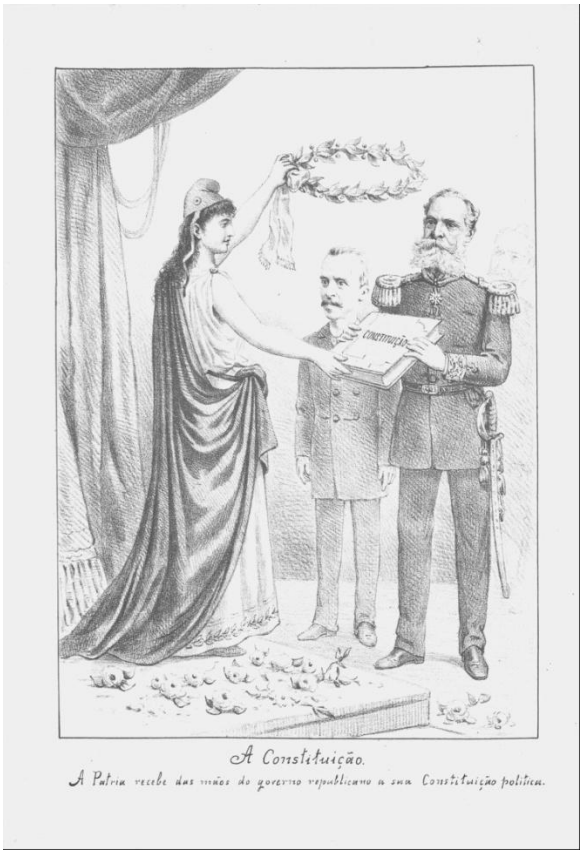
À esquerda, da obra de Huet, Gustave Eiffel tivera como inspiração a utilização da tocha com a luz da liberdade para compor o farol que seria utilizado para sinalização naval na região. Além disso, o tipo de vestimenta representada por Huet foi considerada mais adequada. Da imagem de Delacroix, Eiffel apropria-se principalemente da pose de luta utilizado por Marianne, como pode ser observado na composição que está em Nova Iorque:



(Acervo Pessoal)
(IMAGEM 9)

A proposta de Eiffel foi mesclar a postura das mulheres que compunham as imagens, apropriando-se do corpo ereto de Huet com o braço estendido de Delacroix. Se a tocha que representa a liberdade está em uma das mãos, assim como no quadro de Huet, o instrumento de luta está na outra mão, como no caso de Delacroix. No entanto, em vez de uma arma de fogo, o símbolo da luta estadunidense é a própria carta constitucional de 1787.

O referencial imagético do Farol da Liberdade ganhou grande espaço nas caricaturas brasileiras do período Republicano. A Revista Illustrada e o Mequetrefe utilizaram a composição de Gustave Eiffel como inspiração para a sedimentação de um repertório imagético para a população brasileira através da imprensa ilustrada. Em 28 de Junho de 1890, enquanto discutia-se o texto da primeira Constituição Republicana, é publicada a caricatura da imagem 10:



(IMAGEM 10)
(FBN -Revista Illustrada – 1890 – N- 594, p.8)

Pereira Netto, caricaturista responsável pela produção da imagem, provavelmente utilizou como referencial imagético a Estátua da Liberdade. Nesse caso, a figura feminina permanece com a carta constitucional em uma das mãos. Essa mulher é a representação da República. Segundo as imagens anteriores, a mulher segue com vestes romanas e com o gorro frígio na cabeça.

Embora a legenda da caricatura indique que o Presidente estivesse entregando para a República a Carta Constitucional, a posição das mãos das personagens revelam outra possibilidade. Manoel Deodoro da Fonseca segura com firmeza a Constituição como se estivesse recebendo a legislação da República, ou não querendo entregar o regimento para o novo sistema de governo. Na mão esquerda da mulher há uma coroa que aparenta coroar as cabeças de Rui Barbosa e Deodoro. No entanto, a maior parte da coroa está sobre a cabeça de Deodoro, sugerindo que o mesmo tivesse grande

responsabilidade sobre as discussões em torno das leis que seriam propostas na constituição republicana. A coroa não é composta por louros, dando a ideia da vitória. Nesse caso, o artista se apropriou de elementos mais íntimos do cotidiano de seus leitores, tais elementos também eram considerados as grandes riquezas produzidas no país. O Café e o fumo sugerem que há grande confiança no desenvolvimento econômico do país com o advento da República, além de uma confiança especial em Rui Barbosa no seu cargo de Ministro da Fazenda.

A República, que está em cima de um degrau, está levemente mais alta do que as demais personagens, demonstrando que o ideal republicano é mais importante do que os homens que compunham o governo. Além disso, Pereira Neto continua utilizando dois elementos simbólicos com o mesmo significado para exaltar a ideia da liberdade em torno da República. Se na cabeça, a mulher continua usando o gorro frígio, em seus pés, as camélias permanecem depositadas.

Na primeira semana de dezembro de 1891, entre a renúncia de Deodoro da Fonseca e a morte de Pedro II, a Revista Illustrada utilizou novamente o referencial imagético do farol da liberdade para referenciar a República, conforme a imagem 11.

O caricaturista segue com os parâmetros utilizados anteriormente das vestes romanas, da tocha com a luz da liberdade e com o gorro frígio sobre a cabeça da República. Entretanto, a mulher se encontra em um cenário sombrio e cercada por abismos.

ANNO 16 CAPITAL FEDERAL, 1891. N° 634

REVISTA ILLUSTRADA

CAPITAL. Anno 16$000 Semestre 9$000 Trimestre 5$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI. A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas á Rua de Gonçalves Dias, N° 50, Sobrado.

ESTADOS Anno 20$000 Semestre 11$000 Avulso 1$000

Pretendam, embora, os caricatos representantes de um poder decahido, animados de um sentimentalismo tardio, convulsionar o paiz, promovendo a anarchia no seio da patria e o desordeiro no estrangeiro, nada conseguirão esses ambiciosos despeitados, pois que a Republica, fortalecida pelo patriotismo de seus filhos, lhes surgirá sempre á frente, brandindo victoriosamente: — Para traz, hediondos morcegos! Basta de sugar o sangue do Povo!...

(FBN – Revista Illustrada N – 634 -5 dez 1891)

(IMAGEM 11)

A caricatura foi produzida em torno da instabilidade política no decorrer dos últimos dias do governo de Deodoro:

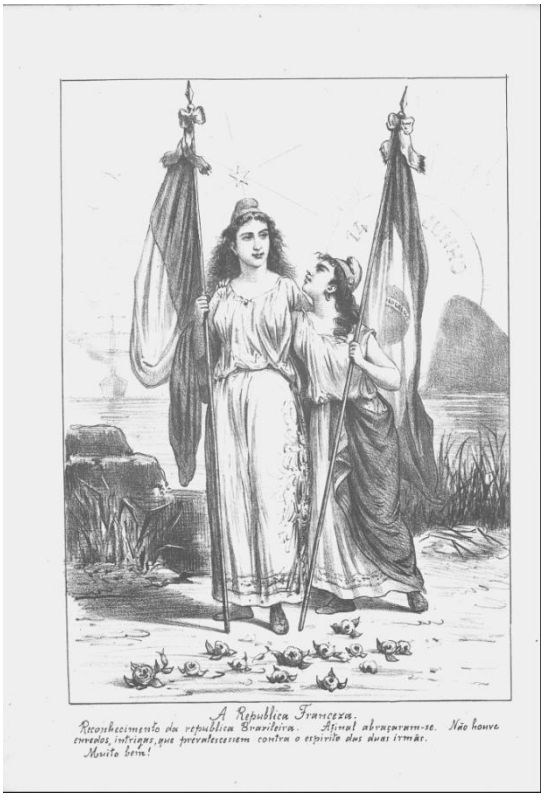
> "Deodoro entrou em choque com o Congresso e atraiu suspeitas ao substituir o ministério, que vinha do governo provisório, por outro sob o comando de um tradicional político monárquico – o Barão de Lucena. Juntos tentaram reforçar o Poder Executivo, tendo como modelo o extinto Poder Moderador. A 3 de novembro de 1891, Deodoro fechou o Congresso , prometendo para o futuro novas eleições e uma revisão da Constituição. (...) O Êxito dos planos de Deodoro dependia da unidade das Forças Armadas. Isso, como sabemos, não ocorria. Ante a reação dos florianistas, da oposição civil e de setores da Marinha, Deodoro acabou renunciando a 23 de novembro de 1891. Subiu ao poder o vice-presidente Floriano Peixoto." (Fausto, 1999, p.254)

No desenho de Pereira Netto, a República está utilizando a tocha da liberdade como instrumento para afastar dois morcegos ao seu redor. Na cabeça de um dos voadores, há uma coroa, a qual representa os políticos ligados à Monarquia, em especial o Barão de Lucena. O outro animal possui

uma embarcação militar em sua cabeça, representando as ideias da liderança da Marinha que foram contrárias ao posicionamento de Deodoro. Assim, o caricaturista induz que, para a salubridade do sistema republicano, faz-se necessário expulsar ambos ideais que estão em um cenário sombrio e perigoso. Tal cenário é grande representante da Política.

A consolidação, na imprensa ilustrada, da mulher como figura representativa da República foi obra de caricaturistas que criaram diálogos entre o meio político e seu público consumidor. A formulação de um elemento simbólico que, com um breve olhar, seja facilmente identificado é uma tarefa que demanda tempo e empenho do grupo produtor. Apropriar-se de referências externas e mesclar com o imaginário cotidiano dos leitores são tarefas que a imprensa caricaturista do Rio de Janeiro, em especial a Revista Illustrada, conseguiu desenvolver.

Um importante instrumento utilizado na sedimentação da ideia da representação feminina da República foi apresentar aos leitores que as demais Repúblicas ao redor do mundo também são representadas por uma mulher. Além da ideia de Liberdade enquanto figura feminina que se encontra nos Estados Unidos, as relações entre a República Francesa e a República Brasileira também estiveram presentes na imprensa através da caricatura da imagem 12.



(IMAGEM 12)

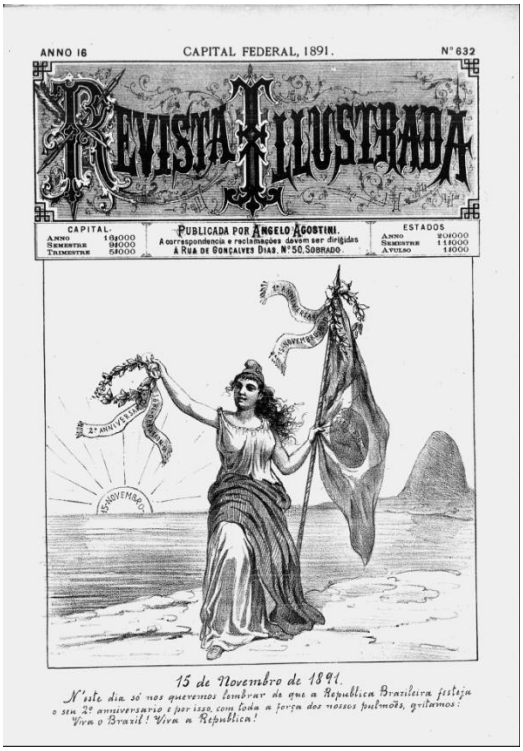
(FBN – Revista Illustrada – N- 593 – 21 de Julho de 1890)

Na homenagem da Revista Illustrada ao 14 de Julho de 1890, em torno da ideia das comemorações da Revolução Francesa, Pereira Netto desenha duas mulheres. Ambas ilustradas de acordo com o referencial das representações republicanas. A mais alta e mais velha, conforme indica a legenda, segura a bandeira francesa. Enquanto isso, a mais jovem caminha lado a lado com sua "irmã" segurando a nova bandeira brasileira.

Com a Baia de Guanabara ao fundo e o Sol surgindo por trás do Pão de Açúcar, temos a indicação do Rio de Janeiro como local onde os ideais da República Francesa iluminaram com os raios do 14 de Julho. Essa cidade também seria o lugar para o desenvolvimento da República Brasileira, principalmente por caminhar com os ideais franceses. A estrela sobre a cabeça da República Francesa demonstra a ideia da reverberação dos ideais republicanos pelas demais nações do mundo. À esquerda, há uma embarcação a qual representa o veículo pelo qual foram transportados os ideais republicanos para o Brasil.

A posição do Sol em relação ao Pão de Açúcar é algo que enfatiza a ideia da iluminação republicana sobre o solo carioca. Isso fica evidente pelo fato de, nessa perspectiva, o sol não poderia estar naturalmente surgindo por trás da montanha. A mesma formação rochosa fica ao Sul da cidade. A alvorada posicionar-se-ia à direita da imagem, enquanto o pôr do sol seria realizado ao lado direito.

Pouco mais de um ano depois, a Revista Illustrada, na imagem 13, utilizou da mesma proposta para demonstrar amadurecimento da República Brasileira. Nesse caso, sozinha, a representação feminina segura a bandeira brasileira, representando o primeiro aniversário da República. Já na mão esquerda, a mulher segura uma coroa formada por café e fumo, com a escrita representa o segundo ano de aniversário desse sistema de governo. Assim, o caricaturista sugere que o primeiro ano do sistema de governo tivera sido um ano de sedimentação das ideias cívicas, enquanto o segundo traria prosperidade, em especial, através da agricultura, com a produção cafeeira e a do tabaco. Sobre o posicionamento do Sol em relação ao Pão de Açúcar, o astro está localizado à leste do mesmo, indicando maior cuidado do artista com as especificidades geográficas do Rio de Janeiro. Além disso, os raios do sol, agora, simbolizam iluminadas ideias emanadas no 15 de Novembro de 1889.


ANNO 16 CAPITAL FEDERAL, 1891. N° 632

REVISTA ILLUSTRADA

CAPITAL: Anno 16$000, Semestre 9$000, Trimestre 5$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI. A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas á Rua de Gonçalves Dias, N° 50, Sobrado.

ESTADOS: Anno 20$000, Semestre 11$000, Avulso 1$000

15 de Novembro de 1891.

N'este dia só nos queremos lembrar de que a Republica Brasileira festeja o seu 2º anniversario e por isso, com toda a força dos nossos pulmões, gritamos: Viva o Brazil! Viva a Republica!

(IMAGEM 13)

(FBN – Revista Illustrada, 1891, N-632, p.1)

O caricaturista utiliza as figuras fraternais como forma de indicar que a República Brasileira tende a seguir a mesma caminhada da República Francesa. A representação brasileira no mesmo cenário e solitária indica que já conseguiria caminhar sozinha no sentido da consolidação republicana.

A maturidade da República Brasileira também se daria pela relação da nação brasileira com outras Repúblicas. O uso da representação feminina para designar outra nação não foi exclusividade da República Francesa. Anteriormente, em 14 de dezembro de 1889, a Revista Illustrada apresentava ao leitor a representação feminina da República da Argentina e a sua relação com a República brasileira, como indica a imagem 14.

Segundo Boris Fausto, a repercussão do sistema republicano brasileiro ganhou proporções internacionais:

> Recebida com restrições na Inglaterra, a proclamação da República no brasileira foi saudada com entusiasmo na Argentina e aproximou o Brasil dos Estados Unidos. A mudança do regime se deu quando estava em curso, em Washington, a I Conferência Internacional Americana, convocada por iniciativa dos Estados Unidos. O representante brasileiro à conferência foi substituído por Salvador de Mendonça,

> republicano histórico, que se aproximou dos pontos de vista norte-americanos. (Fausto, 1999, p. 248)

As relações entre as nações republicanas e o Brasil não estiveram fora das páginas da Revista Illustrada. A própria legenda da caricatura da figura 14 propõe a intenção de Pereira Neto na obra. "- 8 de dezembro de 1889. Após um longo período de desconfianças, a Republica Argentina e os Estados-Unidos do Brazil sellam o pacto de uma franca e impertubavel amizade."

Com camélias aos pés das Repúblicas do Brasil e da Argentina, o artista propõe que a Liberdade é algo que está presente no ambiente do sistema político nas duas nações mencionadas.

(IMAGEM 14) (Reprodução de Luciano Pezano)
(FBN- Revista Illustrada Nº571 de 14 de dezembro de1889.) (IMAGEM 15)

Novamente, a mulher é retratada como o símbolo republicano. Além da Argentina, agora, o Brasil está sob a tutela da liberdade republicana. Em uma moldura, no centro da imagem, Pereira Neto desenha o aperto de mão entre as duas mulheres. Este ato representa a amizade entre as duas nações perpetuadas pelo ideal republicano, tendo em vista que ambas seguram concomitantemente uma estaca com um gorro frígio sobre elas. Este elemento simbólico representa a ideia de Liberdade e União para o repertório simbólico argentino, como indica Luciano Pezano(2005). Através da pesquisa numismática, o autor contribui com o trabalho, especialmente ao proporcionar a análise do primeiro modelo de cunhagem da moeda de Peso Argentino:

Portanto, a composição ilustrada no meio da imagem parte dos elementos simbólicos argentinos. Além disso, o artista sugere que entre as Repúblicas haveria um pacto de Liberdade e União. Ao redor da moldura, encontram-se ramos de louros os quais representam a vitória do ideal republicano. Abaixo, há um aparador ornamentado com flores que, aparentemente, seriam camélias, mais uma vez representando a liberdade republicana. Sobre a moldura, há novamente a representação de uma estrela, remetendo a expansão do pensamento republicano. No entanto, no centro da estrela, há uma face desenhada. Não é possível determinar de quem seria esta face. Porém, é provável que seja o próprio Sol, símbolo da independência argentina.

Todavia, a formação de um imaginário sobre o conceito abstrato da República não é edificado apenas por imagem isolada e restrita, e nem somente por uma aparição no meio noticioso. Conforme Roland Barthes,

> Certamente, sozinha, uma imagem não constitui o imaginário, mas o imaginário não pode ser descrito sem essa imagem, por mais frágil ou solitária que ela seja, sem o isto, indestrutível, dessa imagem. (Barthes, 2007, p. 223)

Dentro da perspectiva da criação de um repertório imagético, a ideia de ilustrar as nações argentina, francesa e brasileira através da representação do sistema de governo vigente é uma maneira de reforçar a ideia de que todas as Repúblicas são mulheres de vestes romanas, sendo distintas apenas pelos símbolos inerentes à nação representada.

Sendo assim, todas as vezes que o leitor observasse a imagem de uma mulher, tal qual a representação republicana, conseguiria identificar e compreender esse novo referencial imagético. Assim, a imprensa carioca conseguiu desenvolver sua metodologia para a consolidação da figura feminina como representação da República, servindo aos interesses da liderança republicana e sendo um dos principais instrumentos de circulação do repertório simbólico da República.

REFERÊNCIAS

Constituição dos Estados Unidos do Brazil, 1891.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade.* São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 223.

BOAS, Franz. *El Arte Primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem.* Bauru: EDUSC, 2004.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos.* São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Emília Viotti. *Da Monarquia à República: momentos decisivos.* São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MELLO, Silvio Luzardo de Almeida. *O Exército e a Proclamação da República.* Florianópolis: Insular.

PEZZANO, Luciano. *Em Unión y Libertad. XXIV Jornadas Nacionales de Numismática y Medallística – Vol. II.* Santiago del Estero, 2005.

SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a Abolição a Escravatura: Uma Investigação de História Cultural.* Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

POESIA EM TRÂNSITO: INTERTEXTUALIDADES LUSO-BRASILEIRAS NAS OBRAS DE MULHERES CONTEMPORÂNEAS

Fernanda Drummond*

RESUMO: Nossa proposta de comunicação pretende refletir sobre poetas contemporâneas brasileiras, como Tatiana Pequeno, Júlia de Carvalho Hansen, Érica Zíngano e Roberta Ferraz, cujas obras estão contaminadas por referências bio-bibliográficas num percurso entre Brasil e Portugal. Trata-se de poetas que ou residiram em Lisboa ou viajaram para esse espaço apenas através da própria poesia portuguesa. De qualquer modo, todas acabaram por traçar um trajeto acadêmico assentado em temas de poesia e prosa portugueses. Também citamos os esforços de escritoras portuguesas como Matilde Campilho e Alexandra Lucas Coelho. O objetivo é observar como os encaminhamentos poéticos e teóricos da experiência portuguesa influenciaram a escrita de cada uma, atentando para possíveis ressonâncias entre as obras das autoras. Para isso, o andamento da pesquisa empreendida pelo Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira, acerca do "Retorno do Épico", será de extrema importância, na medida em que o projeto versa sobre uma "vontade de escrever literatura portuguesa, por meio da leitura da literatura brasileira".
PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; poesia contemporânea; literatura portuguesa.

ABSTRACT: Our communication intends to reflect on Brazilian contemporary poets, such as Tatiana Pequeno, Júlia de Carvalho Hansen, Érica Zíngano and Roberta Ferraz, whose work are contaminated by bio-bibliographical references in a Brazil-Portugal itinerary. These are poets that have either lived in Lisbon or traveled there only through Portuguese poetry itself. Either way, they all ended up making an academic trajectory funded in Portuguese literature themes. Our goal is to observe how the poetical and theoretical ways of the Portuguese experience have influenced each of their writing, considering possible resonance between the four poets' work. In order to do so, the current progress of the research by Professor Jorge

* Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Fernandes da Silveira about the "Return of the Epic" will be of extreme importance, taking into account that his project speaks of a "will of writing Portuguese literature by means of reading Brazilian literature".
KEYWORDS: Brazilian poetry; contemporary poetry; Portuguese literature.

O propósito deste trabalho é dar notícia de poetas jovens, viajantes, leitoras de poesia contemporânea (principalmente portuguesa e/ou de autoria feminina) cujas existências estão atravessadas pelo contato direto com Portugal, com crítica portuguesa e com a literatura feita em Portugal. São elas: Tatiana Pequeno, Júlia de Carvalho Hansen e o trio Érica Zíngano, Roberta Ferraz e Renata Huber, o qual escreveu um volume a seis mãos. Essas autoras têm aspectos em comum: são pesquisadoras de Literatura Portuguesa (ou também outras literaturas), moraram em Portugal, ou vão lá com alguma frequência, e, obviamente, apesar da identificação com o estrangeiro, são brasileiras e escrevem literatura brasileira. O que me interessa no entrecruzamento dos escritos delas é o interesse que têm de tomar parte nessa literatura brasileira a partir do estudo e leitura de uma poesia de outra dicção, outra sintaxe, com outro vocabulário.

No outro lado desta via de mão dupla, trata-se de algo que vimos acontecer com o fenômeno Matilde Campilho, que misturava, a partir de sua experiência biográfica de ter vivido entre Rio e Lisboa, o léxico português ao carioca. Ela destaca não só a camada de diferenças semânticas, mas também as sintáticas e fonéticas, no aproveitamento da rima João x Leblon, que sugere um prolongamento nasalado como o português brasileiro:

> rasgão alegre que fulmina
> (…)
> e pelo feixe de luz tropiquente
> vai parar na cara de João
> vendedor de suco no Leblon
> (Campilho, 2014: 12)

Em outro exemplo do mesmo poema, sintomaticamente intitulado "Rio de Janeiro - Lisboa", como um trecho de passagem aérea ou o endereço de

envio de uma missiva, vemos as diferenças de colocação pronominal enfatizadas num diálogo romântico:

> Um dia você diz que me a****
> Eu a****-te
> No dia seguinte
> A amendoeira se expande
> E floresce cinco folhas mais
> (Campilho, 2014: 14)

Parece uma atualização da problemática de "Pronominais", de Oswald de Andrade, transcorrida quase um século depois, num tempo em que a gramática já não importa. Mas o mundo globalizado sim, para um eu lírico que se encontra no Brasil escrevendo para alguém em Portugal. Segundo o pesquisador Felipe Lima,

> o vínculo com o espaço é também o vínculo com a língua, a alteridade em seu ponto mais elevado. Fala-se um novo português, acessado pela oralidade popular (…); emissões sonoras da esfera da cultura, interjeições afetivas que manifestam um processo de reconhecimento/assimilação/manipulação da matéria verbal, que se deixa descolonizar pela fala de outrem.
> (Lima, 2015: 36)

Dessa, forma, o deslocamento geográfico fulcrado pelo eu lírico se torna uma experimentação com a língua, a partir da qual o discurso passa a ser descolonizado. Neste processo de descolonização, reapropria-se da linguagem do colonizado, enquanto pretende transitar, sem criar fraturas, entre as duas variantes.

Mas no caso das nossas compatriotas, trata-se de um entranhado mais profundo. A poesia delas está ligada ao progresso dos textos portugueses. E a literatura portuguesa tem, há séculos, uma forte tradição de poetas mulheres. Ao longo do século XX, vimos crescer um grande contingente de mulheres poetas a escrever contra o sistema patriarcal, machista, racista e colonial português: Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner, Natália Correia, Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral, Adília Lopes etc. Não é de se espantar que essa multiplicidade de poetas encontrem eco na produção de brasileiras em

contato com Portugal. Por exemplo, Tatiana Pequeno, hoje professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense, é participante do projeto internacional "Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois". Um poema dela sugere um diálogo com Mariana Alcoforado, freira portuguesa do século XVII, a quem se atribui dubiamente a autoria das *Cartas Portuguesas*, do seguinte modo:

> (…) em ti foi possível um
> pouso longo de asas, marco alfa em
> nome de uma mulher funda em corpo
> de paisagem muito alta. da tua pele,
> Mariana, eu nunca esqueci o açoite e
> é por isso que em ti agora existo e
> me encontrava; (…)
> (Pequeno, 2013: 25)

A ideia de "pouso", expressa no poema de Tatiana Pequeno, pode remeter ao lado antagônico do voo, já na temática da viagem proposta por esse ensaio. A interação, ademais, da altura da paisagem (do corpo de uma mulher) com esse sobrevoo compõe o risco necessário para que se mire um destino e pouse. De modo paralelo, Luiza Neto Jorge, poeta portuguesa que escreveu entre os anos 60 e 80, toca naquilo que a poesia ensina, qual seja, o risco de cair quando se escreve:

> O poema ensina a cair
> sobre os vários solos
> desde perder o chão repentino sob os pés
> como se perde os sentidos numa
> queda de amor
> (Jorge, 2001: 141)

Luiza trata da *paideia* do poema na vertiginosidade da queda. Por ser um discurso vertical, a poesia obriga a uma leitura que não é linear, que pode ser cruzada, pode sofrer efeito direto da gravidade. Ensinadas pelo didatismo poético, as poetas da geração de hoje vão à escola, participam de congressos, grupos de pesquisa, "aprendem a ler para ensinar seus camaradas". É, então, lógico que apareça uma relação entre o escrever e aquilo que a poesia ensina, como diz Júlia de Carvalho Hansen:

Voltar a estudar, não sei
mais compor meus poemas.
Que alegria! Como quem viaja
pela estrada começar a fumar
seu próprio dom e ritmo.
Não havia superfície que não fosse
estilhaçada no caleidoscópio
e o olho da imagem
continua sendo o que se pode ver:
ramagens, dicionários, rachaduras
no concreto, existindo deus!
a imaginação! Como gostaria
de poder ver o poder ver.
(Hansen, 2016: 13)

O projeto de Hansen se inscreve numa longa linhagem europeia ligada à imagem, na qual a poesia portuguesa investiu muito, principalmente durante o Surrealismo. Por isso há, e cito passagens do poema de Hansen, "olho da imagem", estruturas "caleidoscópicas" que criam o poema, o poder de "ver", "imaginar" —ou seja, criar imagens. E isso não vem só do contato com a literatura, afinal elas são viajantes. Ver, contactar imagens vem também de viajar ("perder países", como diz Fernando Pessoa), transitar, interagir com a paisagem. Aí chegam poetas homens que também trabalham com isso: Ruy Belo, Al berto, Luís Miguel Nava — os dois últimos, gays.

A autora paulista, num livro escrito inteiramente em Portugal e lá publicado em primeiro lugar—*alforria blues ou Poemas do Destino do Mar*— viaja por Lisboa retomando o histórico de terremotos e dos maremotos que se seguiam a eles:

Passo a manhã calculando a provável
a
l
t
u
r
a

d
e

u
m

[
t
s
u
n
a
m
i

que viesse por debaixo do morro, me
encontrasse sentada
nesta porta de varanda sobre o Tejo.
Não sei, mas já me aconteceu outra vez.
A onda atravessará os homens pela
minha face
fazendo das raízes turbilhão. Os versos
também
se fazem assim, procurando
o caminho por onde não podem passar.
(Hansen, 2013: 32)

Jorge Fernandes da Silveira, ao referir poetas (homens) brasileiros que dão aula de Literatura Portuguesa enquanto escrevem poemas com temáticas lusas, conclui que os autores de que fala em seu ensaio "'manifestam em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira' em diálogo com a literatura portuguesa". Veremos essa intertextualidade em um poema de Júlia Hansen entitulado "Estou bem aqui", em que compara a sua vivência em Lisboa à de Fernando Pessoa. Além da citação literária, aponta para a experiência de estar em Portugal falando o "brasileiro", qual seja, a variante dialetal do português falada no Brasil, que alguns portugueses, algo colonialmente, chamam de língua brasileira, já que, na visão destes, ela se afasta definitivamente da língua portuguesa:

> O Sr. Fernando Pessoa, por mais que tentasse, o Sr. Fernando Pessoa não acordava diariamente e pensava Sou Português ao comprar pequenas coisas e discutir trocados. O Sr. Fernando Pessoa, se lesse a minha língua, pensava. Não sei o que o Sr. Fernando Pessoa consideraria ao saber que nenhum brasileiro ao ouvir "o brasileiro" pensaria em algo além do povo ou de um indivíduo, e que nunca (a não ser a viver em

> Portugal), nunca pensaria que "o brasileiro" pode se referir ao idioma falado no Brasil.
> (Hansen, 2013: 53)

Para além da questão linguística, Antonio Candido levanta a hipótese, que aqui se encontra propositada, de que o nosso "'diálogo com Portugal' é uma das vias pelas quais tomamos consciência de nós mesmos (…)" (Candido *apud* Silveira, 2008: 62; grifos de Silveira). Poderíamos dizer, em paralelo, que o contato com a literatura portuguesa travado pelas autoras brasileiras que aqui estudamos é a via pela qual as autoras tomam consciência de si enquanto brasileiras produtoras de memória e poesia. Outrossim, a literatura que consomem se torna matéria de intertextualidade em muitos poemas, como visto nos casos de Tatiana Pequeno e Julia Hansen, citados anteriormente.

Nem toda intertextualidade é diretamente citada nos poemas. No caso da influência exercida por Luiza Neto Jorge, ela pode ser apenas lateral. Uma vez que tematiza repetidamente o corpo com a marca do feminino, ele é descrito como rebelde, em resistência, ou, como diz num poema, "insurrecto". Neste poema intitulado "O Corpo Insurrecto", vemos um assalto erótico, surreal, de um homem a uma mulher nua. Cito:

> tendo o corpo nu,
> a carne ardida,
> lhe pede o ladrão
> a bolsa ou a vida.
> (Jorge, 2001: 79)

Se ao eu lírico de Luiza se pede a bolsa ou a vida, em troca de sua nudez, à poesia das brasileiras em trânsito pedem-se o passaporte e a vida. No prefácio a *Saturação de Saturno*, de Roberta Ferraz, o professor Luis Maffei observa o tema das viagens na poesia ali presente: "As muitas cidades visitadas pela poeta-nauta também acusam o experimento e o trânsito" . Compara a poeta a escritores portugueses, como "um Cesário Verde dado a ainda mais 'nevroses' pudesse, se redivivo uns trinta anos depois de sua morte, cantar assim uma cidade, sobretudo se andasse por Lisboa acompanhado de uma versão mal-humorada de Sophia de Mello Breyner

Andresen". Adiante, sublinha, ainda, que "São Paulo não é Lisboa" e "Roberta, íntima de ambas, bem o sabe". (Maffei in Ferraz, 2013: 12). No "saber de experiências feito" dessas mulheres, deambular por Portugal, seja geografica ou literariamente, se torna fundamental para construir certas paisagens poéticas, para elaborar modos de ver, de edificar imagens. Em "O ciclópico acto", de Luiza, uma cena erótica é marcada por diversos sintagmas de enumeração caótica, acumuladores de imagens que culminam num gozo orgíaco e ciclópico — descomunal. Cito apenas parte do longo poema "O ciclópico acto", embora seja possível ver essa enumeração em diversos outros momentos ao decorrer dos versos:

> É uma solidão (orgíaca) a de ambos
> (querê-la) impele-a, hasteia-o
> (querê-lo! requerê-la!)
> Tu mesmo aéreo, e tuas altas partes.
> (…)

E mais adiante:

> alegria redundando na configuração de um ventre
> cheio como dizer-se: nasço do nosso assassinato
> mútuo. (…)
> (Jorge, 2001: 218)

Falo de Luiza como aquela que inscreveu[1] o órgão falo e o verbo falar na poesia de língua portuguesa, porque não podemos escrever alienadas do nosso próprio corpo. Sabemos que, por isso, a temática da mulher escritora há aparecer em cada uma dessas poetas brasileiras. Parece-me que esse último poema que passo a citar, do livro em trio de Roberta Ferraz (com Érica Zíngano e Renata Huber), traduz algumas das angústias de ser, parafraseando inversamente/perversamente Deleuze, um corpo com órgãos ("seio", sexo e tudo), "escrevente".

[1] Cf. "O poema" (Jorge, 2001: 53), de *Os sítios sitiados* (1973): "falo/ com uma agulha de sangue/ a coser-me todo o corpo/ à garganta e a esta terra imóvel/ onde já a minha sombra/ é um traço de alarme".

escritora não
uma mulher a escrever ou
uma fêmea escrevente, uma cisma
com seio e golpe de mão
bifurcando este teu talvez — uma menina
prática, afotografável
uma equilibrista com gaze nos joelhos
esta anfíbia clorofilada em jejum, esta moça
esta: toda enfeitada de vermelho
para dizer adeus
(Ferraz; Huber & Zíngano, 2010: 69)

É verdade que a autocompreensão de si enquanto mulher poeta e escritora pode ser um tema bastante corriqueiro na poesia através dos tempos, e que não se restringe a um diálogo Brasil-Europa, mas é um tema contemporâneo de grande força. Por outro lado, ao se levar em consideração o domínio conservador ditatorial sob cujo jugo Portugal esteve por 40 anos, há de se convir que grande parte da literatura de autoria feminina do século XX se tornou uma reação direta àquele estado de coisas. Destacamos ainda o quão habitual é, para uma brasileira em Portugal, deparar-se com comentários que as igualam a prostitutas, destilando um preconceito nascido de um comportamento pessoal menos conservador entre nós, latinas, e menos frio, e da referência a uma certa imigração brasileira para Portugal, entre os anos 90 e 2000, que incluiu muitas jovens em subemprego que tiveram de recorrer à prostituição para sobreviver. [2]

Pensar no estatuto identitário da mulher imigrante/viajante/escritora em Portugal se torna, aqui, pensar no quanto não só a literatura portuguesa, mas também a vivência ultramar interfere na escrita dessas poetas. À laia de experiências literárias como as de Matilde Campilho ou, mais recentemente, Alexandra Lucas Coelho em seu *deus-dará* (romance de 2016 passado, entre outras cidades, no Rio de Janeiro), Portugal e Brasil se imbricam quase indissociavelmente.

[2] Em texto de 2013 da pesquisadora Jéssica de Cássia Rossi, analisa-se a necessidade de entender, sob uma perspectiva de preconceitos de gênero, "a relação do que significa ser mulher imigrante brasileira em Portugal. Sua identidade está totalmente condicionada a uma questão de gênero que essencializa o comportamento delas ao comportamento de mulheres prostitutas". (Rossi, 2013: 3).

Em *deus-dará*, sete protagonistas compõem uma narrativa perspectivada, alguns deles portugueses vivendo no Brasil. A dada altura, uma portuguesa e um português, amigos, conversam sobre o passado escravocrata de Portugal:

> — (…) quanto mais tempo passo no Brasil, mais sinto que Portugal não é capaz de olhar o seu passado além da aventura, reconhecer as consequências. Choca-me ouvir daqui os discursos sobre os *Descobrimentos* que ignoram a violência do colonialismo. (…)
>
> — Eu acho que não tenho noção da escala, que a nossa geração não tem, (…) o Brasil é como se já não fosse assunto nosso, porque passaram quase duzentos anos.
>
> — Mas continua a ser o presente, é o que estás a sentir, o que sente e quem cá vive. entre o século XVI e o fim da escravatura, Portugal tirou quase seis milhões de pessoas de África…
>
> — Caramba. É o número de mortos no Holocausto.
>
> — É o número de habitantes do Rio, hoje. (…)
>
> (Coelho, 2016: 161-162)

Em que pese o didatismo do diálogo, ver o outro lado da moeda, a percepção portuguesa do território brasileiro pelo prisma dos acontecimentos históricos, é proveitoso para essa outra escritora, dessa vez ficcionista. Torna-se interessante, para mim, trazer esse fragmento do romance pois a política do colonialismo, sobre a qual levemente tratei nesse trabalho, tem forjado o "mito do bom colonizador", que perdura até hoje sobre a intelectualidade portuguesa, numa tentativa de apagar a história e dizer que os benefícios culturais se sobrepujam aos danos causados pela escravatura e espoliação de um território. Visa-se, assim, a resgatar uma visão sobre o passado que leve em conta, como diz Stuart Hall, um descentramento do sujeito do seu lugar de conforto junto ao discurso dos vencedores:

> O quarto descentramento principal da identidade e do sujeito ocorre no trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault. Numa série de estudos, Foucault produziu uma espécie de "genealogia do sujeito moderno", Foucault destaca um novo tipo de poder, que ele chama de "poder disciplinar", que se desdobra ao longo do século XIX chegando ao seu desenvolvimento máximo no início do presente século[3]. O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a

[3] Trata-se do século XX, evidentemente, já que o livro de Hall foi publicado pela primeira vez em 1992.

> vigilância é o governo da espécie humana e de populações inteiras, e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo.
> (Hall, 2006: 41-42)

Sendo assim, a prática do colonialismo por três séculos no Brasil, e até meados dos anos 70 em cinco países africanos, passou a governar não só as populações desses países lusófonos, como a interioridade do discurso de cada cidadão português, por meio da regulação do discurso oficial — reforçado pela ditadura salazarista. Pode-se dizer que uma das razões do plano de distanciamento entre as literaturas portuguesa e brasileira mediante a formação de uma literatura nacional no Brasil foi a tentativa de se afastar dessa subserviência política e cultural em relação a Portugal.

No entanto, de maneira oposta ao que se deu em dois momentos de cisão entre as literaturas portuguesa e brasileira — no Romantismo e depois no Modernismo — como apontam Candido[4] e Silveira, nas primeiras décadas do século XXI, as escritoras acabam por preferir esse lugar de dupla cidadania, dupla regência, duas pátrias, reforçando, embora, a identidade delas enquanto mulheres, tanto portuguesas quanto brasileiras. O ensaio de Silveira remonta para outro de Antonio Candido que, já em 1950, apontava para a dependência da literatura brasileira em relação à literatura portuguesa, nem que fosse para negá-la. Em "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", ensaio seminal do Modernismo brasileiro, Candido afirmava que na primeira fase modernista, pós-romântica, havia uma base conservadora, sem angústia formal, cuja "única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo" (Candido, 2006: 119). Aqui tratei de poetas que foram à universidade e tiveram contato com a poesia portuguesa especificamente por causa desses estudos. Entretanto, não estou convencida de que isso baste para tornar essa poesia "academista". Estão ausentes os recursos estéticos da "arte pela arte" ou de uma estrutura mais pedante na linguagem. Por outro lado, à exceção da poesia de Matilde Campilho, que não faz parte do *corpus* brasileiro desse ensaio, a literatura feita por Hansen, Ferraz, Pequeno e

[4] Ver CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade.* Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul: 2006.

Zíngano *et al*. não se aproxima tanto da fala cotidiana. Trata-se de uma literatura muito mais feita com base na leitura do que na oralidade. Não proporciona, também, um corte em relação à poesia feita em Portugal. Ao contrário, a vivência extra-literária em Portugal, e através dos textos portugueses, especificamente daqueles feitos por mulheres, aproxima-as da cultura portuguesa e de um gênero bastante europeu: a literatura de viagem.

Além disso, em comparação com outros momentos de aproximação entre Brasil e Portugal na literatura, não se pode dizer que essa geração de poetas almeja a qualquer modalidade de "cópia" da poesia da **metrópole**, a não ser que fosse no aspecto de "versão", o qual Fiama Hasse Pais Brandão advoga em "O texto de João Zorro":

> Existimos sobre o anterior. O movimento
> da escrita e
>
> a leitura
> exerce-se a partir da menor
>
> d
> m
> u
> t
> a
> b
> i
> l
> i
> d
> a
> d
> e
>
> a
> p
> a
> r
> e
> n
> t
> e
>
> d
> a

[
p
e
d
r
a

> e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.
> (Brandão, 2010: 34)

Mesmo levando em conta esse conceito de "versão", temos que manter em mente que a ideia de "anterior" não restringe nacionalidades, é só uma localização temporal. Ou seja, o "anterior" não dialoga necessariamente com a tradição da literatura nacional, mas sim com uma série de recursos culturais compartilhados pelo mundo todo. Seja pela literatura, música, artes, visualidades, internet, e assim por diante. Além disso, não podemos comparar a vontade de "equilíbrio e harmonia" para a literatura pós-Romântica do Modernismo de há cem anos com a efusão de imagens dispostas pela poesia anos anos 10 do século XXI.

Não existem conclusões possíveis para uma crítica precipitada (e curta demais) a livros que saíram ao longo da última década: *fio, fenda, falésia*, de Roberta Ferraz et al., em 2010 (vencedor do prêmio da Secretaria do Estado da Cultura do Governo de São Paulo); *Aceno*, de Tatiana Pequeno, em 2014, e *alforria blues* (2013) e *Seiva veneno ou fruto*, de Hansen, saído em 2016. Apesar disso, podemos apontar que, para a poeta mulher que viaja e escreve contemporaneamente há um modo de ser e pensar em um português que transita entre lusitano e o brasileiro. Além disso, a via de contato da literatura portuguesa não só marca a vontade de fazer literatura brasileira em diálogo com a portuguesa — conclusão chegada por Jorge Fernandes da Silveira em 2008 —, mas também materializa o corpo da mulher enquanto produtora de conhecimento. Para essas mulheres, a viagem e a mudança de paisagens linguísticas/territoriais torna possível abrir um novo leque de referências poéticas. Citando Silveira (2008), "onde ir numa língua que começa no tu e acaba no você"? O roteiro poderia constar num guia de bolso

carregado por uma dessas viajantes, ou em diários de bordos tornados poema. Mas vão sem GPS que as localizem, já que se trata de "meninas afotografáveis", nos levando à conjectura de que, embora estejamos em tempos de privilégio da imagem, do vídeo, da tela e da fotografia, só a vida das letras poderia fixar propriamente as cismas de Hansen, Zíngano, Ferraz ou Pequeno.

REFERÊNCIAS:

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Âmago*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade.* Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul: 2006.

COELHO, Alexandra Lucas. *deus-dará.* Lisboa: Tinta-da-china, 2016.

FERRAZ, Roberta; HUBER, Renata; ZÍNGANO, Érica. *fio, fenda, falésia*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo - Secretaria do Estado de Cultura, 2010.

FERRAZ, Roberta. *Saturação de Saturno ou a insídia costumeira de assolar poemas parados*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

HANSEN, Júlia de Carvalho. *alforria blues ou: Poemas do Destino do Mar*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2013.

_____. *Seiva, veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

LIMA, Felipe. Vir ao mundo, vir à linguagem: uma poética do começo em Matilde Campilho. Monografia (Mestrado em Ciência da Literatura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015 (Inédito).

PEQUENO. Tatiana. *Aceno*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

ROSSI, Jéssica de Cássia. A construção da identidade da mulher imigrante brasileira em Portugal: a atuação de organizações que defendem o direito de migrantes, Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 [Anais Eletrônicos], Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373319088_ARQUIVO_TrabalhoCompleto-ACONSTRUCAODAIDENTIDADEDAMULHERIMIGRANTEBRASILEIRAEMPORTUGAL.pdf [acesso em 08/08/2017].

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Pra seu governo — O "Diálogo com Portugal" hoje segundo quatro novos poetas brasileiros: Leonardo Gandolfi, Luis Maffei, Mauricio Matos, Sérgio Nazar David. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís de Camões*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

AUTORES E ORGANIZADORAS

Adilson Pereira
Doutor e Mestre em Filosofia - Ética (UGF-RJ). Especialista em História da Filosofia. Professor de Ensino Superior (FAETEC/RJ). Professor do Mestrado Profissional em Ensino de Ciências da Saúde e do Meio Ambiente (UniFOA). Avaliador Institucional e Avaliador de Cursos do INEP/MEC. Doutorando em Filosofia na área de Estética (PUC-SP).

Anna Olga Prudente de Oliveira
Doutoranda em estudos da Linguagem (PUC-Rio) e Mestre em Letras (PUC-RIO). Bacharel em Letras (PUC-Rio) e em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tradutora e pesquisadora na área de tradução. Membro do corpo editorial da Revista Escrita (PUC-Rio).

Alessandra Fontes C. da R. K. Pereira
Doutora (UFF) e Mestra (UFF) em Letras. Graduada em Letras e Pedagogia. Professora Assistente da Faculdade d Educação da UFRJ, atuando na disciplina Didática e Prática de Ensino Português/Literaturas. Membro do Grupo de Ações de ensino, Extensão e Pesquisa – Fórum de Ensino de Escrita – GRAFE e Coordenadora do Curso de Extensão: Eu, escritor... A arte de ler, pensar, refletir, saborear, produzir...

Fernanda de Azevedo Pizarro Drummond
Doutoranda e Mestra em Literatura Portuguesa (UFRJ). Experiência em Letras, com ênfase nas Literaturas Portuguesa e Brasileira, especialmente na poesia do século XX, crise de gêneros textuais, interartes e teoria literária. Áreas de atuação: tradução técnica e literária e revisão textual.

Juliana Felix de Almeida Rego
Mestranda em Estudos de Literatura Brasileira (UERJ). Especialização em tradução de Língua Inglesa. Experiência em ensino de línguas, literatura e redação. Áreas de atuação: ensino, tradução e revisão de textos.

Maria da Conceição Vinciprova Fonseca
Doutora (UFF) e Mestra (UFF) em Letras. Professora do Centro Universitário de Volta Redonda – PROMES (Programa de Mestrado) e no MECSMA (Mestrado em Ensino de Ciências de Saúde e do meio Ambiente). Experiência em Letras, com ênfase no ensino de línguas e linguística aplicada ao ensino da língua inglesa. Áreas de atuação: língua, leitura, ensino-aprendizagem, tradução e educação.

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Pós-doutorado na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Paris, França. Doutora e Mestra em Letras (PUC-Rio). Professora Titular da pós-graduação em Estudos de Literatura (UFF). Pesquisadora PQD1 do CNPq. Cientista do Estado – FAPERJ. Experiência em ensino superior, orientação de pesquisa de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado e coordenação de convênios internacionais (UFF e Université de Paris, Sorbonne Nouvelle e Université de Pau et des Pays de l'Adour). Áreas de atuação: Teoria da Literatura, Literatura Comparada, Língua e Literaturas Estrangeiras Modernas.

Maria Ruth Machado Fellows

Doutora (UFF) e Mestra (UFF) em Letras. Professora Adjunta do Colégio de Aplicação da UERJ – língua francesa e formação docente. Professora de Língua Francesa (FLE) da Aliança Francesa de Niterói. Experiência em Letras, com ênfase em Francês Língua Estrangeira (FLE). Áreas de atuação: francês língua estrangeira (FLE), formação docente, estudos literários e tradução.

Olinda Kleiman

Professora de Literaturas Lusófonas na Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Diretora do Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL) na Université de Paris 3.

Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes

Pós-doutorado (UNICAMP) em Letras. Doutora (UFF) e Mestra (UFF) em Letras. Professora Adjunta de Língua Francesa da UERJ. Professora de Língua Francesa (FLE) e Coordenadora Pedagógica da Aliança Francesa de Niterói. Experiência em ensino de língua e literaturas de línguas francesa e portuguesa. Atua nos cursos de Especialização em Francês Língua Estrangeira (FLE), Literaturas de Língua Francesa e Tradução do Instituto de Letras da UERJ.

Whashington Kuklinski Pereira

Doutor (PUC-SP) e Mestre (PUC-SP) em História. Professor da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e da Fundação de Estudos do Mar (FEMAR). Responsável pelas Atividades Acadêmicas Complementares do curso de História da Universidade Camilo Castelo Branco. Experiência em ensino de História, com ênfase em História do Brasil, e em América Colonial e História Moderna.

A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluímos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

abralic

Associação Brasileira de Literatura Comparada