

Revista XIX

Arte e técnicas em transformação



2
0
1
4

Ano I - nº 1

editora-chefe Junia Barreto

editor assistente Guilherme Santos

comitê consultivo Alain Arnaud Laster (Société des Amis de Victor Hugo - França); Alberto Dantas Pedrosa Dantas Filho (UFMA); Alexandre Pilati (UnB); Aline Strelow (UFRGS); Anthony Glinoyer (Université de Sherbrooke - Canadá); Arnaldo Rosa Vianna Neto (UFF); Daniel Compère (Université Sorbonne Nouvelle - França); Daniela Mantarro Callipo (UNESP); Danièle Gasiglia (Société des Amis de Victor Hugo - França); Deborah Silva Santos (UnB); Delphine Gleizes (Université Lumière Lyon 2 - França); Denise Guimarães Bottmann (Brasil); Fernando Franco Netto (UNICENTRO); Izabel Maria Raso Tafuri (UnB); Jean Maurel (Paris I - França); João Luís Lisboa (CHC FCSH UNL - Portugal); José d'Assunção Barros (UFRRJ); José Rodrigo Rodriguez (Cebrap e Direito GV); Luís Fernando Lopes Pereira (UFPR); Luiz Estevam Fernandes (UFOP); Luiz Paulo Noguerol (UnB); Marcelo Balaban (UnB); Marcia Cristina Consolim (UNIFESP); Marcio Pascoa (UEA); Marcos Araújo Bagno (UnB); Maria Eugénia Tavares Pereira (Universidade de Aveiro - Portugal); Maria Lúcia Dias Mendes (UNIFESP); Marileia dos Santos Cruz (UFMA); Maxime Prévost (Université d'Ottawa - Canadá); Patrick Wotling, (Université de Reims – França); Pedro Alvim (UnB); Ricardo Nascimento Fabbrini (USP); Robert Ponge (UFRGS); Samuel Barbosa (USP); Solange de Aragão (USP).

editor da seção dossiê Luiz Capelo

editora da seção ensaio Priscila Fernandes Oliveira

editor da seção tradução Lucas Kadimani Silva Esmeraldo

editora de texto Rosângela Costa

assistente de produção Anne Lessin

apoio técnico Ana Izabel Batista da Silva

correspondência editorial

Revista XIX – Artes e Técnicas em transformação

Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B, Sul, Sobreloja, sala B1- 09
Campus Universitário Darcy Ribeiro - Universidade de Brasília
CEP 70910-900 - Brasília - DF
revista19.unb@gmail.com

SUMÁRIO

Editorial

Junia Barreto	04
---------------------	----

Dossiê

Distensão e conservação de paradigmas no século 19	07
A recepção crítica das peças de Victor Hugo na França e no Brasil	08
Daniela Mantarro Callipo	
O exílio de dois Gonçalves: poesia e nacionalismo no século XIX brasileiro	23
Alexandre Pilati	
A construção de um paradigma: o nacional nas artes, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira do século XIX	37
Solange de Aragão	
Sociedade com escravos no Paraná provincial	51
Fernando Franco Netto	
As transformações urbanísticas de Paris no século XIX: análise e reflexões	68
Robert Ponge; Nara Helena N. Machado	
Apontamentos sobre as culturas negras nos museus no século XIX	90
Deborah Silva Santos	
A construção da imagem feminina, no século XIX, a partir da ascensão da burguesia	104
Lucimara Leite	

Ensaio

Alteridade artística no século XIX: a assimilação ocidental da arte japonesa	117
José d'Assunção Barros	
Representações da literatura canadense francófona no século XIX: <i>L'esthétique du terroir</i>	138
Arnaldo Rosa Vianna Neto	

Tradução

Sangue ruim	156
Noite do inferno	162
Ana Rossi	
Os tradutores.....	165
Marcos Bagno	

EDITORIAL

Em pleno século XXI, pensar a contemporaneidade e definir o contemporâneo parece impor-se como uma necessidade cada vez mais em voga, desvelando a atração e preocupação ímpares que o tempo presente exerce em pensadores e pesquisadores das mais diversas áreas das artes, letras, ciências humanas e sociais. Acrescentem-se a isso, a pressa e a volatilidade do homem tecnológico, instantâneo, que leva a termo as diferentes ramificações e experiências do *ic et nunc*, da efemeridade das relações e dos afetos, dos bens e dos batentes sociais. Essa pressa e o fixo olhar no próprio tempo, no presente, na atualidade, no 'intempestivo' - como indica Nietzsche, sem distanciamentos ou uma percepção mais apurada dos acontecimentos, movimentos e constructos, acaba por escamotear a realidade e também a memória produzida *no e pelo* tempo passado.

Esse passado e essa memória vão ao encontro do nosso interesse no 'arquivo' legado pelo Oitocentos, que se distancia cada vez mais de nossa contemporaneidade, mas que não deixa de ser alvo de um contínuo reinvestimento. Arquivo que aporta em seu estudo todo o caldeirão cultural e humano que preparou e culminou a entrada nos tempos modernos, na tão famigerada modernidade, desencadeada pela Revolução Industrial e o advento do capitalismo.

No século XIX, período em que tanto se celebrou a história, muito paradoxalmente os artistas sentiram a necessidade de criar uma arte nova, dita moderna. Para além de toda querela estética (seja ela no âmbito da pintura, da literatura, etc.), Baudelaire, um dos primeiros a estabelecer o conceito moderno de 'modernidade' em seu *Curiosités esthétiques* (1868) - escritos, críticas e reflexões sobre a arte de seu tempo, considerou que "a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável". A modernidade do XIX quebrou então paradigmas e introduziu uma fissura no seio da arte, de forma geral, aquela entre uma arte oficial, que permanecia submissa a regras estabelecidas no passado e uma arte viva, em consonância com a época contemporânea. Manet, pintor da modernidade por excelência, retomando uma fórmula de Diderot, afirmou que "é preciso ser de seu tempo e fazer aquilo que se vê". Essa modernidade nas letras e artes se traduziu também na arquitetura e no patrimônio urbano e imobiliário da época, a exemplo das largas avenidas construídas à maneira de Haussmann, o 'artista demolidor', e que foram imitadas e reproduzidas mundo afora. Mas o dogma da modernidade e do modernismo, difundidos de forma *rizomática* à época, não justificava o crescimento das desigualdades sociais em grande parte do espaço ocidental do Oitocentos.

O século XIX pode ser lido também como o tempo de uma língua que mistificou suas categorias em matéria política, jurídica e social, assim como em muitos aspectos da economia. É o momento em que uma série de rupturas abruptas, com modelos e paradigmas, vão se verificar nos mais diferentes níveis, seja nos planos político, econômico, literário, artístico, social, religioso ou científico. Período que ainda nos incomoda e perturba em sua análise, pendulando entre herança e descontinuidade, entre a invenção de uma tradição e o próprio esquecimento.

Outrossim, se configura como tempo de interrogações, das individualidades desejosas de tocar a totalidade: *tudo ver e tudo fazer ver; tudo compreender e tudo fazer compreender*, postulou Balzac. Esse desejo de totalidade, pode-se pensar, se traduz também em desejo de abarcar e dominar o mundo, a natureza, do qual somos herdeiros, ainda hoje, queiramos ou não.

Neste primeiro número da *Revista XIX* – artes e técnicas em transformação, o **dossiê** “Distensão e conservação de paradigmas no século 19” traz artigos que refletem continuidades e rupturas que marcaram o período e que, através da pluma de seus autores, se ativeram a discutilas sob a perspectiva do campo literário, das artes, da arquitetura, da história, da museologia e da economia.

A seção **ensaios** propõe uma discussão em torno da assimilação da arte japonesa e de seu importante papel na renovação da arte moderna ocidental; e oferece uma reflexão sobre o referencial ideológico presente na estética do *terroir* da literatura francófona do Québec rural e patriarcal no século XIX.

A seção **tradução** apresenta a recriação dos poemas *Mauvais sang* e *Nuit de l'enfer*, da coletânea *Une saison em enfer*, de Arthur Rimbaud, assim como a versão para o português do ensaio *Les traducteurs*, de Victor Hugo.

Junia Barreto
Editora-chefe

dosie

Distensão e conservação de paradigmas no século **19**

Daniela Mantarro Callipo

**A recepção crítica
das peças de Victor Hugo
na França e no Brasil**

Resumo

As primeiras peças de Victor Hugo foram responsáveis por uma verdadeira revolução na história da Literatura Francesa, mas não tiveram pronta aceitação por parte de toda a crítica, que se dividiu entre os partidários dos românticos e, portanto, das novas ideias difundidas pelo *Cénacle*, e os clássicos, adversários dos jovens escritores que abraçaram os preceitos hugoanos. No Brasil, a reação foi posterior, mas idêntica. Embora não se encontrem nos jornais discussões a respeito da nova escola, as novas ideias foram, em princípio, rejeitadas pelos intelectuais brasileiros e, alguns anos mais tarde, adotadas pelos escritores que desejavam criar um teatro nacional baseado nos princípios defendidos por Victor Hugo, porta-voz do movimento romântico.

Palavras-chave: Teatro hugoano, recepção crítica, França, Brasil

Résumé

Les premières pièces de Victor Hugo ont été les responsables d'une véritable révolution dans l'histoire de la Littérature Française, mais elles n'ont pas eu une acceptation immédiate de la part de la critique, qui s'est partagée entre les partisans des romantiques et, par conséquent, de nouvelles idées diffusées par le Cénacle, et les classiques, les adversaires des jeunes écrivains qui ont embrassé les concepts hugoliens. Au Brésil, la réaction a été postérieure, mais identique. Quoiqu'on ne trouve pas dans les journaux des discussions à propos de la nouvelle école, les nouvelles idées ont été, au début, rejetées par les intellectuels brésiliens et, quelque temps plus tard, adoptées par les écrivains désirant créer un théâtre national basé sur les principes défendus par Victor Hugo, le porte-parole du mouvement romantique.

Mots-clés : Théâtre hugolien, réception critique, France, Brésil

O prefácio da peça *Cromwell*, publicado por Victor Hugo em 1827, é hoje considerado um manifesto do romantismo francês, lido e apreciado pelos escritores brasileiros no século XIX, que adotaram seus preceitos a fim de criar um teatro nacional. Entretanto, a sua aceitação não foi pacífica entre nós, como também não o foi na França, provocando discussões entusiasmadas entre os admiradores da nova escola e seus inimigos.

A peça foi discutida, analisada, recebeu louvores e críticas sem ao menos ter sido encenada. Em 11 de dezembro de 1827, o jornal *Le Figaro* traz um artigo de primeira página, não assinado, a respeito do drama criado pelo então jovem e célebre poeta. Ponderado, o articulista busca ver as qualidades e os defeitos do drama; consciente, percebe estar diante de uma revolução e de um líder competente; crítico, rejeita a escolha do termo *grotesco*, por considerá-lo inadequado, “falso, forçado e de extremo mau gosto”, sugerindo o termo *cômico* para substituí-lo. O colaborador do *Figaro* afirma ainda estar de acordo com a doutrina exposta por Victor Hugo, mas aponta algumas contradições feitas pelo escritor na criação de seu novo *sistema* teatral, como a escolha entre verso e prosa, e o respeito à regra das três unidades. É importante observar que um dos primeiros críticos da peça *Cromwell* já consegue vislumbrar o alcance que o prefácio terá, chamando-o “profissão de fé”, “manifesto de guerra”, “proclamação que ele (Victor Hugo) empunha antes de entrar no território inimigo” (*Le Figaro*, 1827, p. 01). Muitos anos mais tarde, em 1874, Théophile Gautier resumirá as impressões que o prefácio causou nos jovens escritores: “La préface de *Cromwell* rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique” (p. 05).

De fato, também aqui no Brasil o prefácio tornou-se conhecido pelos críticos posteriores como um “manifesto que era o programa e a síntese do Romantismo”, (PARANHOS, 1937, p.21), no qual Hugo pôs “abaixo todas as convenções, começando pela vetusta lei das três unidades que os trágicos da Renascença haviam tomado a Aristóteles”. (BOSI, 1985, p.105).

Na verdade, Hugo não estava dizendo algo novo, mas foi o porta-voz do movimento que ele liderava: “Hugo codificou em seu Prefácio de 1827, décadas de

* Daniela Mantarro Callipo - Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas da UNESP/Assis

discussões sobre os fundamentos do drama, que haviam começado no século XVIII” (MORETTO, 2003, p. 13).

A peça *Cromwell* não foi encenada e Hugo continuou a se dedicar à poesia. Entretanto, em 1829, estreava na *Comédie Française*, a peça *Henri III et sa cour* de Alexandre Dumas. Seu retumbante sucesso reacendeu as discussões acerca do teatro clássico e romântico. Os jovens escritores reuniam-se na casa de Victor Hugo, constituindo um grupo que se chamava *Cénacle*, cujo objetivo era, de uma vez por todas, destruir as regras preconizadas pelo classicismo e propor uma nova escola, com leis próprias, que revigorassem a Literatura Francesa.

Hugo começou, então, a preparar a peça *Hernani*. Em seu *Histoire du romantisme* (1874), Théophile Gautier rememora os ensaios, os temores, a determinação dos jovens românticos, o desprezo pelas regras clássicas, e o tumulto provocado antes mesmo de sua encenação. Segundo Gautier, no dia 25 de fevereiro de 1830, todos se prepararam para a guerra, chegando muito cedo ao *Théâtre Français* ainda sem iluminação, onde ficaram esperando por sete horas, até que as portas se abrissem e o público começasse a chegar. Os candelabros foram acesos, a animosidade começou a tomar conta da plateia e, finalmente, as cortinas se abriram. Na primeira cena, a serva Josepha Duarte ouve três batidas na porta e pergunta à sua senhora, que esperava pelo amante:

DONA JOSEFA, *seule*.

Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui ?

Un nouveau coup.
C'est bien à l'escalier

Dérobé.

Un quatrième coup.

Vite, ouvrons! (HUGO, 1979, p. 545)

O *enjambement* audacioso foi o estopim da altercação. Ainda segundo Gautier, um partidário do classicismo, “admirador de Voltaire”, teria vociferado: “a orgia já começa na primeira palavra! Quebram os versos e os jogam pela janela!” (GAUTIER, 1874, p. 10, trad. nossa). Um romântico retrucou entusiasmadamente, a discussão tornou-se violenta, bengalas, cadeiras, chapéus foram atirados, enquanto as damas

aplaudiam o que Gautier descreve como uma luta entre dois sistemas, dois partidos, dois exércitos, duas civilizações que se odiavam cordialmente, prontas para o confronto. No final da apresentação, Victor Hugo foi ovacionado pelos românticos, vaiado pelos clássicos, que saíram vociferando do teatro. A noite da estreia tornou-se conhecida como a *Batalha do Hernani* e passou para a História como o evento que marcou o fim do classicismo na França. Mas, a leitura dos jornais da época mostra que os clássicos não se deixaram derrotar de forma tão pacífica.

Dois dias depois da encenação de *Hernani*, o jornal *Figaro* publica uma crítica à peça na primeira página. O articulista louva o poeta Victor Hugo, que deveria ser respeitado, mas não admite as inovações feitas no teatro.

Le poète existe dans M. Hugo ; un poète avec de la pensée, du mouvement, de la couleur, des enthousiastes et des détracteurs, toutes les conditions qui font le poète. Mais le drame ? Mais *Hernani* ? Mais cette lointaine Amérique ? cette Italie qui fuit, et dont nous avons cru apercevoir les hautes montagnes, les bois sacrés et le ciel bleu dans ce vague lointain qui fuit toujours ? L'Italie n'est pas encore là ; le drame nouveau n'est pas là. Ce sont encore là les vieilles formes dramatiques, la vieille méthode, nos antiques règles (notez bien que j'en dis pas de mal). Otez l'ode d'*Hernani*, ôtez le dialogue heurté comme le faisait Shakespeare, ôtez le poète du moyen âge qui se cache, vous aurez une tragédie commune, un drame mal fait. (*Figaro*, 27 de fevereiro de 1830)

12

Como se vê, o articulista não vê inovações na peça *Hernani*, a não ser em relação à forma, que ele não aprecia. Segundo o crítico, Victor Hugo obedece às antigas leis, mesmo ao desprezá-las, pois se serve do antigo sistema para construir seu drama.

As críticas continuam. Em dezembro de 1833, Désiré Nisard publica o "Manifesto contra a literatura fácil" na *Revue de Paris* (p.10-11). Sem citar explicitamente o nome de Victor Hugo, o partidário de um classicismo intransigente ataca os três gêneros mais apreciados pelos românticos: o romance, o conto e o drama. Este último, segundo o crítico, parecia ter sido escrito pelo diretor de teatro e a atriz da moda, depois de saírem de um restaurante, sobre os ombros nus da atriz, que teriam servido de mesinha. Esse tipo de drama, com suas teorias e prefácios impertinentes, condenaria ao pecado da tolice e da ignorância.

Imediatamente, Jules Janin, que foi, aliás, o único escritor elogiado por Nisard, reage em nome dos românticos, publicando o *Manifeste de la jeune littérature, Réponse à M. Nisard*, na mesma *Revue de Paris* em janeiro de 1834. Janin identifica “três grandes injustiças” no manifesto de Nisard: a primeira seria a escolha do nome *littérature facile*, por considerá-la uma palavra vazia, injusta, vaga, inadequada para caracterizar a única literatura naquele momento que divertia, atraía a atenção do público, e sobrevivia à revolução iniciada alguns anos antes; a segunda refere-se ao ataque feito a *todos* os escritores pertencentes ao novo movimento, sem levar em conta aspectos como a originalidade e talento; a terceira, finalmente, diz respeito à parcialidade de Nisard em relação às mulheres: ao analisar os contos escritos por representantes do sexo feminino, o crítico afirma que eles são “cópias” dos piores contos escritos por homens e lhe dão “náuseas”. Janin afirma que não vai defender as escritoras, porque elas são capazes de fazê-lo sem sua ajuda e conclui seu artigo afirmando que não há “literatura fácil”, nem “literatura difícil”, mas “literatura boa” e “literatura ruim”.

Dois anos depois, Hugo escreve *Le Roi s’amuse*, encenada em 22 de novembro de 1832 na *Comédie Française*. A peça, que continha duros ataques à monarquia, foi ovacionada pelos fiéis companheiros do *Cénacle*, mal recebida pelo público e censurada no dia seguinte à sua estreia. Alguns dias depois, Gustave Planche publica um artigo na *Revue des deux mondes* em que comenta a peça, apontando suas qualidades e observando algumas de suas falhas. Para o crítico, o grande poeta Hugo soube dar novo movimento à língua francesa, um brilho inusitado às imagens, revelando uma nova faceta de seu talento e uma nova ordem de ideias; entretanto, em suas peças, exagera nos desenvolvimentos líricos que, se causam grande efeito nos versos, são supérfluos nos palcos, tornando lenta a ação. Planche aconselha o jovem dramaturgo a “briser violemment ses habitudes”, se quiser continuar a escrever para o teatro (*Revue des deux mondes*, 1832, p. 581)¹.

Em 8 de novembro de 1838, Hugo encena *Ruy Blas*, um de seus maiores sucessos, no Théâtre de la Renaissance. Alguns dias depois, Jules Sandou dedica-lhe uma longa crítica na *Revue de Paris*. O crítico reconhece que Hugo tem consciência da importância de seu “sacerdócio”, de suas responsabilidades diante do público, mas

¹ Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k868546.image.langPT.r=revue%20des%20deux%20mondes>.
 Acesso em 14 de abril de 2013.

lamenta que ele fique sempre abaixo de sua capacidade para desempenhar um papel tão nobre. Para Sandou, Hugo não se preocupa em retratar a história com exatidão, desrespeitando a memória de reis e rainhas. Entretanto, admite ter o dramaturgo qualidades excepcionais :

Dans ce drame, comme dans toutes les œuvres de M. Hugo, il se révèle une incontestable puissance : de magnifiques éclairs y brillent dans la nuit, sombre, et l'auteur de Ruy-Blas est un de ces hommes qui peuvent rester haut placés, tout en descendant au-dessous d'eux-mêmes. (SANDOU, 1838)

Sandou conclui que Hugo não é e nunca será o poeta da realidade, pois seu gênio não sabe andar, nem falar: mas ele canta e tem asas.

Como se vê, os críticos eram unânimes em reconhecer as qualidades poéticas de Victor Hugo. Faziam restrições quanto aos seus dramas e suas propostas de renovação nos palcos franceses. No entanto, os românticos haviam avançado de tal forma, que era impossível retroceder. A Hugo, uniram-se Alexandre Dumas, Vigny, Musset e vários outros que, ao longo do decênio de 1830 transformaram o teatro francês e impuseram novas regras dramáticas. Em 1843, Hugo conhece o fracasso, após a encenação de *Les Burgraves* e resolve abandonar o gênero por vários anos, até a retomada do *Théâtre en Liberté*, composto de peças escritas durante o exílio e publicadas postumamente.

Os críticos mais célebres da França dispuseram-se a escrever a respeito dos dramas hugoanos, seja para louvá-los, seja para combatê-los. Calou-se, entretanto, o maior crítico francês da época, o célebre e reconhecido Sainte-Beuve, amigo de Victor Hugo e partidário do romantismo. A explicação encontrada para o silêncio e posterior ruptura dos dois amigos foi a descoberta do adultério praticado por Sainte-Beuve e Adèle, mulher de Victor Hugo. Ofendido, o poeta teria expulsado o autor de *Causeries du lundi* de sua casa, e este, envergonhado, nunca teria feito uma crítica ao autor de *Hernani*. Entretanto, o pesquisador Michel Brix (2005) teve acesso à correspondência dos dois autores e constatou que o rompimento dos dois amigos foi uma iniciativa Sainte-Beuve e o silêncio era, na realidade, uma recusa em atender aos pedidos do então jovem dramaturgo. Em seu artigo “Frère, il faut me louer! ” Hugo, Sainte-Beuve et la critique”, Brix reconstitui os fatos a partir da descoberta do adultério: segundo o

estudioso, Hugo não se incomodou com a traição e continuou a pedir a Sainte-Beuve que publicasse críticas elogiosas de suas peças, pois sabia que ele era respeitado: seus aplausos dariam prestígio à escola romântica, dando-lhe apoio e obrigando os clássicos a se calar. Acreditando, sinceramente, ter sido escolhido por Deus para iluminar sua geração, Hugo não aceitava críticas negativas da parte de seus amigos e não podia compreender o silêncio de Sainte-Beuve, que continuava a recusar um artigo a respeito de suas peças. Finalmente, Hugo lhe pede que escreva uma crítica a respeito de *Notre Dame de Paris*, publicado em 1831. Sainte-Beuve não atende a seu pedido, pois não deseja se tornar uma marionete nas mãos dos românticos. Ele resolve, então, fazer uma notícia biográfica do amigo no *Supplément de la Biographie Universelle et Portative des Contemporains*, publicada por Rabbe e Vielhe de Boisjelin. Tece-lhe elogios, mas sem exageros. Hugo lhe escreve: “cet essai de trois mois d'une demi-intimité, mal reprise et mal recousue, ne nous a pas réussi.” (*apud* BRIX, 2005, p. 203). Hugo desejava um panegírico e Sainte-Beuve se recusava a fazê-lo. Em nenhuma das cartas, menciona-se Adèle. Ao compor seu *Portraits contemporains*, o crítico refere-se à vida e à obra de Hugo, mas sempre de forma imparcial, o que irrita o autor de *Cromwell*. Por ocasião da censura de *Le rois s'amuse*, Hugo pede a Sainte-Beuve que intervenha por meio de um artigo no jornal, o que ele se recusa a fazer, porque não entende muito de “legislação teatral”. Quando Hugo publica *Chants du crépuscule*, o crítico faz comentários severos em relação ao livro na *Revue des deux mondes* em 1º de novembro de 1835, de forma a irritar profundamente o poeta, e provocar a ruptura da sua amizade. Portanto, segundo Brix, Adèle não foi a causa do rompimento entre os dois, e sim o desejo de Sainte-Beuve de se tornar um crítico sério e respeitável, não se deixando manipular pela vontade de Hugo de conquistar a glória a qualquer preço.

Em 1843, como já mencionado, Hugo decide abandonar o teatro por causa do fracasso de *Les Burgraves*. Novos tempos eram anunciados: Ponsard e a *école du bon sens* atraíam a atenção de uma plateia burguesa, desejosa de ver nos palcos a representação dos valores de sua classe, como o casamento e o trabalho.

A revolução hugoana, entretanto, já havia sido feita. O teatro francês absorveria os conceitos do prefácio de *Cromwell*; posteriormente, *Ruy Blas*, *Marion Delorme* e *Angelo* tornar-se-iam exemplos do drama a ser seguido. O passar dos anos

confirmou a importância daquele período e 1830 configurou-se como um momento de novos conceitos, cujo porta-voz foi Victor Hugo.

Em 1854, ao publicar a *Histoire de la littérature dramatique*, Jules Janin relembra :

La préface de *Cromwell* était toute ensemble un manifeste et une déclaration de guerre. A cette heure enfin, le poète faisait sentir sa domination, à la façon de ces conquérants silencieux, qui tout d'un coup se révèlent au monde en menaçant de tout conquérir". (p. 202).

O crítico reconhece que, antes de Victor Hugo, Corneille e Diderot já haviam realizado inovações no teatro, mas afirma que o autor de *Lucrece Borgia* é um dos mestres do drama moderno. Da mesma forma, Théophile Gautier, em seu *Histoire du romantisme; suivie de Notices romantiques; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868* – publicado em 1874, considera que para sua geração

Hernani a été ce que fut *le Cid* pour les contemporains de Corneille. Tout ce qui était jeune, vaillant, amoureux, poétique, en reçut le souffle. Ces belles exagérations héroïques et castillantes, cette superbe emphase espagnole, ce langage si fier et si hautain dans sa familiarité, ces images d'une étrangeté éblouissante, nous jetaient comme en extase et nous enivraient de leur poésie capiteuse. Le charme dure encore pour ceux qui furent alors captivés. Certes l'auteur d'*Hernani* a fait des pièces aussi belles, plus complètes et plus dramatiques que celle-ci peut-être, mais nulle n'exerça sur nous une pareille fascination." (p. 110)

Entretanto, quando Victor Hugo exilou-se em Guernesey, Napoleão III resolveu proibir a encenação de suas peças na França. Mais de dez anos após o desterro, em 21 de maio de 1862, o *Diário do Rio de Janeiro* publica uma notícia acerca da manifestação de estudantes e intelectuais contrários a essa proibição, que passaram a exigir a reapresentação do repertório hugoano em Paris. Em 24 de maio de 1867, o mesmo periódico anuncia que os dramas de Victor Hugo, "que tanta efervescência causaram quando apareceram, e tanto acirraram a questão dos clássicos e românticos" iriam ser reapresentados nos teatros parisienses. O articulista comenta que há dúvidas quanto ao êxito das reapresentações, uma vez que os atores haviam se tornado "incapazes de traduzir a poesia tão flexível, tão colorida e tão pitoresca do

autor de *Marion Delorme* e de *Ruy Blas* e os seus apaixonados arrebatamentos. " (DRJ, 1867, p. 02)

As dúvidas não se justificaram: em 23 de julho, o mesmo periódico traz a notícia da reapresentação do *Hernani*, que contou com a presença de Luís Napoleão e convidados ilustres:

O grande, o imenso acontecimento que ocupa todos os jornais e todas as conversações é a repetição do *Hernani*. Os dramas de Hugo estavam proscritos do teatro havia 15 anos; a geração que hoje tem 30 anos os sabe de cor, mas ignorava a poderosa impressão que produzem na cena.

Quando a autorização foi concedida houve como que um movimento de curiosidade. O drama de 1830 estará gasto? Será possível atualmente? Escrito no momento da luta os dramas de Hugo ressentem da febre do momento; são antes manifestos do que peças teatrais; tratava-se então de demolir as tragédias falseadas que se tinham introduzido no velho mundo clássico: *Hernani* nada tem perdido; foi unanimemente aclamado a noite passada e, entretanto, o auditório não se achava mais em comunhão literária que em comunhão política. [...] não havia no teatro senão comoção. Cada qual se sentia feliz por ouvir esses versos bem pronunciados; as cenas do teatro moderno pareciam miseráveis a par desse drama onde tudo é grande, mesmo os defeitos. [...] Oh! que belo dia! que grande vitória alcançada! Sim, o drama de 1830 envelheceu, mas onde estão vossas obras, oh! mocidade progressista! Quem sabe? A volta das obras de Hugo exercerá talvez uma influência salutar sobre o teatro de hoje, e o expurgará dos defeitos que o desonram. " (DRJ, 1867, p. 1)

17

A partir de então, as peças de Victor Hugo voltaram a ser encenadas e aplaudidas. Em 2011, a reapresentação de *Ruy Blas* levou uma multidão ao Théâtre National Populaire. No artigo "*Ruy Blas*, de Victor Hugo", Vincent Cambier comenta o espetáculo e tece elogios à peça criada por Hugo tantos anos antes, afirmando ser uma obra rica, que possui três níveis de leitura: aí se observam a ação, a paixão e os caracteres. Em outros termos, "des sensations, des émotions, des méditations ou encore le plaisir des yeux, le plaisir du cœur, le plaisir de l'esprit. Ou, enfin, le mélodrame, la tragédie, la comédie humaine."² Cambier conclui que a obra hugoana é revolucionária ao praticar essa mistura de gêneros, tão compartimentados na época que ele começou a se dedicar ao gênero.

² Disponível em: <<http://www.lestroiscoups.com/article-ruy-blas-de-victor-hugo-critique-de-vincent-cambier-t-n-p-de-villeurbanne-91967005.html>>. Acesso em 26 de junho de 2013.

No Brasil, os primeiros ecos do movimento romântico ressoam na *Revista da Sociedade Filomática*. Segundo Passos (2006), os jovens estudantes da Faculdade de Direito Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga publicaram no periódico por eles criado, o artigo “Ensaio sobre a tragédia” em 1832, tecendo comentários sobre Racine e Corneille. Segundo o pesquisador, não há qualquer comentário a respeito do prefácio de *Cromwell*, nem à batalha do *Hernani*, momentos “nevrálgicos” do Romantismo francês. Entretanto, Victor Hugo e Alexandre Dumas são citados como os chefes da nova escola na França:

Em despeito dos bons princípios a sanha revolucionária também tem lavrado pela França: Victor Hugo e Alexandre Domat [sic] são os corifeus da nova escola; mas o continuado ridículo de suas composições tem coberto os princípios clássicos, e seus propagadores de lauréis imarcescíveis. (PASSOS, 2006, p. 52)

O estudioso observa que, certamente, os estudantes tiveram notícia dos acontecimentos ocorridos, mas não possuíam informações pormenorizadas a respeito, visto terem confundido Alexandre Dumas com Jean Domat, importante jurista do século XVII.

João Roberto Faria (2005) revela que as peças de Victor Hugo não eram conhecidas no Brasil ainda em 1834. Em carta a Frei Francisco de Monte Alverne, escrita em janeiro daquele ano, Gonçalves de Magalhães conta as novidades de Paris. Segundo o poeta, estava ocorrendo na França um movimento contrário ao classicismo, que desprezava as peças de Racine, Corneille e Voltaire, “calcando” todas as leis da unidade “tão recomendadas pelos antigos”. Magalhães explica que as novas tragédias não tinham lugar fixo, nem tempo marcado e seu caráter era “horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso”. Havia alguns “pedaços sublimes” intercalados com envenenamentos, assassinios, incestos. O poeta comenta que essas peças eram chamadas “românticas” e que ele estava tendo a oportunidade de assisti-las. (MAGALHÃES, apud FARIA, 2005, p. 107)

Finalmente, em 1836, João Caetano encena *O rei se diverte*, de Victor Hugo, mas a peça provocou comentários indignados de Justiniano José da Rocha em artigo publicado no periódico *O chronista* e reproduzido em *O sete de abril* de 23 de novembro daquele ano:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não têm reproduzido a nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard, esse rei é Francisco I, Francisco I que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos, portanto, uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor, enganamo-nos: O Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes. (*O sete de abril*, 1836, p. 01)

O articulista resume a peça e não compreende a falta de moral que ela contém: as vítimas são todas inocentes, o rei não é punido, nem sente remorsos, e apenas Triboulet recebe o “justo castigo de seus escárneos”. Portanto, indaga ele: “onde pois a moralidade da peça? “. Além disso, Justiniano questiona a cena em que o rei insiste em abraçar Branca em frente ao público, puxando-a para fora do palco a fim de violá-la. Para o crítico, trata-se de uma “imoralidade asquerosa”.

Entretanto, Justiniano deseja ser imparcial e passa a elencar as belezas do drama, elogiando o papel de Triboulet que “arranca lágrimas” da plateia. Também enaltece o papel de Branca, sobretudo quando a personagem se sacrifica para poupar a vida do amante e impedir o pai de cometer um regicídio. O crítico lembra ainda os momentos finais em que Triboulet recebe o cadáver de sua filha, pensando tratar-se do corpo do rei da França: ao desenrolar o lençol, percebe que havia matado Branca. Essas “últimas cenas são sublimes e bastam para resgatar muitos defeitos; elas asseguram aplausos ao novo drama.” (p. 02)

Não se encontram nos periódicos, a partir de então, comentários acerca das peças de Victor Hugo. Segundo Faria (2005), João Caetano teria preferido dedicar-se à montagem dos melodramas de Alexandre Dumas, encenando apenas mais uma peça hugoana, *Hernani*.

Em 1839, a *Revista Nacional e Estrangeira*, publicada no Rio de Janeiro, traz a tradução do artigo “Sobre a Literatura Francesa contemporânea”, publicado na *Revista de Edimburgo*. O articulista descreve Victor Hugo como um “autor dramático original”, além de ser um poeta “de primeira ordem” e um romancista “muito distinto”. Entretanto, lamenta que o “fermento de corrupção e de desordem que se encontra em todos os livros contemporâneos” seja encontrado, igualmente, em suas obras. Ele

observa ainda que, quanto mais o escritor progride, mais parece agravar-se essa “enfermidade intelectual”, pois enquanto a leitura de *Bug Jargal* e *Han d'Islande* proporcionava descanso ao espírito, demonstrando que a alma do autor “é sensível e dotada de elevação”, suas últimas peças desapontam:

O que é, porém, *Lucrèce Borgia* e *le Roi s'amuse*? Uma massa incoerente de assassinatos, de incestos e de deboches. Não há aí emoção humana ou generosa; as influências fatais da época parecem ter feito descer o barômetro moral de seu gênio. (*Revista Nacional Estrangeira*, 1839, p. 155-156)

Como se vê, o teatro de Victor Hugo não foi bem recebido no Brasil nos anos que se seguiram à sua encenação na França. Os críticos rejeitavam o exagero de suas peças, sua imoralidade e a falta do maniqueísmo presente nos melodramas: Hugo não punia os maus, nem recompensava os bons. Foi preciso esperar quase trinta anos, para que o talento do criador de *Ruy Blas* fosse reconhecido pelos críticos brasileiros e que a revolução que ele havia proposto encontrasse receptividade entre nossos escritores.

Em 16 de dezembro de 1861, ao escrever uma crônica para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis comentou a criação de uma comissão³ encarregada de formular um parecer acerca da organização de uma Escola Normal de Teatro. O cronista afirmava esperar o resultado com “ânsia” e com “fé” e desejava que nada atrapalhasse os trabalhos da comissão, referindo-se a um comentário publicado em outro periódico, que se referia ao teatro como uma “indústria”. Machado conclui:

[...] Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias. O teatro não é um bazar, e se é, que estranhas mercadorias são estas, chamadas *Otelo*, *Atalia*, *Tartufo*, *Marion Delorme* e *Frei Luis de Sousa*, e como devem soar mal nos centros comerciais os nomes de Shakespeare, Racine, Molière, Vítor Hugo e Almeida Garret.

Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito? Diz Vítor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo d'almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte.”

³ A comissão era composta por José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Cardoso de Menezes.

Estou certo de que a comissão e o governo não entregarão à concorrência a criação de uma escola normal de teatro. Isso no pressuposto de que a nomeação da comissão não foi uma fantasia do autor do decreto das graças. (ASSIS, 1962, p. 89 - 94)

Machado cita os prefácios de Victor Hugo como preceitos a serem seguidos. Em dezembro de 1861, ao escrever a respeito da comissão encabeçada por Alencar, o cronista estava em sintonia com os novos rumos do teatro que decretavam a ruína da doutrina romântica com seus exageros cênicos e elegiam a escola realista como instrumento civilizatório. Para sustentar suas ideias, contudo, ele recorre ao prefácio de *Lucrece Borgia*, do qual cita um parágrafo que é, na verdade, um recorte de várias frases contidas no texto hugoano e costuradas de acordo com sua lembrança ou vontade. Isso quer dizer que Machado citou o prefácio de memória, pois deve tê-lo consultado várias vezes, a fim de formular suas próprias ideias a respeito do teatro.

Apesar de ter abandonado a dramaturgia em 1843, as peças de Victor Hugo continuaram a ser encenadas no Brasil, sobretudo *Angelo* e *Ruy Blas*.

Em 1871, Ernesto Rossi veio para o Brasil fazer uma série de representações. No seu repertório destacavam-se peças de Shakespeare, Corneille, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Deste último, o grande ator italiano encenou *Ruy Blas*, recebendo elogios do público e da crítica por ter atuado com “brilhantismo”, “inspiração” e “sentimento” (DRJ, 22/07/187). É curioso observar que não são feitas observações a propósito da moralidade da peça. Nesse período, já não se discutia a qualidade da dramaturgia hugoana. Ele havia ocupado seu lugar junto aos grandes nomes da literatura.

É preciso salientar que muitas óperas foram inspiradas em seus dramas, como *Rigoletto*, adaptação de *Le roi s’amuse*; *Maria Tudor*, adaptação feita por Carlos Gomes da obra homônima de Hugo; *Lucrezia Borgia* e *Bug Jargal*, adaptadas das obras de mesmo título do escritor francês. O público brasileiro pôde, portanto, continuar a ter contato com as peças que causaram tanta discussão quando foram encenadas e se tornaram, anos mais tarde, exemplos de um teatro revolucionário que mudou os rumos da literatura.



REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: Ed. Jackson, vol. 1, 1962.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BRIX, Michel. « Frère, il faut me louer ! » Hugo, Sainte-Beuve et la critique In : **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, 2005, N°57. p. 195-209.
- FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. In : **Lettres françaises**. Araraquara, 2003, vol. 5
- GAUTIER, Théophile. **Histoire du romantisme**. Paris: Charpentier & Cie., 1874.
Disponível em:
<<http://galica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206100b.r=Histoire+du+romantisme.lang.PT>>.
Acesso em 12 de abril de 2013.
- HUGO, Victor. _____. **Théâtre**. *Hernani, Le roi s'amuse, Amy Robsart, Marion de Lorme*. Paris : GF- Flammarion, 1979.
- JANIN Jules. **Histoire de la littérature dramatique**. Paris: J. Claye & Cie., 1854.
Disponível em< <http://gallica.bnf.fr>>
- MORETTO, Fúlvio L. M. Victor Hugo e o Romantismo. **Lettres françaises**. Araraquara, 2003, vol. 5
- PARANHOS, Haroldo. **História do Romantismo no Brasil, 1830-1850**. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1937.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. Cintilações Francesas. **Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar**. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

Periódicos consultados:

Le Figaro

O Sete de Setembro

Diário do Rio de Janeiro

Revista Nacional Estrangeira

Revue des deux mondes

Alexandre Pilati

**O exílio de dois Gonçalves:
poesia e nacionalismo no século
XIX brasileiro**

Resumo

Uma das marcas fundamentais do movimento romântico brasileiro é o tratamento literário do nacionalismo. Diversos autores destacam essa característica em suas análises do período, remetendo sobretudo ao estudo clássico de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira* (2009). Sob essa perspectiva crítica, os autores do romantismo, no Brasil, tiveram como princípio dotar a literatura do país de consistência local e de projeção cosmopolita. Este trabalho tem o objetivo de verificar essa questão realizando a leitura comparativa de dois poemas de autores fundamentais para o século XIX brasileiro, "Canção do exílio", de Antonio Gonçalves Dias, e "Adeus à pátria", de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Postos em comparação, os dois poemas evidenciam uma consciência literária do nacionalismo que, por um lado, extrai a sua potência poética de uma situação de exílio e, por outro, é capaz de ganhar amadurecimento estético e político ao longo dos anos que separam os dois textos.

Palavras-chave: Romantismo brasileiro, nacionalismo literário, poesia e exílio, nação e representação, sistema literário

Abstract

One of the fundamental features of the Romantic movement in Brazil is the literary treatment of nationalism. Several authors highlight this feature in their analysis of the period, referring mostly to the classic study of Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira* (2009). From this critical perspective, the authors of Romanticism in Brazil had among its objectives to equip the country's literature of local consistency and cosmopolitan projection. This work aims to verify this issue by performing a comparative reading of two poems of great authors to the nineteenth century Brazil, "Canção do Exílio" by Antonio Gonçalves Dias, and "Adeus à pátria", by Domingos José Gonçalves de Magalhães. Brought into comparison, the two poems demonstrate an awareness of the literary nationalism that, on the one hand, draws its poetic power of a situation of exile and, on the other, is capable of winning aesthetic and political maturity over the years that separate the two texts.

Palavras-chave: Brazilian Romanticism, literary nationalism, poetry and exile, nation and representation, literary system

Uma das principais questões que teve de enfrentar o escritor brasileiro do século XIX nos termos da consolidação do sistema literário foi a transfiguração literária do nacionalismo. Sendo algo que atravessa, com matizes muito diversos, desde as manifestações pré-românticas até o debate acerca da literatura do norte de Távora e Alencar, o problema do nacionalismo literário entre nós pode ser investigado sob vários aspectos, especialmente o da sociologia da literatura e o da formalização literária do sentimento nacional. É este segundo aspecto que nos interessa neste trabalho, cujo objetivo central é propor algumas indicações para uma leitura contrastiva dos poemas “Adeus à pátria”, de Gonçalves de Magalhães, e “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. A hipótese central que se propõe para a leitura é a de que no tempo que passa entre a produção do texto de Magalhães e a do texto de Gonçalves Dias há algo como um processo acumulativo, em que se refinam alguns dados, modificam-se determinados mecanismos poéticos e se amadurece uma certa perspectiva nacional transfigurada em poesia. Para isso será preciso partir da premissa de que o que vemos configurar-se em um sistema literário, mais do que uma mera organicidade entre autor, obra, público e tradição, é um processo que congrega acúmulo e síntese cujo norte é a consolidação de um modelo mimético próprio (Cf. BASTOS, 2006), que, a um só tempo, seja expressão dos desejos locais de emancipação e dos anseios de universalização literária.

Antes de aprofundar o comentário sobre o nacionalismo literário inserido no projeto romântico de criação de um modelo de representação próprio ao país, vamos à leitura dos poemas. Embora não sejam propriamente sintéticos, vale aqui a sua reprodução, para que se tenham mais presentes os efeitos expressivos de cada poema em cotejo:

* *Alexandre Pilati* - Professor Doutor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB)

Canção do exílio⁴

Gonçalves Dias

"Kennst du das Land, wo die Zitronen
blühen,
Im dunkeln die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl? — Dahin, dahin!
Möcht ich... ziehn."⁵
J.W. von Goethe

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá.
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores.
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá.
Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá.
Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras
Onde canta o sabiá.

Adeus à pátria⁶

Gonçalves de Magalhães

Adeus, oh Pátria amada,

Terra saudosa, onde eu abri meus olhos
Pela vez prima ao sol americano;
Onde nos braços maternos suspenso,
O teu amor co'a vida
No albor dos anos meus fruí gostoso.

Oh margens do Janeiro,
Eu me ausento de vós com mágoa e
pranto!
Adeus, brilhante céu da terra minha!
Adeus, oh serras que vinguei difícil!
Adeus, sombrias várzeas,
Que vezes passeei meditabundo.

Adeus, augustas torres
Do templo, onde lavei-me do pecado!
O som funéreo dos sagrados bronzes
Ainda vem magoar os meus ouvidos,
E n'alma despertar-me
Tristíssimas, cruéis reminiscências.

Eis ali a montanha
Cujos pés beija o mar que em flor se
esbarra.
Quantas vezes ali triste, sentado,
Minha alma no infinito se espriava,
Os olhos vagueando
Sobre este mar, que deve hoje levar-me!

Sim, eu te deixo, oh Pátria;
E deixo-te lutando co'as procelas,
Que no teu horizonte se abalroam.
Ah! quanta dor o coração me punge,
Por ver alguns teus filhos,
Baldos de pundonor, como te olvidam.

Teus filhos... Ah! cubramos,
Se algum há, com desprezo o seu opróbrio.
Feras serpentes qu'entre mansas aves
Se aqueceram nos ovos, e mal nascem
Dilaceram os filhos,
E as próprias aves que lhes deram vida.

Malévolos sicários,
Raça espúria, sem Pátria, ermos de brio,
Já traidores alfanges afiando,
O ensejo só aguarda favorável
De ensopá-los no sangue
Daqueles a quem bens, e honra devem.

Não é pavor, nem susto
De aos pés calcado ser de intrusos Neros,
Nem de rojo levado ao cadafalso,

⁴ Publicado originalmente em *Primeiros cantos* (1847)

⁵ Uma tradução livre do trecho de Goethe citado por Dias como epígrafe é: "Conheces a terra onde os limoeiros florescem/ e as laranjas no breu brilham douradas/ Conheces tal terra?/ Lá, lá, eu gostaria de ir até lá"

⁶ Publicado originalmente em *Suspiros poéticos e saudades* (1836).

Que hoje arrancar-me de teu grêmio pode;
Nem a ambição me acena
Qu'eu vá mercadejar por longes terras.

Não, eu não temo a morte,
Nem dos tiranos temo a catadura;
sei firme assoberbar adversos fados;
Que o verão, que o dever toma por norte,
Sempre a Pátria antolhando,
Morte honrosa prefere à vida escrava.

Amor da sapiência,
Desejo de colher lições do mundo
Leva-me às margens do soberbo Sena,
Para, se me não for avessa a sorte,
Ante o altar da Pátria
Meus serviços prestar vir respeitoso.

A ti me voto inteiro,
Tu és o meu amor, minha alma é tua.
Só para te ofertar flores cultivo
Nos mágicos jardins da Poesia;
Se te apraz seu aroma,
Ah! como fico de prazer ufano!

Ah! praza a Deus que a nuvem,
Que obumbra ora teu céu, tão belo
sempre,
A cólera do Eterno não desabe
Sobre as tristes cabeças de teus filhos!
Ah! praza a Deus que nunca
Teu Anjo tutelar fuja a teus lares!

Oh Senhor, tu protejes
O povo que se vota à Liberdade;
A Liberdade é dom que nem tu mesmo
Aos homens tiras; como um mortal ousa,
Erguido pó da terra,
Eclipsar os teus dons, manchar teu nome?

Cara Pátria, sem susto
Tua fronte levanta majestosa,
Como tuas montanhas, e teus bosques!
Não sejas só no mundo conhecida
Por teus ricos tesouros,
Pelos prodígios da sem-par Natura.

Oh Pátria, ovante marcha;
Já em teu seio encerras Varões dignos
De renome imortal; não te envergonhes
De cingir-lhes as frentes, de apontá-los.
São eles que te escoram,
E que te hão de elevar à Eternidade.

As solitárias ondas
Que hoje sonoras tuas: praias beijam,
Já outrora, não pedras, não espuma,
Mas cadáveres, e sangue arremessaram,
Cadáveres, e sangue
Dos nascidos nos teus sagrados bosques.

Se inimigos ousarem,
Armados contra ti, em frágeis lenhos,
Expelir o trovão, o raio, e a morte,
Abrir-se-hão estes mares a sorvê-los;
Seus lívidos cadáveres
Tuas areias juncarão de novo.

O coração pressago
Veemente palpita, e voz suave
Em meu peito ressoa, e me anuncia
Que o céu destes horrores te preserva;
O coração não mente;
A paz firmou-se em ti; seja ela eterna.

Como a enchente do Nilo
Que estendendo-se sobre a terra Egípcia,
Deixa após si fertilidade aos campos,
Assim, propicia paz, tu vivificas
O povo que te hospeda,
E por ti bafejada a indústria medra.

Como serei ditoso
Se dado ainda me for correr teus campos,
Beijar de anosos pais as mãos rugosas,
Abraçar os amigos, e arreouado
Nesse celeste instante
Novos, oh Pátria, cânticos tecer-te.

Rio de Janeiro, 3 de julho de 1833

Mesmo numa leitura menos atenta, quando cotejados, dois aspectos dos dois poemas se destacam. O primeiro diz respeito à extensão relativamente longa de “Adeus à pátria” em contraste com a relativa condensação que se verifica em “Canção do exílio”. O segundo aspecto que à primeira vista se verifica é a uma homologia profunda, que diz respeito à figuração de um *locus* enunciativo da voz lírica marcado pela situação de exílio. Se tomarmos os dois poemas como modelos de expressão da nacionalidade romântica, extraídos de dois períodos diferentes de nossa história, veremos que esses elementos de diferenciação e de homologia podem ser lidos como sintomas históricos de um processo dinâmico do sistema literário, cuja lei central poderia ser formulada nos seguintes termos: mais do que dever seu avanço a rupturas, a configuração sólida de um modelo representacional brasileiro, no século XIX, paga tributo a um movimento de conservação e adensamento de propósitos muito bem colocados no início do movimento romântico, os quais giram em torno da questão do nacionalismo literário.

A relação entre os dois autores aqui enfocados parece ser uma primeira demonstração daquilo que Candido (2002), referindo-se a outro contexto, sintetiza nos seguintes termos:

As filiações são a chave dos períodos literários, e uma literatura afirma a sua independência e seu vigor pela capacidade de transmitir, sempre fecundos, os seus valores próprios [...] quando, sobretudo e finalmente, aparece toda uma geração de jovens poetas nutridos exclusivamente da atmosfera poética brasileira, estou reconhecendo a pujança daqueles mestres que se libertaram à custa de muita luta e a existência de um clima poético brasileiro. (CANDIDO, 2002, p.146)

Ao consolidar os esforços relacionados à questão do nacionalismo literário, Gonçalves Dias dá ordem aos dados que se encontravam de alguma maneira dispersos na obra de seu predecessor, Gonçalves de Magalhães. Este tem o mérito da formulação do impasse básico da expressão do nacionalismo em termos de modernização literária; aquele dá dignidade literária a esses esforços. A questão fora já formulada precisamente pelo próprio Gonçalves de Magalhães no seu “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, uma brilhante peça de retórica e aguçadíssima visão historiográfica e política. Logo nos primeiros parágrafos o autor lança questões agudas, que vale rememorar:

qual é a origem da literatura brasileira? Qual o seu caráter, seus progressos e que fases tem tido? Quais os que a cultivaram e quais as circunstâncias que, em diversos tempos, favoreceram ou tolheram o seu florescimento? É, pois, mister remontar-nos ao estado do Brasil depois do seu descobrimento e daí, pedindo conta à história - e à tradição viva dos homens - de como se passaram as coisas, seguindo a marcha do desenvolvimento intelectual e, pesquisando o espírito que a presidia, poderemos apresentar, senão acabado, ao menos um verdadeiro quadro histórico da nossa literatura.⁷

Na boa articulação argumentativa de Flora Sussekind (1994), o esforço dos românticos, cujo pontapé inicial é dado por Magalhães, consistia basicamente em inventar uma tradição que na verdade já estava lá.

Nos termos da autora:

De um lado é preciso reinventar retroativamente a nacionalidade desejada, fundar alguma coisa dizendo que, de algum modo, ela já estaria lá. De outro porque há um duplo compromisso em jogo nessa literatura que se produz nos decênios de 30 a 70 no Brasil do século XIX: tanto uma sintonia ao panorama cultural internacional de então quanto com um todo-poderoso projeto de individuação nacional. Mão dupla que, senão é exclusivamente da consciência literária romântica, assumiria caráter peculiar nesse período. (SUSSEKIND, p. 454)

29

Como podemos constatar, um dos elementos fulcrais para essa tradição que deveria ser, a um só tempo, redescoberta e inventada é precisamente o sentimento íntimo de nação, que se deveria plasmar nas letras brasileiras, de acordo com Magalhães, seguindo o melhor da nova voga literária.

Os poemas em cotejo neste trabalho, portanto, podem nos ajudar a discutir a fundo a construção, em ato, de uma das noções mais comumente tratadas nas representações poéticas da nação brasileira no século XIX. Em primeiro lugar porque, estando separados por onze anos (tomemos as datas de primeira publicação dos livros onde os textos se encontram), os poemas demonstram que há uma permanência de temática básica para abordar poeticamente o sentimento de nacionalismo, ou seja, a questão do exílio dá consistência e oportunidade verossímil para a caracterização da terra natal. Em segundo lugar, porque marcam uma evolução

⁷ MAGALHÃES. "Discurso sobre a história da literatura do Brasil". Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2080>. Acesso em: 18 jul. 2013.

no tratamento desse tema do exílio, da saudade e do nacionalismo; uma evolução que é, antes de tudo literária, mas também que também pode ser lida (não apesar da estética, mas precisamente por causa dela) como reflexo de um amadurecimento político na noção de nacionalidade brasileira.

É claro que esse amadurecimento é favorecido pela figura literária muito mais bem preparada de Gonçalves Dias, que soube, nas palavras de Antonio Candido, “consolidar o Romantismo”. Para o autor da *Formação*: “o seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente *criou*) uma convenção poética nova” (CANDIDO, 2008, p. 342). Ora, essa convenção poética nova, era exatamente a literatura brasileira, que extraía e combinava o melhor da síntese “local X universal”. Isso se deu graças ao talento do poeta que combinou influências da matriz portuguesa com a atenção ao problema básico da expressão universalizante da cor local brasileira. E principalmente: soube aproveitar sugestões e modelos anteriores do grande autor brasileiro do início do movimento romântico, Gonçalves de Magalhães.

Nos dois poemas abordados neste trabalho, vemos esse avanço estético claramente configurado no modelo radicalmente sintetizante da “Canção do exílio”. As imagens que se referem à pátria no poema de Magalhães se encontram em um estado ainda embrionário, não conseguem lograr ainda o êxito representativo do nacionalismo que é possível ver no texto de Gonçalves Dias. Laivos de cor local que se concretizam mais como tentativa de caracterização do particular via aplicação da convenção romântica universal ao caso brasileiro são vistos, sobretudo, na primeira estrofe do poema “Adeus à pátria”. Entretanto, cada um desses elementos, graças a uma conjugação estética que não logra operar síntese eficiente, faz os elementos de tradução do nacional aparecerem ao leitor de uma maneira muito abstrata. Uma maneira cuja grande síntese se faz sentir na palavra que guia o gesto poético de definição do particular, ou seja, “pátria”. “Pátria” não é “terra”; “pátria” não é “nação”; “pátria” é algo que se caracteriza como abstração racional do sentimento telúrico ou nacional; é algo que tende ao oficialismo e que, portanto, dado o seu extremo grau de reificação, não se casa bem com o sentimento saudoso e de lamento que o poeta Magalhães deseja criar. Assim, o poema sofre de uma disjunção essencial que não faz com que ele alcance a coerência, a delicadeza e a fluidez que são necessárias num poema desse tipo. Como que sabendo disso, o poeta alonga o seu poema, distende-o

tentando abranger áreas múltiplas dessa experiência de amor à pátria e de exílio. Dessa forma, o poema vai agregando outros níveis de problemáticas, que, de certa maneira, são estranhos ao tipo de poema romântico que ele pretende ser. Há uma espécie de vitória do realismo sobre o romantismo matricial da proposta do poema. O retorno do que foi reprimido pela história oficial, assim, é inexorável e o poema, numa belíssima passagem de sentimento anticolonial, revela o horror da construção daquele ícone primeiramente abstrato cristalizado no nome “pátria”. Diz o poeta sobre a constituição básica dessa pátria: “Que hoje sonoras tuas: praias beijam, / Já outrora, não pedras, não espuma, / Mas cadáveres, e sangue arremessaram, / Cadáveres, e sangue/ Dos nascidos nos teus sagrados bosques”. É impressionante como nesses versos o sentimento de desejo de criação de uma convenção local que fosse capaz de plasmar literariamente a identidade nacional é realizado por uma justaposição de elementos que precisariam, pela regra da convenção ideológica ocidental, estar escondidos. Esse é, entretanto, um gesto de Magalhães que (acidentalmente ou não) cristaliza uma dimensão importante da consolidação do modelo representacional brasileiro. Digamos, em tom sumular, que o texto de Magalhães padece de um defeito poético, pois ele não consegue, como no caso de Gonçalves Dias, realizar a sublimação do movimento histórico em forma simbólica que confira tensão entre cosmopolitismo e particularismo. Nessa estrofe capital para a compreensão do “erro produtivo” de Magalhães, os “cadáveres” que habitam as praias mancham de sangue a abstratização simbólica da pátria almejada pelo poeta. Entretanto, na “falha realista” do poema, a história periférica assoma à forma estética, embebendo-a de contradição reveladora, inquietando o leitor e fazendo-o pensar sobre os embriões das contradições iniciais do processo de construção nacional da literatura brasileira. Desejo de plasmar a cor local identitária e desrecalque da matriz de violência do processo colonizador fazem assim com que essa imperfeita forma tenha uma grande importância do ponto de vista da diagnose das contradições essenciais que vão catalisar os movimentos do sistema daquele momento em diante. A descrição da pátria no poema de Magalhães não é a descrição do nativismo anterior ao século XIX; ela é a consumação poética de um sentimento moderno, que, para seu bem, não se limita à saudade da pátria que o eu lírico abandona, mas se amplia para a consciência poética e realista acerca do fato de que a cor local não será sempre, no sistema literário, algo que significa apenas expressão do pitoresco. Dessa forma, o que

tentamos mostrar é que a justaposição cor local (natureza) e história (cadáveres espalhados pelas praias) estabelece, aos olhos do leitor, dialeticamente uma literatura que é falha, pois não logra plena sublimação da história na construção do signo, mas é produtiva, pois preserva literariamente viva a imagem política da dinâmica opressiva da constituição de uma nação colonizada. Combinam-se, pois, no extenso poema de Magalhães certa imperfeição estética com algo de agudeza de olhar político. Não nos esqueçamos: o poema está publicado em *Suspiros poéticos e saudades*, o primeiro livro considerado romântico entre nós, o primeiro livro de nossa literatura “nacional”, moderna, por assim dizer. Por isso, para o bom observador, será possível verificar que, nesses poucos versos, encontra-se uma raiz de um problema fecundo para o sistema literário brasileiro: como dar forma literária consistente à especificidade de nossa experiência histórica à periferia do capitalismo?

Passemos agora à indicação de algumas dessas questões e à reflexão geral sobre sob que aspectos específicos elas acontecem na “Canção do exílio”. Primeiramente valeria mencionar o caso especial deste poema no que se refere à sua situação na história da poesia brasileira. Não há, em nossa história, caso nenhum de poema que tenha sido tão repetido, tão republicado, tão mencionado, sobretudo, tão citado por outros poetas brasileiros, por exemplo, na forma de paródia. Essa espécie de fixação que a “Canção do exílio” estimula tem a ver, certamente, com a consistência de verdade em relação à experiência brasileira que ela carrega. Algo nas formas e no conteúdo do poema condensa uma potência que diz respeito à profundidade dos desejos de cristalização de uma ideia de identidade nacional. De fato, como afirma Antonio Candido, trata-se de um momento ímpar na “consolidação do romantismo” no Brasil. Sua existência tem, para os brasileiros, o valor de revelação e realização literária e concreta de algo que, poucos anos antes, não passava de latência e desejo: a própria literatura brasileira.

Quando pensamos nisso, damos ainda mais valor ao fato de que se trata de uma canção que configura, assim como “Adeus à pátria”, em uma situação enunciativa de exílio. Assim, a grande revelação literária da nação brasileira, não se estabelece de maneira falha, artificial ou idiossincrática, pois considera na explanação do que é nacional, o terreno estrangeiro. É a distância, a saudade, o abandonar-se ao sentir que proporciona ao eu-lírico a possibilidade de formulação estética da brasilidade. Os aspectos naturais da “Canção”, por assim dizer, são menos descritivos da natureza

pitoresca do país do que do sentimento íntimo de brasileiro, cuja subjetividade é habitada com elementos naturais que se elevam a símbolo íntimo da nação. Dessa forma, mais do que representar algo externo ao poeta como símbolo da nação, a "Canção do exílio" nos apresenta tais símbolos já adensados no íntimo da subjetividade poética. A experiência é de internalização e expressão do Brasil, que deixa de ser "pátria", para se tornar "minha terra". Ao dizer isso, o poeta não apenas caracteriza um território, mas o nomeia como "seu", como único, como próprio; uma condição de intimidade que, entretanto, só pode ser atingida graças à consideração do "outro", do que não é próprio, do que é "exílio". Daí a força poética e política da condensação da dialética colonial em dois pequenos termos de valor locativo ("cá" e "lá"). Tais termos, numa velocidade quase infinita, para nós que conhecemos o dilema colonial, agregam muitos anos de luta para que essa diferenciação pudesse ocorrer, ao menos ideológica e literariamente, em pé de igualdade. A elevação da grandiosidade da nação brasileira e de sua identidade tem a ver com essa pretensa igualdade entre os termos local e universal. Ou seja, é só quando o termo local se torna universal que pode ter valor de verdade o cotejo com a matriz cultural metropolitana. "Cá" e "lá" reiteram, por meio de uma insistente homologia sonora, a equivalência da Europa e da América, indicando, por uma agudíssima atenção votada pelo poeta às necessidades ideológicas da história brasileira, que já estava feita a fronteira entre Brasil e outras nações, sobretudo nos aspectos de identidade que a literatura é capaz de anunciar e plasmar.

Tudo isso é feito, entretanto, sem anúncio outrora juvenil de ruptura com as matrizes literárias europeias. Ao contrário, a citação de Goethe na epígrafe do poema deixa claro o pertencimento do autor à tradição romântica dos países centrais. A sua vitória literária também não está, sob outro prisma, na mera assimilação do modelo de Goethe, o que abafaria a dimensão de estruturação da condição brasileira no poema. O sucesso estético de Gonçalves Dias, assim, é tributário, sobretudo, da maneira como a forma romântica modernizada acolhe questões próprias do país colonial que se desejava independente. Por isso, é possível dizer que Gonçalves Dias é um grande poeta não apenas porque soube recolher e reproduzir o melhor da tradição europeia em português do Brasil. Dir-se-ia melhor, de outro modo, que sua poética é grande e inigualável nos primeiros anos de romantismo brasileiro porque ele faz o Brasil e sua dicotomia existencial básica entranharem-se na forma moderna do poema romântico.

Noutros termos, consistência estética e sensibilidade histórica combinam-se na expressão legitimamente nacional de um grande poeta à periferia do capitalismo.

Todavia, resta ainda aprofundar contrastivamente uma questão importante que salta aos olhos, como já dissemos, na leitura dos poemas: a maneira como cada um lida com as contradições da formação nacional e da necessidade de construção de uma identidade via literatura na condição histórica específica de um país periférico. Em “Adeus à pátria” pode-se dizer que o “referente indócil” do mundo brasileiro clama por representação, fazendo com que o poema resista ao ponto final, alongando-se, por vezes, dolorosamente em estrofes que se sucedem agregando imagens que não são nada redentoras, pois enunciam a violência do processo colonizador e de independência. Já no caso de “Canção do exílio” toda a dinâmica bárbara da história colonial vem sublimada em uma contraposição “cá” e “lá” que é atravessada pelo sentimento grave de exílio que encontra sua contraposição dialética no próprio poema com o pertencimento íntimo à identidade nacional brasileira.

Parecem-nos possíveis então duas ilações a partir desse cotejo. Podemos afirmar que, de um poema a outro, há um amadurecimento literário que se faz ver na capacidade segundo a qual o poeta da “Canção do exílio” consegue sublimar as contradições evidentes da realidade brasileira e torna-las pura forma. Lembrando a formulação de Adorno (1983), as contradições fecundas da existência histórica da comunidade imaginada se tornam pura forma e, com isso, mais profundamente verdadeiras, seja do ponto de vista estético seja do ponto de vista transestético. Conforme se vê na *Teoria estética*:

Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. (ADORNO, 1993, p. 16)

Sendo mais do que mera questão de habilidade poética intransitiva, a eficiência estética da “Canção” de Dias está bastante localizada na força que ela tem de assumir em forma literária as contradições da elaboração da identidade nacional brasileira. Por isso, parece-nos interessante pensar também que, como prova de saúde da organicidade do sistema literário brasileiro, a “Canção do exílio” é uma espécie de

releitura de “Adeus à pátria”, uma vez que neste poema vemos tudo que está tratado no anterior em termos de sublimação. O que Magalhães nos apresenta de modo bastante espontâneo e pouco trabalhado em termos estéticos mais exigentes, Dias consegue condensar, logrando com seu poema a eficiência que normalmente vemos nos conceitos, ou seja, o pensamento sobre uma determinada coisa age em nós com uma velocidade infinita. O pensamento sobre o Brasil, portanto, na “Canção do exílio”, aparece tão estetizado que parece ser só sentimento, ou algo de existência desejada e inquestionável; entretanto, diríamos que gravita nas suas bem traçadas linhas um conceito de Brasil, também ao menos no que diz respeito à sua existência universal com traços inigualavelmente locais. Mais do que um poema do exílio, a “Canção” de Gonçalves Dias é um atestado de nascimento ideológico do Brasil moderno. Daí a sua permanência em tantas de nossas expressões literárias posteriores, do Hino Nacional a ditos populares. Nos seus versos também lateja a certeza de que, se por um lado, existe a nação, tal construção também é feita de recalques, esquecimentos, apagamentos. Os “cadáveres” de “Adeus à pátria” já não têm lugar na “Canção do exílio”; assim como a “terra” já alguma coisa mais real e mais íntima do que a “pátria”. Dessas contradições se faz a literatura brasileira no que ela possui de melhor em termos estéticos; dessas contradições extraímos os melhores elementos para nos reconhecermos como nação. Como movimento que exercitou a construção de uma imagem nacional, o estudo do Romantismo e do século XIX brasileiro tem muito a revelar aos brasileiros de hoje quem somos e como falamos sobre nós. A história posterior do sistema literário brasileiro foi precisamente aquela em que serão encontrados autores os mais diversos pensando e escrevendo literatura no sentido de atritarem contraditoriamente aspectos literários que se ligam geneticamente tanto à expressão do “sabiá” quanto à revelação dos “cadáveres” que encham nossas praias. Essas tensões se acumulam e vão dando feição cada vez mais local, dilacerada e universal ao modelo mimético brasileiro, dando mostra do vigor cada vez maior de nossas letras.



REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.

BASTOS, H.J de M. "Formação e representação". **Cerrados**: revista do programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 21, ano 15, 2006, p 91-112.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira** – momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

_____. **Ordem e progresso na poesia**. Textos de intervenção. Sel., apt. e notas Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002.

DIAS, G. **Primeiros Cantos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MAGALHÃES, D. J. G. de. **Suspiros poéticos e saudades**. Brasília: EdUnB, 1999.

PILATI, A. "O desabrigo da subjetividade em dois poemas de Álvares de Azevedo". **Revista texto poético**. N.09, 2010.

RICÚPERO, Bernardo. "A nação segundo o romantismo brasileiro". In: **O romantismo e a ideia de Nação no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. "O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro". Em: PIZARRO, Ana. **América latina**: palavra, literatura e cultura. Campinas: UNICAMP, 1994.

Solange de Aragão

**A construção de um paradigma:
o nacional nas artes, na literatura,
na arquitetura e na paisagem
brasileira do século XIX**

Resumo

Este texto trata da construção de um paradigma: o nacional nas artes, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira do século XIX. Procura-se demonstrar que, embora mais evidente na literatura de princípios do oitocentos e nas artes de fins do XIX, a questão do nacional emergia também na arquitetura e na paisagem do período, como parte de um contexto simbólico de valorização da pátria, da terra, da natureza e da tropicalidade do país.

Palavras-chave: Século XIX, literatura, arte, arquitetura, paisagem, Brasil

Abstract

This text deals with the construction of a paradigm: the national element in Brazilian arts, literature, architecture and landscape in the 19th century. It aims to demonstrate that, although more evident in literature at the beginning of the 19th century, as well as in arts at the turn of the 20th century, the issue of the national element has emerged also in architecture and landscape by this time, as part of a symbolic context of valuing homeland, Brazilian lands, nature, and the tropicality of the country.

Keywords: 19th century, literature, art, architecture, landscape, Brazil

Introdução

O século XIX foi marcado no Brasil por uma série de acontecimentos políticos, históricos, sociais e culturais, deflagrados a partir da chegada da Família Real em 1808, que resultaram em transformações na arte, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira.

A criação da Academia Imperial de Belas Artes na primeira metade do oitocentos e a abolição da escravidão em 1888 – do que dependeu a valorização dos trabalhos manuais, incluindo a produção artística nacional – corroboraram para um movimento a favor das Artes e, já perto da passagem do século, surgiu um questionamento sobre a produção de nossos artistas, particularmente no que se refere à quase ausência de uma temática nacional em suas telas.

A criação da Imprensa Nacional, com a implantação da primeira tipografia autorizada pela Coroa, possibilitou a publicação e difusão de obras de autores brasileiros. Por outro lado, a Abertura dos Portos às Nações Amigas amplificou o contato desses autores com textos de escritores estrangeiros, especialmente franceses e ingleses, que passaram a servir de inspiração e de modelo à produção escrita no Brasil, inclusive no que diz respeito à valorização de nossas paisagens imbuída de romantismos.

Essa influência estrangeira fez-se notar também em nossa arquitetura (principalmente com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, que trouxe o arquiteto neoclássico Grand-Jean de Montigny ao Rio de Janeiro), caracterizada nesse momento pela passagem do tradicional para o neoclássico e, posteriormente, para o eclético dos palacetes e chalés que se difundiram pela paisagem de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife. Dessa difusão surgiu, ainda em fins do século XIX, uma inquietação em relação à adoção de modelos estrangeiros em terras brasileiras, prenunciando a busca de uma arquitetura genuinamente brasileira que eclodiu apenas no século seguinte.

Ainda no século XIX, constatou-se uma valorização da paisagem brasileira num sentido puramente romântico, desvinculada, portanto, de ações e intenções preservacionistas – com raríssimas exceções. Nas cidades, difundiu-se a palmeira em

meio às construções neoclássicas e ecléticas como que a afirmar a particularidade de nossas paisagens tropicais em contraposição a essa importação de modelos estrangeiros.

Estava pronto o cenário para a construção de um novo paradigma: o nacional nas artes, na literatura, na arquitetura e na paisagem brasileira.

Literatura

No Brasil, foi na literatura que teve início a valorização do nacional – das paisagens brasileiras, do índio, das plantas tropicais – contraditória e curiosamente pela influência estrangeira de um Romantismo que apregoava essa ideia de valorização dos lugares e das paisagens locais de uma Europa historicamente caracterizada pela existência de ruínas e de campos idílicos.

Os escritores brasileiros aprenderam com os europeus, especialmente por meio da leitura de romances e poemas ingleses e franceses, a dar valor à própria paisagem, a ter saudades da sua terra, a construir uma história de glória por meio da valorização (no plano das ideias) do índio, como no poema I Juca Pirama, de Gonçalves Dias, publicado nos *Últimos Cantos*, em 1851: “Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi: / Sou filho das selvas, / Nas selvas cresci; / Guerreiros, descendo / Da tribo tupi. / Da tribo pujante, / Que agora anda errante / Por fado inconstante, / Guerreiros, nasci; / Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte; / Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi. ”. E nisso precederam os nossos pintores, os nossos arquitetos e os nossos paisagistas.

Foram três as fases do Romantismo brasileiro. A primeira, que teve início em 1836, com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, caracterizou-se pela valorização do índio, pela saudade das terras brasileiras e pela referência a algumas espécies ou plantas comuns às nossas paisagens – notadamente palmeiras, bananeiras e laranjeiras. “O grande poeta dessa geração”, afirma Massaud Moisés (1989, p.27), “é Gonçalves Dias, secundado por Casimiro de Abreu”. A obra do primeiro revestiu-se inicialmente da “poesia da saudade”, particularmente da saudade da Pátria, à qual se articulou o tema indianista – o índio aparece nos poemas de Gonçalves Dias em meio às selvas tropicais, em meio à selva amazônica (MOISÉS, 1989, p.35-6). Em Casimiro de Abreu, predominou também a temática da saudade, mas não

apenas a saudade da terra natal, incluindo o autor em seus poemas a saudade do lar e da família (MOISÉS, 1989, p.35-6). Inserida nessa temática aparecia a paisagem brasileira, de um céu “tão lindo e tão azul”, paisagem de laranjeiras e de bananais, paisagem natural de florestas intocadas pelo homem.

Na prosa, a descrição de paisagens brasileiras e uma preocupação com o retrato de uma sociedade que mesclava padrões europeus a uma tradição já arraigada tornaram-se comuns na obra de escritores como José de Alencar – especialmente nessa linha de valorização do que pertencia ao povo e à cultura brasileira. Essa inserção da paisagem nos textos literários ainda na primeira metade do século XIX levou alguns críticos de arte como Gonzaga Duque a questionar por que essa mesma paisagem não se tornara tema das pinturas de nossos artistas. Com algumas exceções, como as imagens produzidas por Leandro Joaquim (1738-1798) na passagem do século XVIII para o século XIX, a paisagem brasileira foi de fato mais retratada pelos pintores viajantes e pelos fotógrafos estrangeiros do que por nossos artistas – situação que começou a se modificar no campo das artes apenas em fins do oitocentos, como veremos a seguir.

O Segundo Momento Romântico, que teve início à época da publicação de *Obras Poéticas* de Álvares de Azevedo, em 1853, e terminou quando Castro Alves trouxe a público *Espumas Flutuantes*, em 1870, caracterizou-se por uma poesia mais introspectiva, centrada no “eu” do poeta, que, no entanto, não se desvinculou totalmente da paisagem do entorno:

“Quando nas sestas do verão saudoso
A sombra cai nos laranjais do vale,
Onde o vento adormece e se perfuma...
E os raios d’ouro, cintilando vivos,
Como chuva encantada se gotejam
Nas folhas do arvoredado recendente,
Parece que de afã dorme a natura
E as aves silenciosas se mergulham
No grato asilo da cheirosa sombra.
[...]
Ó floresta! ó relva amolecida,
A cuja sombra, em cujo doce leito
É tão macio descansar nos sonhos!
Arvoredos do vale! derramai-me
Sobre o corpo estendido na indolência
o tépido frescor e o doce aroma!” (AZEVEDO, 1853)

A paisagem do poema era ainda a paisagem brasileira, das florestas e dos vales, dos arvoredos e da sombra, ou mesmo uma paisagem de flores tropicais, como no poema “A Flor do Maracujá”, de Fagundes Varela:

“Pelo jasmim, pelo goivo,
Pelo agreste manacá,
Pelas gotas do sereno,
Nas folhas do gravatá,
Pela coroa de espinhos
Da flor do maracujá!” (VARELA, 1869)

Os expoentes da prosa nesse segundo momento romântico, especialmente Bernardo Guimarães e Manuel Antônio de Almeida, ora acrescentavam novo registro temático à ficção precedente, como o tema da escravidão ou o regionalismo centro-sul, ora extraíam do “filão popular e folclórico o motivo de sua novela” (MOISÉS, 1989, p.193). De um modo ou de outro, continuaram retratando a sociedade brasileira e sua problemática social. A paisagem descrita nesses textos era a mesma paisagem tropical, das florestas e dos campos, do sertão, da casa de engenho e da cidade sob a luz dos trópicos. O próprio escritor, Bernardo Guimarães, afirma na introdução de um de seus romances (*O Índio Afonso*, 1872a): “a pintura exata, viva e bem traçada dos lugares deve constituir um dos mais importantes empenhos do romancista brasileiro, que assim prestará um importante serviço tornando mais conhecida a tão ignorada topografia deste vasto e belo país”. Ou seja, de uma forma consciente objetivava-se registrar e divulgar as paisagens brasileiras na literatura, numa forma de valorização do território, da pátria, da terra natal.

“[...] ouvia-se o débil marulho das águas do ribeiro escorregando sob a úmida e sombria abóbada do vergel; um sabiá, pousado na mais alta grimpá da paineira, mandava ao longe os ecos do seu hino preguiçosamente cadenciado, com que parece estar acalentando a natureza [...].” (GUIMARÃES, 1872, p.3)

A poesia do Terceiro Momento Romântico (1870-1881) foi “uma poesia exaltada, patriótica, não raro retórica, em que o ‘eu’ individual transborda[va] em emoção coletiva” (MOISÉS, 1989, p.223); poesia social, voltada para os problemas sociais do Brasil nesse período, em especial a escravidão. Na prosa, ascendeu a linha sertanista ou regionalista, com o nordeste retratado na obra de Franklin Távora, o centro-oeste na obra de Taunay, e o sul na ficção de Apolinário Porto Alegre (MOISÉS, 1989, p.277).

Ou seja, pode-se dizer que a temática brasileira, o elemento nacional, a descrição e caracterização de nossa sociedade e de nossas paisagens (naturais, culturais ou urbanas)

estiveram presentes de uma forma ou de outra nos três momentos do nosso Romantismo e permaneceram no Movimento seguinte, denominado Realismo (incluindo a corrente Naturalista) – em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e em tantas outras obras que retrataram a realidade e a paisagem brasileira do período.

Foi de fato na literatura que os olhares do artista/escritor brasileiro primeiro se voltaram para o que era nosso, para o território, para a paisagem, para a problemática social do país, nisto precedendo as outras artes e a arquitetura.

Artes

Diferentemente do que aconteceu na literatura, em que um sentimento nacionalista (com a valorização do nacional) apareceu não muito tempo depois de proclamada a Independência, nas artes, a valorização das paisagens brasileiras e a adoção de temáticas nacionais em quadros produzidos por artistas brasileiros consolidou-se apenas em fins do século XIX.

De fato, os primeiros a registrar em suas pinturas, desenhos e gravuras as paisagens do Brasil, a cultura brasileira e os costumes do nosso povo foram os artistas estrangeiros, contratados em suas nações para documentar as riquezas da flora e da fauna brasileiras, os aspectos urbanos (as características de nossas vilas, povoados e cidades) e econômicos (os engenhos, as minas, as plantações) dessas terras d'além-mar, bem como o cotidiano de nossa gente. Havia, evidentemente, um interesse político e econômico por trás da solicitação desse registro, mas de qualquer modo este acabou se tornando um importante legado histórico que em muito contribuiu e contribui para o conhecimento do país.

Assim, enquanto os artistas estrangeiros representavam nossas paisagens em suas telas, os artistas brasileiros, influenciados pelas lições da Academia Imperial de Belas Artes, elaboravam quadros inspirados na mitologia greco-romana ou em temas bíblicos. É preciso ressaltar ainda que durante os três primeiros séculos de colonização a pintura no Brasil permaneceu muitas vezes restrita ao interior das igrejas, com a cópia, releitura ou interpretação de gravuras de textos bíblicos advindos da Europa, e ao retrato de personalidades importantes da sociedade – afora uma ou outra exceção, como a obra do já mencionado Leandro Joaquim. A presença da Missão Artística Francesa, sob influência do neoclássico em voga na Europa de então, assim como da Academia Imperial de Belas Artes, primeira instituição importante a formar artistas brasileiros, direcionaram essa pintura, nas primeiras décadas do século XIX, para a elaboração de temas mitológicos – os temas bíblicos

permaneceram, mas deixaram de ser releituras ou interpretações de gravuras europeias e não se restringiram mais ao interior das igrejas.

Somente nas últimas décadas do século XIX começaram a despontar pintores brasileiros interessados na representação de nossas paisagens, de nossa cultura, de nossa gente, alguns deles influenciados pelas aulas de Georg Grimm⁸.

Houve também nesse período todo um questionamento por parte de renomados críticos de arte, como Gonzaga-Duque, nesse sentido da ausência de representações do elemento nacional nas obras de artistas brasileiros, como fica evidente neste trecho de *A Arte Brasileira*:

"(...) O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras que permaneceram invioláveis ao pálido alvorecer do pensamento nacional. Onde o Y-Juca-Pirama, os Timbiras, a Marabá, o Guarani, Mimosa e Mauro? Onde as cenas tão comoventes da Cachoeira de Paulo Afonso e do Guarani (...)? Onde a vida dos nossos tropeiros, a representação das cenas da roça, da existência das fazendas, dos costumes dos escravos? Onde os assuntos da nossa história, aqueles assuntos que mais intimamente falam da formação da nossa pátria, os episódios da independência, a revolução de Tiradentes? " (GONZAGA-DUQUE, 1995/1888, p.258)

É uma hipótese plausível a de que a Missão Artística Francesa tenha, de certa forma, contribuído para um redirecionamento temático nas artes, o que acabou resultando nesse descompasso em relação à literatura no que diz respeito à valorização do elemento nacional:

"(...) o Brasil, na formação de sua arte, dependeu das importações; mesmo quando, na passagem para o século XIX, parecia que a genialidade do Aleijadinho abriria um caminho mais ligado à nossa realidade, a vinda da Missão Artística Francesa mergulhou a arte no impasse acadêmico que desvirtuou, a meu ver, as possibilidades de acertar uma estética mais correspondente à vida nacional. " (BARDI, 1975, p.215)

Nossos artistas aprendiam na Academia como imaginar, elaborar e representar cenas mitológicas da cultura europeia, enquanto nossos literatos já estavam atentos ao cotidiano de nossas cidades e às contingências de nossa sociedade.

Arquitetura

Durante os três primeiros séculos de colonização, consolidou-se no Brasil uma arquitetura que, se por um lado resultava das influências culturais do índio, do português e do

⁸ Pintor paisagista e professor alemão que veio para o Brasil em fins da década de 1870.

africano, por outro lado dependia e se fazia de acordo com as interferências e características do meio. Era erguida pelas mãos do índio e do africano sob o domínio do português, na maioria das vezes com os materiais disponíveis no entorno – exceção feita às pedras de cantaria vastamente empregadas em algumas cidades litorâneas, que vinham para o Brasil de Portugal como lastro de navio. Essa formação ou conformação de uma arquitetura tradicional brasileira, híbrida da cultura indígena, africana e portuguesa, é destacada por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (1933), *Sobrados e mucambos* (1936) e em *Mucambos do Nordeste* (1937), assim como por outros estudiosos e historiadores da casa brasileira da categoria de Nestor Goulart Reis Filho e Carlos Lemos.

O fato é que a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, e da Missão Artística Francesa, em 1816, além da Abertura dos Portos às Nações Amigas, causaram uma ruptura também nesse processo de consolidação de uma arquitetura tradicionalmente brasileira, por meio da importação de modelos e padrões europeus, principalmente da França e da Inglaterra, reforçada pela vinda de um número bastante expressivo de imigrantes nas últimas décadas do século XIX. As casas e os edifícios mais importantes passaram a apresentar então, em sua arquitetura, detalhes e ornamentos neoclássicos e ecléticos desvinculados da paisagem do entorno, tropical, e da cultura do povo brasileiro, o qual passou a viver com os olhos voltados para a Europa, como tão bem assinala Gilberto Freyre (1936).

Entraram em voga as construções com colunas greco-romanas e frontões triangulares, em um país cujo passado era de florestas e de uma cultura indígena; entraram em voga os palacetes erguidos segundo os mais diversos estilos, que não eram palácios como na Europa, pois a fortuna de seus proprietários possibilitava apenas sua réplica em miniatura – um dos motivos pelos quais foram duramente criticados pelos próprios europeus em visitas ao país: almejava-se viver como na Europa, mas o que se produzia aqui não agradava o olhar europeu, acostumado a outros requintes e a outras dimensões arquitetônicas da nobreza; entrou em voga o chalé, com a empena voltada para a rua em franca oposição às construções tradicionais brasileiras, e com telhados excessivamente inclinados para facilitar o escoamento de uma neve que não existia em um país tropical (v. REIS FILHO, 1970) – equívocos resultantes dessa importação de padrões totalmente desvinculada de uma crítica sobre seu significado e seu contexto histórico e social.

Todavia se engana quem acredita que a crítica a essa arquitetura surgiu apenas no século seguinte, particularmente com o modernismo ou mesmo com o neocolonial propagado por Ricardo Severo⁹ a partir de 1914.

⁹ Arquiteto português que veio para o Brasil em fins do século XIX.

Com efeito, essa difusão de construções à francesa, à inglesa, ou de um modo mais amplo à europeia, causou incômodo e inconformismo no próprio século XIX. Ou seja, no meio dessa difusão disparatada estava a origem de uma inquietação que levaria à busca de uma arquitetura genuinamente brasileira. Mais uma vez, foi Gilberto Freyre quem identificou a origem desse processo na voz de um engenheiro atuante em fins do oitocentos – um brado ainda sem maiores repercussões arquitetônicas, mas que demonstra e comprova essa tendência de valorização do nacional mesmo em relação à arquitetura ainda em pleno século XIX:

[...] “para progressistas moderados como Vieira Souto, já em **1876** era tempo de ‘extinguir a perniciosa prática de moldar as nossas construções pelas estrangeiras, sem a mínima atenção às condições de clima, riqueza e costumes do país’. [...] Vieira Souto acusava naquele ano os arquitetos como que oficiais da corte de virem empregando nas fachadas dos prédios a ‘pedra artificial’ e a ‘pedra francesa’, apesar de possuirmos ‘os mais finos granitos’. Não era só: vinham-se levantando no Rio de Janeiro edifícios servilmente copiados de modelos fornecidos pelos monitores e revistas de arquitetura. Pelo que ele fazia votos pela **adoção de uma arquitetura mais brasileira, mais racional**, e pela abolição do sistema seguido por alguns construtores improvisados, que levam o seu escrúpulo ao ponto de ornar os edifícios com fingidas chaminés de lareira, o que é o maior dos disparates em uma cidade tão quente como a nossa’.”

‘E que diremos’ – perguntava o engenheiro e crítico social: crítico de um progresso urbano desorientado – ‘dessa conhecida forma de chalé, tão própria para os arrabaldes, quanto absurda para ser adotada nas ruas do comércio, como já se vai fazendo entre nós?’. A voga desse tipo de construção rural, importado da Suíça, e indevidamente situado no Brasil em ruas até de comércio, não foi somente no Rio de Janeiro que alcançou extremos ridículos: também no Recife que [...] foi cidade mais beneficiada pelo auxílio técnico europeu que a capital da Bahia e a própria capital do Império.” (FREYRE, 2004/1959, p.432-3)

Como afirma ainda Gilberto Freyre (2004/1959, p.736), “nada parece se ter construído no Brasil da época aqui considerada, que revelasse o empenho da parte dos engenheiros e arquitetos de realmente se elevarem à altura de um José de Alencar ou de um Gonçalves Dias, de um Machado de Assis ou de um Euclides da Cunha, de um Carlos Gomes ou de um Nepomuceno”. Na arquitetura, a expressão de uma brasilidade, a produção genuinamente brasileira teria de esperar algumas décadas para finalmente despontar com o modernismo do século XX. Mas a crítica à europeização de nossas construções e o ideal de uma “arquitetura mais brasileira” já estavam instaurados no Brasil do século XIX.

Paisagem

Nos primeiros séculos de colonização e ao longo do século XIX, como demonstra Warren Dean em sua obra *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica Brasileira*, a paisagem brasileira passou por uma série de transformações em decorrência da exploração de pau-brasil, do plantio da cana-de-açúcar, do plantio do café, da extração de minérios, da criação de gado, da constituição de vilas, cidades e povoados, da abertura de vias e de caminhos, entre tantos outros fatores que levaram à substituição de uma paisagem de florestas e campos por uma paisagem de construções (do engenho, da casa-grande, da casa de fazenda, da casa de chácara, dos sobrados e casas térreas da área urbana, das igrejas, fortes e edifícios públicos, das pontes e outras obras de engenharia). Essas transformações denotavam o domínio do homem sobre a natureza e intenção de lucro e de exploração suplantando qualquer ideal de valorização de nossas paisagens.

Talvez os primeiros a perceber e a reconhecer a beleza da paisagem brasileira e a riqueza simbólica de nossa fauna e de nossa flora tenham sido mesmo os viajantes, especialmente aqueles que estiveram no Brasil ao longo do século XIX, após a abertura dos portos, e em particular aqueles ligados ao fazer artístico (pintores e desenhistas) e aos estudos de botânica – viajantes estes com um olhar diferenciado, suficientemente sensível para reconhecer o belo ou cientificamente educado para reconhecer a beleza da flora.

Daí o entusiasmo e o espanto diante das florestas tropicais, densas e impenetráveis, difícilísimas de se representar, mesmo para o pintor mais hábil, como afirma Rugendas (1972, p.9), ou mesmo diante dos campos floridos, cujas flores incompreensivelmente não eram empregadas nos jardins, onde eram comuns as espécies europeias.

Foi necessário o aval do olhar estrangeiro para que só então passássemos a valorizar a beleza de nossas paisagens. E num primeiro momento isto se deu no plano das ideias, ao sabor dos ideais românticos, em contraste com as contínuas ações devastadoras do homem em território nacional, na voz de alguns escritores do Romantismo, seja na poesia de um Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá”) ou na prosa de um José de Alencar (1864, p.7): “Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a foice exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas fисgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados”.

A primeira tentativa de reflorestamento ocorreu no Brasil em meados do século XIX, mais precisamente em 1862, no Rio de Janeiro (Floresta da Tijuca), com o plantio de espécies nativas (DEAN, 1996, p.238-9). Uma ação pontual, mas que certamente estava de acordo com o pensamento da época, com esse desejo ainda muito incipiente de valorizar as nossas paisagens, de preservar as nossas florestas.

No que diz respeito às áreas ajardinadas, foram também os estrangeiros, como Glaziou, que inseriram espécies nativas ou tropicais por seu valor ornamental nos espaços livres da cidade brasileira – no período colonial, estas, quando apareciam no jardim, era por seu sentido útil, e mesmo no século XIX, as plantas ornamentais correspondiam em sua maioria às empregadas na Europa. Muitas vezes, foram os próprios europeus, moradores de chácaras, palacetes, chalés e casas mais requintadas, que empregaram cactos e palmeiras com um sentido ornamental no jardim de suas residências ainda em pleno século XIX. A valorização estética das espécies nativas e tropicais pelos próprios brasileiros teve de aguardar o despertar do século XX e a modernidade paisagística difundida por Burle Marx para entrar em voga.

Não obstante, nas paisagens urbanas retratadas pelos pintores viajantes e mais tarde pelos fotógrafos estrangeiros, tornou-se muito comum a imagem da palmeira como elemento característico de uma tropicalidade renegada nas construções de estilo europeu ou europeizante, com traços neoclássicos e ecléticos. Mais aceita no espaço público e comum nos jardins brasileiros, apesar dos sonhos de europeização, a palmeira se destacava na paisagem dos sobrados, de dois, três, quatro ou cinco pavimentos das cidades litorâneas. Meio a contra gosto e se difundindo não tanto pelo desejo do homem, mas pelas características de solo e de clima, espalhava-se também a bananeira, aqui e ali, nos terrenos mais inclinados, subindo os morros, atrás dos muros e nos terrenos baldios, constituindo e caracterizando essa paisagem mais tropical – elemento constituinte da paisagem brasileira que seria amplamente difundido nas obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall no Modernismo do século seguinte.

Ainda que nem todas as palmeiras e nem todas as bananeiras correspondessem a espécies nativas, disseminaram-se pela paisagem e acabaram por se tornar emblemas da tropicalidade em consonância com os ideais apregoados pelo Romantismo – de uma terra de palmeiras e de sombras de bananeiras.

Essa valorização do nacional na paisagem – das palmeiras e bananeiras, das espécies nativas e da floresta tropical – teve início, portanto, no século XIX, primeiro sob o olhar estrangeiro e, em seguida, sob influência do Romantismo, mas de fato com raras ações no sentido de se preservar essa beleza natural.

Considerações Finais

Embora tenha sido na literatura que o tema do nacional primeiramente apareceu – ainda nas primeiras décadas do século XIX, o questionamento sobre sua ausência nas artes e na arquitetura e o seu desenvolvimento na pintura das últimas décadas do oitocentos evidenciam a construção do paradigma do nacional no campo artístico em pleno século XIX. Nesse sentido, o Modernismo pode ser considerado uma consolidação desse processo ou desse percurso de valorização de nossas paisagens, do cotidiano do nosso povo, da arquitetura vinculada ao entorno e à cultura local.

O século XIX foi de fato um período extremamente importante para o Brasil, seja do ponto de vista político (foi o século da Independência, do Império e da proclamação da República), seja do ponto de vista econômico (foi o século do café, da borracha e ainda da cana-de-açúcar; o século da abertura dos portos, que trouxe novas possibilidades de negociação com o exterior), seja do ponto de vista social (foi o século da abolição da escravidão, da chegada dos imigrantes, e de uma reeuropeização calcada em influências francesas, inglesas e de outras culturas da Europa).

A valorização do artista brasileiro dependeu sob certos aspectos da abolição, dissipando-se a partir desse momento a ideia de que os trabalhos manuais eram atributos do escravo. A possibilidade de impressão de livros e jornais em terras brasileiras, que propagavam ideais nacionalistas ou em prol da nação, efetivou-se nessa centúria. A adoção de temáticas nacionais e o retrato de nossa sociedade afloraram nesse período – inicialmente na literatura e em seguida nas artes, em particular na pintura de paisagens e costumes. As espécies nativas e tropicais se espalharam pela paisagem de nossas cidades no oitocentos – ora nos terrenos baldios, como as bananeiras, ora em ruas importantes, como as palmeiras, ainda que não fossem valorizadas pelos brasileiros e sim pelos estrangeiros em seus aspectos ornamentais. Na arquitetura, ainda que prevalecesse a difusão do neoclássico e do eclético nos palacetes e chalés produzidos à europeia, surgiu nesse século (já em fins do XIX) a crítica na voz de um engenheiro que bradava por uma arquitetura genuinamente brasileira. Ou seja, mesmo no que concerne à arquitetura, o paradigma estava em construção – fazia parte desse contexto de mudanças político-sociais e econômicas que caracterizaram o século XIX.



REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. **Diva** [1864]. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br>>. Acesso em: 2013.
- ALVES, C. **Espumas flutuantes**. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br>. Acesso em 2013.
- ASSIS, M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- AZEVEDO, A. Anima Mea. **Lira dos vinte anos** [1853]. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br>>. Acesso em: 2013.
- BARDI, P. M. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- DEAN, W. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIAS, G. Canção do Exílio. **Primeiros cantos** [1846]. Texto proveniente da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br>>. Acesso em 2013.
- DIAS, G. I Juca Pirama. **Últimos cantos** [1851]. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br>>. Acesso em: 2013.
- FREYRE, G. **Casa grande & senzala**. 51.ed. São Paulo: Global, 2006. [1933]
- FREYRE, G. **Mucambos do Nordeste**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s.d. [1937]
- FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**. 16.ed. São Paulo: Global, 2006. [1936]
- FREYRE, G. **Ordem e Progresso**. 6.ed. São Paulo: Global, 2004. [1959]
- GONZAGA-DUQUE, L. **A arte brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. [1888]
- GUIMARÃES, B. **O índio Afonso** [1872a]. Rio de Janeiro: Aurora, s.d.
- GUIMARÃES, B. **O seminarista** [1872b]. Texto proveniente da Biblioteca Virtual de Literatura. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br>. Acesso em 2013.
- MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira**. vol. 2. Romantismo. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1989. [1985]
- REIS FILHO, N. G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins: Edusp, 1972.
- VARELLA, F. A flor do maracujá [1869]. **Poemas**. Texto proveniente da Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>). Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br>>. Acesso em 2013.

Fernando Franco Netto

**Sociedade com escravos
no Paraná provincial**

Resumo

A presente pesquisa trata de avaliar a formação da sociedade paranaense durante o período final do século XVIII e boa parte do século XIX. A estrutura econômica e social estava alicerçada primeiramente na atividade da mineração que com o tempo cedeu espaço para as atividades da pecuária e da lavoura de alimentos, bem como a extração de erva-mate. Sua ocupação é resultado do dinamismo das regiões mais desenvolvidas da colônia, e a atividade da mineração foi predominante para implementar os primeiros núcleos urbanos na região. A procura por metais, como o ouro e a prata, é fator fundamental para a criação de núcleos populacionais na região. A fronteira extensa proporcionou ao império brasileiro preocupações quanto à defesa territorial e à expansão econômica da região. Com a decadência das atividades de mineração, criam-se as condições para que uma importante parcela da população se volte para os Campos Gerais por satisfazerem suas necessidades de sobrevivência. Surge, então, a atividade da pecuária, cuja expansão absorve esta camada da população envolvida no trabalho da mineração. Com essas condições, a mão-de-obra livre e escrava tiveram papéis fundamentais na formação da sociedade do Paraná, estruturando e consolidando o mercado interno e dando o suporte para o desenvolvimento da região.

Palavras-chave: Trabalho, escravidão, produção, mercado

52

Abstract

The present research is to evaluate the formation of Paraná society during the late eighteenth century and much of the nineteenth century. The economic and social structure was founded primarily on mining activity, which in time gave way to the activities of livestock and food crops, as well as the extraction of mate. His occupation is a result of the dynamism of the more developed regions of the colony, and mining activity was predominant to implement the first urban centers in the region. The demand for metals like gold and silver is key to the creation of settlements in the region. The border has provided extensive concerns about the Brazilian Empire territorial defense and economic expansion in the region. With the decline of mining activities, it creates the conditions for a significant portion of the population turns to the Campos Gerais meet their needs for survival. This raises the activity of farming, which absorbs this expanding segment of the population involved in the work of mining. With these conditions, the hand-free and slave labor played key roles in shaping society Paraná, structuring and consolidating the internal market and giving support to the development of the region.

Keywords: Labour, slavery, production, marketing

Introdução

As grandes transformações que ocorriam no campo sócio-econômico internacional também tiveram seus reflexos na região meridional do país. A região que compreende o atual estado do Paraná fazia parte da província de São Paulo até meados do século XIX. Sua ocupação é resultado do dinamismo das regiões mais desenvolvidas da colônia, e a atividade da mineração foi predominante para implementar os primeiros núcleos urbanos na região. A procura por metais, como o ouro e a prata, é fator fundamental para a criação de núcleos populacionais na região. A atividade da mineração no litoral e a atividade da pecuária, posteriormente, nos Campos Gerais se interligam, formando o povoamento de Curitiba. No princípio do século XVIII, foi a atividade da pecuária que se desenvolveu, face às condições naturais extraordinárias para o seu desenvolvimento como o clima, a vegetação e os campos extensos, através da abertura de estradas e dos caminhos que dirigiam o gado vacum para as feiras de Sorocaba em São Paulo, a fim de atender inicialmente às necessidades das regiões mineradoras e, posteriormente, das fazendas de café.

53

Inicialmente, convém reafirmar que a integração da região sulina ao domínio português deveu-se, concomitantemente, a razões políticas e militares, que obedeceram à estratégia da expansão colonial portuguesa, e a razões econômicas, que diziam respeito ao comércio de mulas e cavalos feito pelos paulistas para o suprimento da área mineradora do Brasil (CARDOSO, F.H. 1977, p. 47).

Foi o período em que o tropeirismo ganha força como atividade econômica na região, a qual articula duas características básicas da economia brasileira do período: a tecnologia rudimentar e o grande empreendimento mercantil (FRANCO, 1997, p. 67), e é neste contexto que o tropeiro aparece como a própria personificação dessas condições; sua atividade firmou-se como por ser indispensável a um momento das operações comerciais (FRANCO, 1997, p. 67), juntamente com as invernadas, a criação e a comercialização do gado. Com a decadência das atividades de mineração, criam-se as condições para que uma importante parcela da população se volte para

* *Fernando Franco Netto* - Professor Doutor, Departamento de Economia, Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, UNICENTRO. Agradecemos o apoio da Fundação Araucária na realização desse projeto

os Campos Gerais por satisfazerem suas necessidades de sobrevivência. Surge, então, a atividade da pecuária, cuja expansão absorve esta camada da população envolvida no trabalho da mineração. Não podemos esquecer que a região é palco de diversos conflitos entre os portugueses e os espanhóis dado os interesses metropolitanos com relação à expansão territorial, em consequência da política mercantilista que forçava as metrópoles a adquirirem posses ultramarinas, daí o interesse em defender suas propriedades.

Formação da sociedade paranaense

No século XVIII ocorreram grandes transformações econômicas para a 5ª comarca de São Paulo. Com a decadência da mineração, e sentindo a necessidade de abastecer as regiões mais desenvolvidas da província, o governador de São Paulo manda abrir estradas a fim de comercializar o gado proveniente do Sul do país. Com isso a região passa a se desenvolver baseada nas posses de grandes propriedades de terra, na criação de gado vacum, na atividade do tropeirismo e no trabalho livre e escravo.

A política adotada pela metrópole a partir da segunda metade do século XVIII foi direcionada tanto para as expedições militares de conquistas, devido às rivalidades com os espanhóis no sul, pelo interesse econômico em função da comercialização do gado sulino. Tal rivalidade é reflexo das políticas internacionais de disputa de poder entre portugueses e espanhóis em torno de suas posses. A política mercantilista era a principal fundamentação dos portugueses para desenvolverem suas ações na Colônia.

A exploração colonial, baseada no exclusivismo colonial, era essencial para sustentar a política de Portugal. Quase todo o território paranaense era dominado pelos espanhóis, porém, em função da ação dos bandeirantes, a povoação espanhola foi incorporada à Coroa portuguesa. Iniciam-se as expedições militares pelo interior, e a concessão de sesmarias foi a principal política adotada pela coroa portuguesa para promover sua ocupação. O censo populacional em 1778 em Paranaguá revela 7.678 habitantes, sendo 2.936 homens e 2.979 mulheres com 1.712 escravos o que representava 22,30% da população total (BALHANA; WESTPHALEN. 1969: 97). As ações estavam direcionadas não só para a expulsão dos espanhóis da região, mas também

com o intuito de criar condições para o desenvolvimento econômico com base nas fazendas de criar, pela abertura de estradas para ligar o sul do país até Sorocaba, a fim de comercializar o gado e, finalmente, o apresamento da população indígena.

A ocupação baseou-se na concessão pela Coroa de sesmarias, que significava a posse de uma importante quantidade de terra com a intenção de desenvolver a atividade criatória, levando em conta as condições econômicas do proprietário, e a quantidade de escravos por ele possuídos. Esse período delimita o que podemos chamar de expansão da comunidade paranaense provincial, iniciada com a ocupação de Paranaguá e Curitiba, fundamentadas nas atividades da mineração e na agricultura de subsistência, com a ocupação dos Campos Gerais através do desenvolvimento das fazendas de criar, do tropeirismo e, finalmente, com o povoamento dos campos de Guarapuava e de Palmas no início do século XIX. A fazenda de criar, como determinante para o povoamento da região, a atividade econômica, baseada na comercialização do gado vacum e dos muares, e as relações de produção, baseadas no trabalho escravo, foram o alicerce do desenvolvimento paranaense a partir do final do século XVIII.

Com a expansão de suas atividades, voltadas para a pecuária extensiva e a agricultura de subsistência, a população paranaense cresce continuamente com relação à população do início do século XVIII, conforme relatório de Raphael Pardini, ouvidor geral.

A distribuição populacional, referente ao censo de 1772, apresenta participação da população escrava de 22,4%, conforme tabela abaixo:

Localidades	População Livre	População Escrava	Participação %	Total
Villa Paranaguá	1779	1414	44,3%	3193
Villa Guaratuba	180	9	4,7%	189
Villa Curitiba	1835	104	5,4%	1939
Freguezia S. José	688	145	17,4%	833
Freguezia S. Antonio	460	40	8,0%	500
Povoação Yapó	973	-	-	973
Total	5915	1712	22,4%	7627

Quadro 1 – População Paranaense - 1772
Fonte: História do Paraná – Ed. Grafipar 1969.

Verifica-se que, na Villa de Paranaguá a participação da população escrava era bastante significativa em função das atividades econômicas ali desenvolvidas, enquanto que na Vila de Curitiba, por suas atividades estarem ligadas ao comércio, a população escrava tinha uma participação menor. Cabe ressaltar que o censo acima ainda era precário, visto que havia população escrava em todas as localidades, como também a população indígena, mantida como tal pelos colonizadores.

Conforme estatísticas elaboradas por Iraci del Nero e Horácio Gutierrez para a população paranaense no período compreendido entre o final do século XVIII e os primeiros decênios do século XIX podemos verificar a evolução e a participação do elemento escravo na formação da estrutura social do Paraná.

Ano	Antonina	Castro	Curitiba	Guaratuba	Lapa	Palmeira	Paranaguá	Ponta Grossa	Pinhais
1798	27,07	22,34	18,22	12,17	16,70	-	20,26	-	15,00
1804	23,67	21,42	18,45	8,17	13,09	-	21,41	-	11,56
1810	22,26	21,82	17,00	14,53	13,35	-	20,87	-	12,36
1816	19,14	23,87	13,24	13,33	14,96	23,51	18,72	-	10,10
1824	21,20	26,99	11,98	14,92	14,50	28,45	19,49	19,83	10,75
1830	20,65	26,93	10,75	15,26	12,92	30,98	19,91	19,12	10,19

Quadro 2 – Participação% da mão-de-obra escrava no total da população paranaense – 1798/1830

Fonte: DA COSTA, I, del N. & GUTIERREZ, H. Paraná: Mapa de Habitantes 1798-1830

Podemos verificar, pelo quadro acima, que a participação do escravo na economia paranaense foi fundamental, principalmente nas localidades onde a atividade principal estava voltada para a criação de animais e nas grandes propriedades de terra, como é o caso de Castro e Palmeira. O litoral apresenta uma concentração importante de escravos em Antonina e Paranaguá considerando-se as necessidades dessa mão-de-obra para as atividades da lavoura de subsistência. Já Curitiba e Pinhais, localidades com suas atividades voltadas para o comércio e atendendo a uma população mais urbana, concentram um menor volume de escravos em sua população. Horácio Gutierrez, ao estudar a escravidão no Paraná nos primeiros anos do século XIX, afirma que as localidades de Antonina e de Castro destacam-se pelo peso maior de seus escravos relativamente à média verificada no Paraná. Possivelmente a explicação deste fato passe pela maior frequência nestas vilas de engenhocas de açúcar e fazendas de gado, respectivamente (GUTIERREZ, 1986, p. 66).

A composição da população paranaense também teve seus traços característicos semelhantes à colonização brasileira, formada pelo índio, o branco europeu e o negro. Os mestiços formaram também importante parcela da população paranaense. A sociedade paranaense se formou alicerçada no trabalho escravo, tanto da população indígena como posteriormente do negro e seus descendentes. Discute-se muitas vezes a real participação do trabalho escravo na formação social e

econômica do povo paranaense; entretanto dados da economia paranaense e sua demografia comprovam a importância e participação do elemento escravo na formação e desenvolvimento da economia do Paraná.

O insofismável é que, por toda parte, embora em grau variável no tempo e no espaço, as fontes históricas demonstram a incidência de características escravistas na pecuária brasileira (GORENDER, J, 1992, p. 438).

O trabalho escravo foi utilizado em todos os setores da economia paranaense, nas fazendas de criar, na formação das tropas, na mineração, na agricultura, nos trabalhos domésticos e nos ofícios diversos. A importância do trabalho negro na economia do Paraná é tão relevante que se relaciona a ele a formação da riqueza e alguns aspectos da formação e do desenvolvimento social:

Gerações brasileiras de brancos deveram-lhes, por longo tempo, desde o leite que as criou até essa dedicação afetuosa que as seguiu na vida. Desde o trabalho isolado e rude, até o esforço conjunto nas fazendas, que realizou fortunas (MARTINS, R. 1995, p. 154).

58

Depoimentos de viajantes no período relatam a participação do negro na composição da população paranaense, apesar dos preconceitos, pois o racismo e a ideologia do trabalho da época predispunham os viajantes europeus e os brasileiros a verem os negros, que aparentemente não seguiam suas regras na vida íntima, como desregrados (SLENES, 1988, p. 203). Nos relatos de Saint-Hilaire fica clara a questão do preconceito com relação à população negra, desde que saíra do Rio de Janeiro, eu vira apenas prostitutas e negras e, por isso, foi para mim deliciosa novidade passar o serão com duas mulheres honestas e amáveis (SAINT-HILAIRE, 1964, p. 85).

A questão da ocupação dos Campos de Guarapuava insere-se nas condições acima descritas, com a concessão de sesmarias e o predomínio do trabalho escravo nas relações de produção. Os conflitos com a população indígena foram constantes na conquista desses campos¹⁰. Na realidade a ocupação territorial via expedições militares apenas viabilizou o projeto maior de ocupação das terras nos Campos de Guarapuava e de Palmas. Os fazendeiros eram absenteístas, isto é, moravam nas

¹⁰ Sobre os conflitos entre brancos e índios no Paraná, consultar a tese de doutorado de MOTA, LÚCIO TADEU "O açó, a cruz, e a terra: índios e brancos no Paraná Provincial (1853-1889)", 1998.

cidades e apenas uma ou duas vezes por ano iam até as suas fazendas. Entretanto, bastaram poucos anos para que os Campos de Guarapuava se apresentassem com suas terras totalmente ocupadas, com uma boa infraestrutura, não havendo mais campos livres para novas aquisições de terras. Por conseguinte, inicia-se a procura por novos campos, sendo o de Palmas o preferido das expedições de conquista. Com a conquista dos campos de Palmas, os fazendeiros viram a necessidade de descobrirem uma passagem para as regiões das Missões. Em 1844, inicia-se o fluxo de tropas pelo caminho das Missões até a feira de Sorocaba, sendo os campos de Guarapuava e de Palmas utilizados como internadas das referidas tropas vindas do sul.

Alguns fatores foram importantes para o surgimento de núcleos populacionais e a transformação econômica da região. A consolidação do comércio da erva-mate, a intensificação da política de colonização e a ocupação dos campos de Guarapuava e de Palmas tornaram mais dinâmica e atrativa a economia paranaense. As perspectivas de novos negócios e a formação de riqueza estimularam principalmente os grandes proprietários de terra.

A estrutura social da economia paranaense no século XVIII baseava-se na relação entre senhores e escravos, encastelados em suas fazendas, distantes das decisões da coroa. É certo que as relações de poder eram tensas entre os fazendeiros e o governo colonial, visto que as contradições com relação à política econômica eram grandes. Os proprietários mantinham praticamente toda uma infraestrutura necessária para o abastecimento das fazendas, uma economia de subsistência que realimentava o processo de produção interno da propriedade. Quase tudo que necessitavam era produzido nas propriedades, principalmente os alimentos, as roupas eram trabalhadas pelos escravos, que faziam grande parte dos trabalhos nas fazendas. Existia a classe dos agregados, indivíduos considerados livres, que trabalhavam para os fazendeiros em troca da concessão de um pedaço de terra para produção própria. O trabalho dos escravos se concentrava na atividade principal: a criação do gado vacum e nas internadas.

Com a Independência brasileira, foram os grandes proprietários de terra que assumiram o poder político no país, base da formação das oligarquias regionais, acentuando-se os laços patriarcais da estrutura social. O poder econômico se concentrava na classe dos senhores proprietários de terras, a riqueza provincial estava baseada nas atividades diretamente relacionadas com o comércio de gado vacum e

de muares vindos do sul do país, e que era monopólio dos fazendeiros da região. Com o uso intensivo das invernadas, mediante o aluguel das suas pastagens para o trato dos animais vindos do sul, cada vez mais se deteriorava a criação de gado na província, não havendo interesse nem conhecimento para cuidar da criação do gado regional. A renda proveniente do arrendamento não criava dificuldades maiores para o proprietário, ao mesmo tempo em que começava a supremacia do comércio das cidades em detrimento das antigas relações de subsistência das fazendas.

O proprietário da fazenda Fortaleza, a maior da província, com 31 léguas quadradas, que tinha antes 100 escravos, passou a residir na cidade de Castro, vendeu os escravos, conservando apenas oito. A fazenda deixou de ter agricultura, ficando apenas com invernadas para tropeiros e para engorda de gado. Do arrendamento auferia uma renda anual equivalente a mil libras esterlinas (BALHANA; WESTPHALEN, 1969, p. 98).

Avaliando a grandeza do valor acima, em 1854, conforme relatório do presidente da província, a atividade do tropeirismo era a principal fonte de riqueza na região e que o comércio do gado equivaleria a cem mil libras esterlinas/ano (BALHANA; WESTPHALEN, 1969, p. 99).

As transformações na riqueza provincial como consequência dessa atividade são evidenciadas nas relações de bens dos proprietários, quando comparadas com o período do início do século XIX. Saint-Hilaire, em sua viagem pela província do Paraná, descreve que nas residências dos proprietários, ricos, servem chá com queijo, biscoitos e doces, em lindas bandejas envernizadas, luxo esse em contraste com a singular penúria da casa (SAINT-HILAIRE, 1964, p. 16).

As atividades do comércio se intensificam nas cidades, não trazendo com isso necessariamente transformações importantes quanto à evolução da economia regional, por que ela se baseava em produtos com origem no comércio internacional.

As relações capitalistas de produção já em consolidação no mundo europeu e americano, não estavam ainda plenamente em gestação no país, pois as relações sociais escravistas obstaculizavam a sua emergência.

No início do século XIX, já havia movimentos com relação à emancipação da 5ª Comarca de São Paulo, visando obter autonomia econômica, pois o Paraná era pouco explorado e sem o mínimo de apoio do Governo de São Paulo. Agrava-se tal situação pela distância com relação ao centro decisório. Foi na região de Paranaguá, a mais

importante da Comarca no período, que se inicia o movimento separatista. Porém, somente a partir da década de 1820 é que o movimento ganha força, resultado tanto do comércio de gado, quanto do incremento da atividade de exportação da erva-mate, fatores esses que desenvolveram a renda interna. Outro aspecto ligado à questão político-militar, influenciando nas decisões de independência da Comarca, foi sua localização estratégica na parte meridional do país.

Somente quando o Império brasileiro se sentiu ameaçado com a Guerra dos Farrapos no Rio Grande em 1835, e o movimento revolucionário de Sorocaba em 1842, é que foi inserida na conjuntura nacional o ponto estratégico da 5ª Comarca de São Paulo (SANTOS, 1999, p. 96).

Mas somente em 1853 é que a 5ª Comarca se torna independente, surgindo o Estado do Paraná. A situação política e econômica da Província do Paraná era precária na organização e na infraestrutura; precisavam ser criadas as condições necessárias para o seu pleno desenvolvimento, tanto que o primeiro presidente da província determina alguns pontos básicos para tirar o Paraná da situação em que se encontrava.

Suas principais ações se concentraram na total emancipação financeira, na melhoria e na construção de estradas, facilitando dessa forma as comunicações e as atividades econômicas da região. Outra medida foi a transferência da comercialização do gado de Sorocaba para Castro a fim de aproveitar as invernadas paranaenses, ao mesmo tempo em que promovia a melhoria da criação do gado no Paraná.

A emancipação e independência política do Paraná, em 1853, faz parte das grandes transformações por que passaria a ex-comarca de São Paulo. Não cabe aqui estudar as causas e os reflexos da emancipação política do Paraná, porém a distância entre os centros de decisões, o isolamento político financeiro, pouca participação na distribuição dos recursos, os interesses mútuos entre os tropeiros e os movimentos revolucionários gaúchos, são elementos importantes que influenciaram as decisões parlamentares de emancipação da 5ª comarca.

No início do século XIX surge forte na economia paranaense a produção de erva-mate, comercializada principalmente para a região do Prata, tornando-se o principal produto de exportação da província. Por ser um produto nativo, não apresentava maiores custos para a sua população. A abertura dos portos brasileiros

estimulou a comercialização do produto entre os portos de Paranaguá e de Buenos Aires. Sem dúvida que a produção de erva-mate e sua importância na pauta de exportações e no desenvolvimento da região promoveram a expansão econômica. Procurava-se de alguma forma depender menos das economias das regiões mais desenvolvidas da ex-colônia. Apesar de sua comercialização não fazer parte do circuito comercial das grandes potências europeias e americanas, a sua aproximação com os mercados latinos abre novos caminhos para a economia paranaense.

Não podemos nos esquecer também do papel dos índios no desenvolvimento do Paraná Provincial. A população paranaense foi formada com base na exploração da atividade da mineração no litoral e posteriormente sua expansão pelo planalto curitibano e o elemento indígena foi fundamental nesse processo de ocupação, pois eram numerosos na região e efetivamente os primeiros núcleos povoadores da futura província do Paraná. Sem dúvida que a história dos relatos e dos documentos existentes sobre a população indígena nos mostra a violência praticada pelos colonizadores com a intenção de povoarem a região; A questão do povoamento na região paranaense inicialmente se liga a população indígena, grupos estes que efetivamente estavam presentes no nosso território até as conquistas europeias e seu povoamento pelos povos europeus (MARTINS, 1995, p.131).

O Paraná apresenta uma estrutura demográfica interessante considerando sua população escrava, pois, conforme levantamentos efetuados na Vila de Paranaguá em 1844, 72,13% dos escravos eram nascidos no Brasil, 27,60% procedentes da África e o restante provenientes de outros países (BALHANA; MACHADO; WESTPHALEN. 1969, p. 123). A importação pelo porto de Paranaguá se intensificou a partir da segunda metade do século XIX, mesmo considerando a pressão dos ingleses quanto ao tráfico negreiro, abastecendo principalmente o mercado paulista, em função da falta de mão-de-obra para a lavoura cafeeira e que teve seus reflexos no Paraná.

A composição dos escravos quanto à questão de sexo, apresenta certo equilíbrio, pois nesse período os homens representavam 52% da população escrava enquanto as mulheres 48%. A quantidade de proprietários com escravos demonstra que era pequena a relação proprietários/escravos: a maioria dos proprietários possuía entre 1 a 5 escravos, sendo que uma pequena parcela, dez proprietários, possuíam 30 ou mais escravos. Quanto às atividades desenvolvidas pelos escravos, a maioria estava concentrada nas atividades da lavoura e/ou pecuária (50%), enquanto que em torno

de 20% dos escravos estavam presentes nas atividades domésticas (BALHANA; MACHADO; WESTPHALEN, 1969, p.124-125).

Número Escravos	Número Proprietários
1 a 5	226
6 a 10	38
11 a 15	14
16 a 20	9
21 a 25	5
26 a 30	3
Acima de 30	4

Quadro 3 – Relação proprietários e escravos - Paraná – Século XIX

Fonte: História do Paraná – Ed. Grafipar 1969.

Se verificarmos a composição da população paranaense em termos de cor, durante o século XIX, reforçaremos a participação do negro escravo na formação econômica e social da população paranaense, conjuntamente com seus descendentes e os índios. A partir do final do século é que essa estrutura começa a se alterar em função das grandes transformações que iriam se operar no ambiente econômico do Império. A participação da população negra, mulata e parda, que chegou a ser de 45% por volta dos anos setenta, declinou para 36% em 1900. A política de colonização, o fim do tráfico negreiro e o crescimento expressivo da lavoura cafeeira na região de São Paulo alteraram o quadro demográfico no Paraná, visto que grandes contingentes de escravos foram transferidos para aquela região.

A alta dos preços da mão-de-obra escrava foi o reflexo desses movimentos de transformação na estrutura interna e externa de fornecimento de negros para atender o mercado de mão-de-obra. Relatório da província do Paraná de 1867 demonstra que o imposto sobre escravos arrecadado era quase igual ao imposto sobre animais (relatório do presidente da província do Paraná, 1867).

Com isso, muda-se a configuração inicial da população paranaense baseada no tripé: índio, português e negro, sendo acrescentadas a esse contingente populacional

diversas etnias europeias, alterando profundamente o quadro populacional do Paraná, de forma heterogênea e com culturas diversas.

O crescimento populacional no Paraná foi crescente e ininterrupto desde o século XVIII até o final do século XIX. Se considerarmos a primeira metade do século XIX, verificaremos que o crescimento da população (119%) foi mais lento que a partir da segunda metade do século (425%), provavelmente em função das grandes transformações que alterariam toda uma estrutura econômica e social.

Ano	Total Habitantes
1721	3.400
1772	7.627
1800	21.843
1816	27.097
1822	32.678
1836	42.890
1847	47.950
1854	62.258
1872	126.722
1890	249.491
1900	327.136

Quadro 4 – Crescimento populacional - Paraná.

Fonte: História do Paraná – Ed. Grafipar 1969.

Durante o século XIX, a economia paranaense sofreu grandes transformações, estimuladas principalmente pela política de imigração e colonização praticadas pelo Governo. A concentração econômica nas atividades de extração da erva-mate e no comércio de animais, apesar de lucrativa, torna-se alvo de críticas por parte daqueles que se preocupavam com a não diversificação da produção paranaense.

Desde que o governo e o paiz se empenharam com afinco na repressão do illicito trafico de escravos, e que consequentemente foram escasseando os braços, que nos forneciam semelhante commercio, as vistas de nossos lavradores volveram-se para a emigração estrangeira, como a única esperança que lhes restava, contra a decadencia da

produção agrícola (relatório do presidente da província do Paraná, 1860).

Com a concentração das atividades nestes dois polos, erva-mate e pecuária, a economia paranaense se ressentia de uma agricultura forte e permanente, até mesmo em função de seu abastecimento interno, prejudicado com a emigração para aquelas atividades. Agrava-se a situação interna da província, que importava mais do que exportava, pondo em evidência sua dependência externa. Enquanto o Governo central mantinha um fluxo financeiro razoável, com a província financiando a política de imigração e de construção de ferrovias, o equilíbrio financeiro existia; porém, preocupado com a instabilidade econômica, o governo provincial estimula por sua conta a imigração europeia e a colonização agrícola (BALHANA; MACHADO; WESTPHALEN, 1969, p. 133).

A desagregação da sociedade campeira é outro fator importante nas grandes transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XIX, face primeiramente à implantação progressiva das estradas de ferro, que cada vez mais excluía os serviços feitos pelos animais no transporte interno do país, em segundo lugar; à deterioração das fazendas de criar, relegadas a um segundo plano pelos proprietários, que não se preocuparam com os avanços na criação de gado, tanto que o comércio de muares, em 1860, atingia a casa dos 100.000/ano e no final do século não chegava à 5.000/ano (BALHANA; MACHADO; WESTPHALEN, 1969, p.152). O relato do Barão do Tibagy, apresentado pelo presidente da província em seu relatório de 1860, demonstra claramente o problema da deterioração da criação de gado:

Desde que o uso, e talvez as queimadas, foram estragando a uberdade natural de nossos campos de criar, foram os gados definhando. Essa razão principal, a ausencia de raças, que regenerassem a antiga, e o alto preço porque chega o sal ao fazendeiro, por falta de boas estradas, são causas essenciaes do estado pouco lisongeiro desta indústria entre nós (relatorio do presidente da província do Paraná, 1860).

Um outro componente que iria modificar profundamente as relações sociais e econômicas na região está relacionado com a política de imigração, fator fundamental de alteração na composição étnica, cultural e de fornecimento de mão-de-obra para as lavouras. Foi um período em que a política imigratória teve duas vertentes claras de ação; uma preocupada com a colonização e a ocupação de

regiões desertas, e outra a fim de preencher a falta de mão-de-obra para a cultura do café, em franca expansão, a partir dos anos 40 do século XIX. Foram duas políticas de imigração distintas que nortearam as decisões políticas, quanto à forma de impulsionar a produção agrícola no país. No sul houve a predominância da primeira opção, vistas as dificuldades enfrentadas por sua economia frágil, dependente dos mercados exportadores internos, induzida por condições socioeconômicas inerentes ao processo produtivo da região.



REFERÊNCIAS

- BALHANA, Altiva P & MACHADO, Brasil. P & WESTPHALEN, Cecília M. **História do Paraná**. Curitiba, 1969.
- CARDOSO, Fernando.H. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional**. RJ. Paz e Terra, 1977.
- DA COSTA, Iraci del N. & GALLARDO, Dario. H.G. **Paraná**: Mapas de Habitantes (1798-1830). São Paulo: 1985, IPE - USP.
- FRANCO, Maria.S. de C. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª ed. São Paulo. UNESP, 1997.
- GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. 6ª ed. São Paulo. Ática, 1992.
- MARTINS, Romário. **História do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.
- SAINT-HILAIRE, Auguste.de. **Viagem a comarca de Curitiba**. São Paulo. Nacional, 1964.
- SANTOS, Zeloí.A.M. dos. **Os Campos de Guarapuava na política indígena do Estado Provincial do Paraná. (1854-1889)**. Dissertação de Mestrado. UNICENTRO/UNESP. 1999.
- SLENES, ROBERT.W. **Lares negros, olhares brancos**: histórias da família escrava. Revista brasileira de História. São Paulo. ANPUH, 1988.

Robert Ponge & Nara Helena N.
Machado

**As transformações urbanísticas de
Paris no século XIX: análise e
reflexões**

Resumo

A cidade de Paris vivenciou importantes transformações no século XIX, que se tornaram intensas e convulsivas durante o Segundo Império, na gestão do barão Haussmann. As alterações, na organização e no rosto da cidade, que resultaram, foram muito mais amplas, profundas e complexas que a mera rearticulação do tecido viário da cidade. O presente artigo procura identificar os motivos e as motivações que suscitaram, exigiram as intervenções de Napoleão III e Haussmann, assim como as principais expressões da dinâmica transformacionista, no plano urbano e arquitetônico, no corpo da cidade-capital. Após diagnosticar e contextualizar os problemas da cidade (inclusive em relação à Revolução Industrial), o trabalho se debruça sobre os trabalhos de Haussmann e de seus predecessores, nas esferas viária, edificatória e sanitária.

Palavras-chave: Paris, Haussmann, arquitetura, urbanismo, higienismo, século XIX

Résumé

La ville de Paris a vécu, au cours du XIX^{ème} siècle, des transformations importantes qui sont devenues intenses et convulsives pendant le Second Empire, quand le baron Haussmann était préfet de la Seine. Les changements qui en ont résulté dans l'organisation et dans la physionomie de la capitale ont été extrêmement amples, profonds et complexes, dépassant de beaucoup le cadre d'une simple réarticulation de la trame des voies publiques. Le présent article cherche à identifier les motifs et les motivations qui ont suscité, exigé les grands travaux de Napoléon III et d'Haussmann, ainsi que les principaux éléments de transformation de la capitale dans les domaines de l'urbanisme et de l'architecture. Après avoir émis un diagnostic et avoir contextualisé les problèmes de la ville (y compris en relation à la Révolution industrielle), le présent travail se penche sur les grands travaux d'Haussmann et de ses prédécesseurs dans trois sphères : la voie publique, la construction de monuments et d'immeubles, enfin les questions d'hygiène et d'assainissement.

Mots-clés : Paris, Haussmann, Architecture, Urbanisme, Hygiénisme, XIX^{ème} siècle

Introdução

O objetivo do presente artigo é estudar algumas das transformações urbanas e arquitetônicas vivenciadas por Paris no século XIX, sobretudo, mas não apenas, durante o Segundo Império, sob os auspícios de Napoleão III e do então administrador da cidade, o barão Haussmann.

Tenta-se identificar os principais vetores que motivaram a intensidade e complexidade das modificações assim como as principais expressões da dinâmica transformacionista no plano urbano e arquitetônico no corpo da cidade-capital, e, ao mesmo tempo, apontar tanto os aspectos de continuidade com processos anteriores como o caráter inovador ou rupturista das mudanças.

Num primeiro momento, apresentamos alguns elementos históricos de cunho geral, buscando situar a cidade de Paris e seus problemas no contexto da história de seu desenvolvimento, bem como do surgimento e penetração da Revolução Industrial na capital francesa. Então, abordamos, mais precisamente, as mudanças havidas no urbanismo da cidade de 1800 a 1853 e, a seguir, as transformações específicas implementadas em Paris durante a gestão do barão Haussmann (1853-1869), com destaque para as dimensões viária, edificatória e sanitária.

70

Formação e desenvolvimento histórico de Paris: um rápido lance de olhos

Paris tem origens bastante antigas. Há testemunhos da presença de seres humanos na região desde o paleolítico inferior. No século III a.C., populações celtas (oriundas do Danúbio) instalam-se nas ilhas, em aldeia(s), forma inicial, incipiente e embrião da futura aglomeração urbana (COMBEAU, 2003, p. 6).

Não cabe, aqui, historicizar os vários momentos do desenvolvimento da cidade, mas, seu crescimento é, inicialmente, da época romana até o século XIII, bastante lento. A partir de então, sua população apresenta um considerável aumento numérico atingindo cifras impressionantes que a destacam em toda Europa, algo entre 525 mil

* Robert Ponge - Professor Doutor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

** Nara Helena N. Machado - Professora Doutora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

(MARCHAND, 1993, p. 11) e 600 mil (COMBEAU, p. 49) nos anos 1780, constituindo-se na urbe mais povoada da Europa.

Nesse processo de crescimento, ao longo dos séculos, o tecido da cidade se expande “por dilatações sucessivas” (LOYER, 1994, p. 43)¹¹ de cunho espontâneo (ou seja, sem planejamento diretivo), combinadas com uma crescente sobreposição de atividades no centro e adjacências e com um adensamento cada vez maior da área central, densificação esta que, inexoravelmente, acaba alcançando, também, os demais bairros da urbe. Manifestam-se então, sobretudo a partir de meados do século XVIII, problemas de saturação que vão se agravando no decorrer da primeira metade do século XIX, desembocando, segundo a sugestiva formulação usada por vários estudiosos, em uma *crise do espaço medieval*, isto é, uma crise da concepção e forma de organização e crescimento do espaço urbano herdadas da época medieval (LOYER, p. 43; ver, também, p. 19-62).

A Revolução Industrial e as cidades na Europa do século XIX

71

Iniciado na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, o processo desencadeado pela Revolução Industrial estimula consideravelmente o crescimento das urbes assim como o surgimento de novas cidades e, mesmo, de conurbações. As grandes cidades, cada vez mais, passam a funcionar como imãs, atraindo populações que até então tinham como referência apenas o campo.

Paralelamente, surgem e/ou amplificam-se numerosos problemas tais como a ausência mínima de infraestrutura, a densificação dos núcleos centrais, a saturação do tráfego urbano e uma importante diferenciação social. Ou seja, o crescimento das cidades não encontra a necessária contrapartida num planejamento básico, tanto ao nível da adequação do tecido urbano (até então praticamente formado por ruas muito estreitas, sem condições de dar vazão ao adensamento urbano e ao novo ritmo do trânsito, tanto de mercadorias como de pedestres) como ao nível da previsão de uma infraestrutura habitacional, sanitária e pluvial adequada (o que não é de menor importância para uma cidade, ao contrário), infraestrutura que seria capaz de evitar, minimamente, a profusão de doenças e epidemias.

¹¹ Salvo indicação em contrário, as traduções para o português são dos autores deste artigo.

O campo da habitação não é imune a este processo: nos novos tempos da modernidade industrial, são sobretudo as camadas despossuídas que estão à mercê dos investidores à cata de ganho fácil nessa área. Proliferam as habitações miseráveis e os cortiços. Consequentemente, nos bairros populares, conforme lembra Benevolo, têm-se “a insalubridade, o congestionamento, a feiúra” (1976, p. 74). Não é exagero nenhum colocar que a cidade moderna pode ser vista como “o lugar onde se acumulam homens despojados de parte de sua humanidade” (BRESCIANI, 1984-1985, p. 37 e sgs.).

Mas, a partir dos primeiros decênios do século XIX, amplificam-se a denúncia contundente dessa situação e a compreensão da necessidade de encontrar soluções à deterioração crescente das cidades, tanto em termos de iniciativas para promulgação de legislações sanitárias e urbanísticas eficientes como no âmbito de reformulações urbanas, maiores ou menores, nas cidades existentes.

As soluções aventadas são basicamente de duas ordens. Por um lado, algumas proposições negam a cidade existente, visualizando a criação de um novo espaço urbano onde os ditames da sociedade industrial seriam atenuados ou não compareceriam. Neste sentido, destacam-se, entre outras, as concepções, ditas *utopistas*, de um Robert Owen ou de um Charles Fourier.

Por outro lado, aparecem propostas que tentam incidir sobre as cidades existentes, intervindo sobre a mesma, em parte ou no todo: no primeiro caso, buscam promover, no corpo das cidades, correções focais, muitas recorrendo à constituição de um amparo legal, inexistente, que respondesse aos novos problemas; mas, também emergem algumas propostas de remodelação urbana, que pensam a cidade como um todo interconectado. Entre estas últimas, a ambiciosa intervenção levada a cabo pelo barão Haussmann em Paris, em meados do século XIX, é certamente a mais expressiva, servindo mesmo de mola-mestre e motivo inspirador para tantas outras (BENEVOLO, p. 114-122).

Paris no século XIX: acumulação e intensificação dos problemas

No século XIX, verifica-se um aumento muito acelerado da população de Paris, crescimento devido, em parte, à ampliação dos limites da cidade, mas, sobretudo, ao fluxo de migração populacional proveniente do interior. Enquanto a França rural

estagna economicamente, a capital sente o ímpeto da Revolução Industrial, embora com bastante atraso em relação à Inglaterra. Paris passa de 547.751 habitantes em 1801 (CHEVALIER Louis, citado por MARCHAND, p. 11) para 714 mil em 1817, um pouco mais de um milhão em 1846, cerca de 1.800.000 em 1870 (COMBEAU, p. 62; FAVIER, p. 41). Ou seja, a população da capital dobra entre 1801 e 1846 e mais do que triplica entre 1801 e 1870!

Tem-se, conseqüentemente, um adensamento social, com um crescimento acentuado da população trabalhadora e operária: Paris seria, então, o maior centro industrial da época (MARCHAND, p. 19; PANERAI *et alii*, 2004, p. 19); a afirmação (encontrada em vários especialistas) pode ser questionada (não seria Londres a maior cidade industrial?), porém, independentemente das dúvidas que suscita, o fato é que, com mais de 400 mil trabalhadores empregados na indústria em 1846 (*ibidem*), Paris apresenta uma das maiores concentrações operárias (senão a maior) da Europa, com repercussões drásticas na qualidade de vida da cidade.

O crescimento populacional, sem o necessário planejamento, agudiza o problema da ausência de uma infraestrutura mínima, com ondas de doenças e epidemias que acabam atingindo não apenas os setores mais desfavorecidos da população (que são a ampla maioria), mas também as camadas médias e a elite (epidemias de cólera em 1832, 1847, 1849, 1853-1854, 1865-1866 – FIERRO, 2001, p. 774; FAVIER, p. 46). Ao mesmo tempo, o sensível e constante aumento na circulação de pessoas e mercadorias no âmbito da cidade, traz graves problemas de trânsito, intensificados pelas ruas estreitas, insuficientes para o tráfego crescente, o que reverte em gigantescos congestionamentos. E se, ainda em 1820, espaços vazios (como jardins, hortas, parques) podem ser encontrados no corpo da cidade, a densidade do núcleo central se acentua rapidamente, a tal ponto que leva a sua saturação, tornando os terrenos, nesta região, extremamente caros (BENEVOLO, p. 96).

A segregação social entre a população parisiense é bastante grande, havendo 60% de setores pobres, entre os quais os miseráveis são a maioria, vivendo em condições deploráveis (MARCHAND, p. 28). Após 1830, muitos têm a sensação de que Paris está deixando (ou já deixou) de ser habitável, apreensão agravada pelas epidemias de cólera referidas acima. Este sentimento fica muito bem expresso em alguns depoimentos, como o de Victor Considérant (que foi um adepto de Charles Fourier):

“Paris é um imenso ateliê de putrefação, onde a miséria, a peste e as doenças trabalham em conjunto e onde quase não penetram ar e sol. Paris é um mau lugar onde as plantas definham e morrem, onde, de cada sete crianças, quatro falecem durante o ano.” (citado por RAGON, 1971, p. 36)

É, portanto, em um contexto de rupturas abruptas no campo conjuntural político-social (as Revoluções de 1830 e Fevereiro de 1848, o levante e as jornadas operárias de junho de 1848), de profunda miséria de setores populares, de emergência e intensificação dos problemas vivenciados pela cidade (tanto ao nível das questões sanitárias e habitacionais como em termos de inoperância da malha viária da cidade), mas também – o que não é de menor importância – de vislumbre de oportunidades crescentes e lucrativas para o capital e seus ditames, que se inserem as profundas transformações implementadas pelo imperador Napoleão III e pelo administrador de Paris, o barão Haussmann.

Transformações urbanas anteriores a Haussmann

A nova Paris não nasce com Haussmann. São precedentes ao Segundo Império várias transformações que contribuíram decisivamente a definir para a posteridade a fisionomia da capital.

Várias dessas mudanças devem, inclusive, ser creditadas ao século XVIII, podendo-se destacar a conformação de praças reais, como, entre outras, a place Royale (denominada de place des Vosges após a Revolução), a place Louis-le-Grand (hoje, place Vendôme) e a place Louis XV (atual place de la Concorde); é também necessário assinalar a ampliação de ruas (como, já a partir da primeira metade do século XVIII, os inícios da expansão da av. des Champs-Élysées), a demolição de casas antigas (como aquelas da ponte Notre-Dame) e a construção de edificações públicas como a então igreja Sainte Geneviève (hoje, Panteão) e o teatro da Comédie-Française (atual Odéon). Isso, sem falar na construção de muitos *hôtels* (mansões) particulares (COMBEAU, p. 46-47; WILHELM, p. 96-110).

No século XIX, anteriormente ao barão Haussmann, três administradores do *département de la Seine* (denominação administrativa que designa a cidade de Paris) implementam modificações que deixam sua marca sobre a capital. São eles Nicolas-Thérèse-Benoît Frochot (que administra Paris de 1800 a 1812), Chabrol (Gilbert-Joseph-

Gaspard, conde de Chabrol de Volvic), de 1812 a 1830, e Rambuteau (Claude-Philibert Barthelot, conde de Rambuteau), de 1833 a 1848. Quanto à construção de monumentos e prédios de uso público, podem ser lembrados os arcos de triunfo, a igreja da Madeleine e o palácio para a Bolsa de Paris (cujas edificações foram iniciadas por Napoleão I). Relativamente às obras viárias, deve-se destacar o alargamento da rua de la Paix, aberta em 1806, a nova conformação da rua de Rivoli, com suas arcadas cobertas, ou, ainda, a ampliação da rua que foi denominada com o nome do intendente que praticamente antecede Haussmann – e que de certa maneira, prefigura a obra de seu quase sucessor –, a rua Rambuteau; depois do Primeiro Império, ocorre a abertura de numerosas ruas (umas sessenta durante a administração de Chabrol, 110 sob Rambuteau), prossegue a multiplicação do calçamento das ruas, nas quais são providenciadas calçadas para pedestres (COMBEAU, p. 54-55, 62-64; FIERRO, 2001, p. 1184).

Com nenhuma dimensão estética, mas com impacto fundamental para as condições de vivência na cidade (segurança, saneamento, saúde), destacam-se várias obras importantes terminadas, iniciadas ou inteiramente realizadas sob Napoleão I: a criação de um batalhão de bombeiros, a abertura de três cemitérios fora dos muros de Paris (com o consequente deslocamento e fechamento dos anteriormente existentes no recinto da urbe), a construção da primeira rede subterrânea de esgotos coletores, a instalação de numerosas fontes de abastecimento de água, cuja alimentação é garantida pela construção de dois grandes e longos canais: l'Ourcq e Saint-Martin (COMBEAU, p. 54-55; FAVIER, p. 218; FIERRO, 2001, p. 524; FIERRO, 2010, p. 114-115). Após a epidemia de cólera de 1832 ceifar a vida de 18.402 moradores de Paris, é iniciado, sob Rambuteau, um rápido processo de abertura de esgotos subterrâneos, a rede saltando de 35 quilômetros em 1824 e 40 km em 1830 para 96 km em 1840 e 135 em 1850 (FIERRO, 2001, p. 842; FAVIER, p. 218).

Percebe-se que não devem ser negadas nem menosprezadas as transformações urbanas vivenciadas pela cidade de Paris sob o Consulado e o Império (1799-1814), sob a Restauração (1815-1830) e, ainda menos, sob a Monarquia de Julho (1830-1848). Relativamente à última, Yvan Combeau caracteriza a obra de Rambuteau como “considerável”, não podendo “ser resumida como uma simples prefiguração dos projetos haussmannianos” (p. 63).

Mas – inclusive para entender a dinâmica das transformações que vem a seguir –, cabe destacar, sobretudo, na primeira metade do século XIX, em Paris, o surgimento e afirmação de novas tipologias arquiteturais como as primeiras estações ferroviárias e as galerias (ou passagens cobertas) que mostram, sem equívocos, uma cidade que cresce e se moderniza, expressando a emergência de novos hábitos, práticas sociais e temporalidades, possibilitados pela ascensão do capitalismo e burguesia industriais.

As primeiras seis estações de trens são construídas entre 1840 e 1847 e passam gradativamente a constituir fortes referências na paisagem parisiense, verdadeiras *portas de entrada e/ou saída* para a cidade.

Já as passagens cobertas constituem autênticos *mundos em miniatura*, abrigando todo tipo de serviços: cafés, restaurantes, butiques de luxo, comestíveis, lojas de perfumes, antiquários, editoras, local para exposições, casas de música, etc. Constituem, segundo Walter Benjamin, “a arquitetura mais importante do século XIX” (BENJAMIN, p. 832). Sucedem-se com tal rapidez que, só em Paris, em 1840, existem cerca de cem. Na segunda metade do século pode-se encontrá-las em inúmeras capitais e grandes cidades europeias.

Em ambos os casos, passagens cobertas e estações de trem (aqui, após meados do século), têm-se uma arquitetura bastante *híbrida*, na qual se combinam as armações metálicas envidraçadas das coberturas com as linguagens pretéritas das fachadas externas e internas. Este casamento entre permanências e mudanças enseja quase sempre resultados espaciais extremamente originais.

Motivos e motivações de Napoleão III e Haussmann para a reforma urbana de Paris

Os motivos de caráter objetivo e concreto são patentes, portentosos e incontornáveis: o corpo da cidade entrou em contradição com os problemas de infraestrutura viária, sanitária e imobiliário-habitacional decorrentes de seu próprio crescimento demográfico, comercial e industrial. Tal saturação do tecido da capital exige não apenas a continuidade das intervenções empreendidas anteriormente, mas, ainda, seu aprofundamento, amplificação e, sobretudo, radicalização. O próprio Luís Napoleão Bonaparte coloca, em 1850: “Vamos abrir novas ruas, vamos sanear os bairros populosos em que faltam ar e claridade, de forma que a luz benfeitora do sol

possa penetrar em todos os rincões da cidade, da mesma maneira que a luz da verdade em nossos corações” (citado por COMBEAU, p. 66).

Quais outras razões poderiam motivar Napoleão III e Haussmann em sua política de reforma urbanística de Paris?

As motivações políticas são incontestáveis: trata-se, para o imperador, de colocar Paris lado a lado, ou melhor, na frente das outras grandes capitais europeias, contribuindo assim para seu próprio prestígio pessoal, sua popularidade e o fortalecimento de seu poder (BENEVOLO, p. 96).

As motivações econômicas são inegáveis: Haussmann e Napoleão III cultivam a firme crença de que as transformações viárias por eles efetuadas valorizam os terrenos dos arredores, impulsionando a construção imobiliária (RAGON, p. 102). Com efeito: o Segundo Império é marcado por um longo surto de especulação e edificação imobiliárias – fonte de lucros fáceis e rápidos!

Há, enfim, as motivações de ordem policial, ligadas à preocupação de manter a ordem, de impedir, dificultar e reprimir as manifestações, barricadas ou sublevações que procurariam repetir os feitos ocorridos nas Revoluções de 1830, de Fevereiro de 1848 e nas jornadas operárias e socialistas de junho de 1848 (que estavam ainda frescos nas lembranças, tanto dos poderosos como do povo – sem falar nos exemplos legados pela histórica Revolução de 1789!). O que fornecia razões de sobra para eliminar os becos, as ruas estreitas e sinuosas, a trama irregular da cidade, substituindo-os por grandes e espaçosas avenidas, por vias retilíneas que possibilitariam espaços de deslocamento rápido e eficaz às tropas para a repressão de possíveis revoltosos.

77

As esferas de intervenção e transformação urbanas

Os domínios de intervenção de Haussmann são diversos; sem pretender ser exaustivos, podemos listar os seguintes: geográficos (se podemos assim dizer), administrativos, estéticos, viários, edificatórios e sanitaristas. Por outro lado, as transformações na Paris do segundo Império não se reduzem às intervenções diretamente operadas pelo poder público; houve também intervenções importantes que foram produto da iniciativa privada. Nos estreitos limites deste artigo, somos

obrigados a tratar esses vários pontos de forma muito desigual. Para começar, apontamos brevemente os três primeiros itens:

- esfera da geografia humana e administrativa: em 1860, Haussmann desloca as fronteiras do município de Paris, ampliando extremamente sua extensão, que dobra de superfície, passando de 3.370 hectares para 7.088 hectares;

- esfera administrativa: ao mesmo tempo, ele altera o desenho da organização e divisão administrativas da cidade que, de doze regiões administrativas (*arrondissements* ou zonais), salta para vinte; cada região possui prefeitura e funções administrativas próprias, embora sem gozar de qualquer autonomia, já que submetida ao férreo controle do administrador-chefe, o próprio Haussmann;

- esfera estética: Napoleão III (e, até certo ponto, Haussmann) tem uma grande preocupação em relação à dimensão e consequências estéticas das intervenções e novas edificações; o imperador, por exemplo, obriga o arquiteto Baltard a refazer totalmente o projeto para *les Halles*.

Podemos, agora, por um lado, nos debruçar sobre três fundamentais esferas de intervenção de Napoleão III e Haussmann: o urbanismo viário, o urbanismo arquitetônico de edificação de prédios pelo poder público e o urbanismo de saneamento e de espaços verdes; por outro lado, estudar as transformações havidas na esfera do urbanismo arquitetônico, através da edificação de prédios pela iniciativa privada.

Cabe, entretanto, alertar que esses eixos ou domínios não constituem esferas estanques: as intervenções de Haussmann e Napoleão III são implementadas sincronicamente, a partir de um olhar que prioriza a cidade como um corpo único, total, global, holístico, no qual as diferentes partes da urbe estão interconectadas e inter-relacionadas, com a inclusão do espaço suburbano na visão do todo a ser planejado (HARVEY, p. 143), e no qual o útil e o belo são complementares e onipresentes, devendo andar juntos.

O urbanismo viário

No que tange à dimensão viária, é “sobreposto ao corpo da antiga cidade uma nova malha de ruas largas e retilíneas, formando um sistema coerente de comunicação entre os principais centros da vida urbana e as estações ferroviárias”

(BENEVOLO, p. 98). Ou seja, o antigo e irregular (às vezes, labiríntico) tecido da cidade não é totalmente eliminado, mas sofre grandes destruições, a ele sendo superposto uma nova trama, regular, na qual estão inseridas e encaixadas as partes ou parcelas antigas que foram poupadas.

A urdidura resultante está longe de ser hipodâmica (ou seja, totalmente regular), mas concretiza uma nova morfologia urbana, caracterizada por uma regularidade desigual, temperada, limitada, que corresponde à justaposição e coexistência de um tecido regular, dominante, e da antiga malha, irregular, que nele está enquadrada.

Tem-se, portanto – a partir das reformulações viárias que Rambuteau já havia começado a implementar, ainda tímida e prudentemente, em escala modesta –, a constituição de uma complexa trama, com fortes elementos de regularidade, “em grande escala, indispensável à lisibilidade global da forma urbana” (LOYER, p. 113), na qual uma série de cruzamentos garante a eficiência no trânsito. Sobretudo, amplas avenidas, em diagonais, com gabaritos excepcionais para a época, possibilitam a vinculação e os deslocamentos entre os diferentes bairros. Assim, contrapostos aos 13 m. de largura da rua Rambuteau, as grandes ruas hausmannianas tem, no mínimo, 18 m. Já as grandes avenidas e os boulevares tem 30 a 40 m. de largura, algumas, inclusive, como a atual av. Foch (assim denominada a partir de 1929) tendo 120 m. de largura (CHADYCH; LEBORGNE, p. 132, p. 155).

A implementação da reforma urbana viária implica em não poucas demolições, as quais exigem expropriações, que são embasadas em um conjunto de documentos legais facilitadores; alguns são oriundos da Segunda República, os outros são produzidos, *ad hoc*, pelo poder centralizador e autoritário do Segundo Império (uma ditadura de tipo bonapartista, nascida de um golpe de estado – MARX, 1852, *passim*), trazendo, outrossim, a possibilidade de altos lucros às empresas privadas concessionadas. Ainda, os proprietários expropriados podem reclamar, num momento posterior à construção das vias, aquelas porções de terreno não utilizadas, mas, agora, incorporando a valorização fundiária resultante dos trabalhos efetuados (RAGON, p. 88; p. 90; LEBRETON *et alii*, p. 34; BENEVOLO, p. 102; p. 110).

Em que pese a intensidade e magnitude das demolições necessárias à abertura de novas ruas e/ou alargamento de ruas já existentes, Haussmann evita destruir monumentos consagrados: estes são adotados como eixos perspectivos, pontos de

fuga para as grandes avenidas. Com pertinência, neste sentido, pode-se invocar fortes preceitos axiais barrocos subjacentes à reorganização de Paris.

A dimensão arquitetônica do urbanismo: a edificação de prédios

A lista de edifícios construídos ou profundamente reformados durante o Segundo Império é longa e impressionante. Para fins didático-analíticos, é útil distinguir entre aqueles edificadas pelo poder público e os que foram fruto da iniciativa privada.

Contudo, em ambos os casos, a linguagem adotada é a eclética, em suas múltiplas possibilidades e variáveis, com o envolvimento dos mais importantes arquitetos da época.

Quanto ao gabarito, verifica-se a busca de uma maior precisão no disciplinamento dos parâmetros relativos à altura máxima dos prédios. Em 1859, é fixado um regulamento que estabelece novas relações entre a altura dos prédios e a largura das ruas: alturas máximas de 11,70 m., 14,60 m. e 17,55 m. para ruas cuja largura é, respectivamente, inferior a 7,80 m., 9,75 m. e 20 m.; para as ruas de 20 m. ou mais de largura, a altura máxima é de 20 m., porém com um máximo de cinco pavimentos acima do térreo (BENEVOLO, p. 98; FIERRO, 2001, p. 924). Ou seja, na continuidade tanto das concepções herdadas do classicismo renascentista como das regulamentações anteriores, visa-se alcançar uma homogeneização das alturas.

Aliás, torna-se um preceito obrigatório o ideal de homogeneização, tanto do gabarito como do estilo das fachadas. Ou seja, almeja-se a uma grande unidade, em termos do conjunto urbano (algo que ainda hoje pode ser visualizado nas avenidas de Paris). Em termos de linguagem arquitetônica, a inspiração nas concepções e no vocabulário clássico é predominante, podendo ser observados uma composição que prima pela simetria, regularidade e pela afirmação da horizontalidade dos edifícios, sendo utilizados pequenos frontões, pilastras, molduras e uma profusão de pseudo balcões em ferro. Mas, no que toca à ocupação interna dos lotes nos bairros, relativamente àquela do período anterior, tem-se uma acentuada densificação, com uma sensível diminuição dos pátios (*cours*) internos.

Será o requinte dos detalhes (na entrada, na ornamentação) que identificará a individualidade de partes não individualizadas, não autônomas. As fachadas

constituem, por assim dizer, molduras para as amplas ruas e avenidas, integradas entre si e ao espaço público, num todo bastante coerente. Como sublinha Loyer, “a parte remete constantemente ao todo – o edifício à rua, a rua ao quarteirão e o quarteirão à cidade” (LOYER, p. 232; ver também p. 246, 250).

A dimensão arquitetônica do urbanismo: a edificação de prédios pelo poder público

Sob Napoleão III, o Estado francês e a Administração Central de Paris providenciam a construção (ou ampliação ou reforma ou reconstrução) do novo Louvre, do *Hôtel de ville* (a prefeitura central), da Sorbonne, da Faculdade de Medicina, do *Hôtel-Dieu* (a Santa Casa), do hospital Tenon, de três hospícios, do Tribunal de Comércio, do prédio da Chefia de Polícia da capital, do mercado central (*les Halles*) e de seis mercados de bairros, das prefeituras de cinco *arrondissements* (regiões administrativas ou zonais de Paris), de seis quartéis, de prisões, pontes, liceus, colégios, bibliotecas, etc. (RAGON, p. 102): uma obra e tanto! No âmbito deste artigo, vamos abordar apenas o mercado central e a Ópera.

Festejado por Émile Zola em *O ventre de Paris* (1873), o novo prédio de *les Halles* substitui o velho mercado central, precário e insalubre. Após muitas hesitações, vários projetos e uma tentativa mal-sucedida, o arquiteto Victor Baltard desenha um grande conjunto no qual agrupa doze pavilhões inteiramente metálicos, vinculados por duas ruas cobertas, combinando, a partir de delgadas colunas, as possibilidades estruturais do ferro e a transparência garantida pelas aberturas de vidro: um autêntico “guarda-chuvas metálico” (MIGNOT, p. 190), como, aliás, queria Napoleão III. A edificação serviu de referência e inspiração para outros tantos mercados na Europa e alhures. Infelizmente, foi demolido no início dos anos setenta do século passado, dando lugar ao atual *Fórum les Halles*, inaugurado em 1979.

Vencido pelo arquiteto Charles Garnier, o concurso de projetos para a Ópera foi implementado durante o Segundo Império, (mas, a inauguração do teatro ocorrerá durante a Terceira República). É um edifício que possui uma individualidade própria, sendo particularmente icônico, tanto pelas suas dimensões como pelas suas características neo-barrocas. Ainda, se destaca sobremaneira no tecido urbano, constituindo-se em um monumento, uma “peça de coleção” (RAGON, p. 101). Por

outro lado, não se contrapõe ao contexto adjacente; pelo contrário, compõe com ele, valorizando-o e sendo por ele valorizado – especialmente, pelo eixo perspectivo da avenida que desemboca em sua fachada e dele toma o seu nome. No terreno do mundanismo, é um prédio carregado de conotações simbólicas, um dos locais privilegiados do *mostrar-se* e *ser visto*, tão caros às elites (SEGRE, 1985, p. 72).

A dimensão arquitetônica do urbanismo: a edificação de prédios pela iniciativa privada

A lista de imóveis construídos pela iniciativa privada durante o Segundo Império é também impressionante: hotéis, teatros, estações ferroviárias, grandes lojas de departamentos são edificados, reformados ou reconstruídos (RAGON, p. 102), e, sobretudo, uma vertiginosa quantidade de prédios de apartamentos. No âmbito deste trabalho, nos limitamos aos três últimos de nossa lista. Começamos pelos prédios destinados a um uso público.

A primeira geração de estações ferroviárias de Paris foi edificada antes de 1852, antes de Haussmann. Mas, durante o Segundo Império, são reconstruídas a Estação Orléans (ou Orléans-Austerlitz, hoje Austerlitz) e a Estação Norte (FIERRO, 2001, p. 900-901). Napoleão III e seu intendente de Paris percebiam nitidamente a importância desses verdadeiros templos das novas possibilidades de deslocamentos, como registrou Haussmann, em suas Memórias: “[...] são hoje as principais entradas de Paris. Colocá-las em relação com o coração da cidade através de largas artérias é uma necessidade de primeira ordem” (citado por BENJAMIN, p. 151).

A grande loja de departamentos surge na primeira metade do século XIX, nos anos 1824-1830-1840, também anteriormente a Haussmann. Rapidamente, a partir do início dos anos 1850, ultrapassa em prestígio as passagens cobertas, tornando-se “a catedral do comércio moderno, sólida e leve, feita para uma multidão de clientes” (ZOLA, 1883, p. 244)¹². Sua arquitetura confirma e amplifica o gosto pela hibridez arquitetural, mesclando inovações com o gosto pela evocação do passado, com requintes na utilização decorativa do ferro, configurando, muitas vezes, uma ante-sala à chamada arte nova que se desenvolverá alguns decênios após. O sucesso de grandes magazines como *Au Bon Marché*, *Au Louvre*, o *Bazar de l'Hôtel de Ville*, *Au*

¹² “C’était la cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clients”.

Printemps ou *La Belle Jardinière* deve ser vinculado, de maneira direta, aos amplos boulevares e avenidas, sendo consequência e expressão das mudanças qualitativas ocorridas na organização viária e nos meios de transporte da capital (FIERRO, 2001, p. 911-912). Seu triunfo também sinaliza a ascensão inexorável de novas formas de comércio – a grande empresa capitalista – às custas do pequeno comércio tradicional.

Quanto às edificações destinadas a um uso privado ou particular (essencialmente, os prédios de apartamentos), as destruições e intervenções do poder público suscitam, como vimos, uma febre construtiva de imóveis para habitação, que propicia uma fonte de grandes lucros vinculados à especulação fundiária e imobiliária (RAGON, p. 102). Construir e/ou possuir um imóvel identifica, então, prestígio social e uma oportunidade de investimento de capitais com excelentes retornos, seja pela venda ou pela locação de apartamentos, lojas, salas; aliás, os aluguéis sobem sensivelmente durante o período (LEBRETON *et alii*, 1978, p. 35; RAGON, p. 102.).

Socialmente, os andares são valorizados em ordem decrescente de altura (numa época em que a escada ainda é o único meio de locomoção interna). No decorrer do Segundo Império, os setores mais abastados introduzem alguns confortos internamente a seus prédios e unidades de habitação: esgoto, sanitário, canalização de água, número maior de lareiras e/ou de fogões em ferro, etc. (LEBRETON *et alii*, p. 35 e 56).

Não se pode, aqui, deixar de referir aos projetos de Luís Napoleão Bonaparte relativamente ao que passou a ser denominado de *conjuntos populares* ou *habitação de interesse social*. Dentro de seu propósito de dotar-se de uma imagem preocupada com a condição da população trabalhadora e na cruzada para ganhar simpatias nos setores populares, ele encomendou planos de construção de moradias para trabalhadores, com requisitos básicos de higiene. Porém, verificou-se um imenso descompasso dos resultados frente às reais necessidades: poucos conjuntos foram realizados. O mais notável é a *Cité Napoléon*, inaugurada em 1851, durante a Segunda República. Com condições de abrigar cerca de 500 pessoas (que pagariam aluguéis inferiores aos vigentes no mercado), possuía algumas comodidades diferenciadas para a época, como um estabelecimento de banho público, uma creche e a chegada da água encanada em cada andar, sendo disponibilizadas uma latrina e uma pia por pavimento (LEBRETON *et alii*, p. 42; BENEVOLO, p. 98, 100; RAGON, p. 87).

O urbanismo do saneamento e dos espaços verdes

Tão remarcáveis quanto as alterações efetuadas no tecido da cidade são as modificações na infraestrutura, visando tanto ao saneamento como ao arejamento e ampliação das áreas verdes de Paris. As intervenções sanitárias ficam, no geral, escondidas, invisíveis ao olhar da população, mas são absolutamente necessárias para a vida de uma cidade. Ambas as obras de saneamento e de espaços verdes são efetuadas sob a égide das preocupações higienistas que abriram caminho, a passos largos, no século XVIII para tornarem-se a teoria dominante, no século XIX, relativamente ao binômio saúde/doença (ver SCHMITT, 2012, p. 294-300 e a bibliografia à qual remete, sobretudo CORBIN, 2008, p. 19-37; POIRIER, SALAÜN, 2001, p. 148-150; JORLAND, 2010, p. 82-96).

Neste tocante, no período aqui em foco, é importante salientar a crescente participação de engenheiros e arquitetos na resolução das obras públicas em grandes cidades, vários deles impregnados de influências utópicas (tais como de Saint-Simon ou de Fourier). Em Paris, não foi diferente: Haussmann soube se munir de uma eficiente equipe. Muitos técnicos vinham de prestigiosas escolas de Engenharia como a de *Ponts et chaussées* (constituída na primeira metade do século XVIII), ou ainda a *École polytechnique* (formada logo após a Revolução Francesa), com uma rigorosa e competente formação, imbuídos de uma nova consciência da dimensão sanitaria e de suas implicações no seio da cidade (PICON, p. 66 e 69).

As intervenções da equipe de Hausmann na infraestrutura são múltiplas. Entre outros trabalhos, no plano das instalações hidráulicas, verifica-se a construção de novos aquedutos e reservatórios, o aumento da quantidade de fontes públicas e a duplicação da rede hidráulica. Sob Napoleão I (1804-1815), a população parisiense podia dispor, em média, de 28 litros de águas por dia e por pessoa (hoje, são 300 litros!); em 1854 (quando a cidade mais do que duplicou) são, em média, sessenta litros e, em 1875 (quando a cidade mais do que triplicou em relação ao início do século), são, em média, 168 litros por dia e por pessoa (FIERRO, 2010, p. 115; FIERRO, 2001, p. 833). *Em média*, pois a distribuição não é democrática, mas, pelo contrário, bem desigual: é progressivamente que a água corrente vai chegando até uma quantidade crescente de prédios (dois terços deles em 1870 – FIERRO, 2010, p. 139); nos prédios, vai alcançando os próprios lares dos mais abastados, mas os setores

operários e populares devem continuar se satisfazendo com as fontes, os lavadouros e banhos públicos, com as latrinas coletivas e – grande progresso, quando chega – com a torneira coletiva do prédio de apartamentos.

Sob a chefia do engenheiro Belgrand (um dos grandes colaboradores de Haussmann), a rede de condutos cloacais subterrâneos é modernizada com a adoção de um novo tipo de esgoto (o *modelo inglês*) e, também, é ampliada. Com uma média de 35 km de novos condutos a cada ano, passa-se de 135 km em 1850 e 163 km em 1854 para algo entre 536 e 600 km em 1870 (FIERRO, 2001, p. 842; FAVIER, p. 218; MARCHAND, p. 78): a rede foi praticamente quadruplicada. Com o objetivo de diminuir a poluição do Sena durante sua travessia na capital, os dutos são levados a desembocar em um coletor principal que deságua no rio, depois de Paris.

Uma menção especial deve ser feita ao aumento das áreas verdes de Paris, os *pulmões* da cidade que até então contava, basicamente, com o Jardim das Tulherias, o Champs-Élysées, o Campo de Marte, o *jardin des Plantes* e o Jardim de Luxemburgo. Neste sentido, o *Bois de Boulogne* é reestruturado e recuperado, nele podendo ser identificadas influências do chamado jardim inglês que Napoleão III tivera oportunidade de conhecer e apreciar, a partir de sua estadia em Londres, como exilado político (RAGON, p. 90; 92). Próximo do Champs-Élysées, este parque constitui-se em um espaço identificado, desde logo, com os setores mais abastados da sociedade. No outro lado de Paris, é implementado o *Bois de Vincennes*, também no estilo inglês, destinado aos setores mais populares, com o intuito de “demonstrar a solicitude do imperador em relação às classes populares” (BENEVOLO, p. 100). São, ainda, organizados três parques menores, dois ao sul, o outro ao norte – o jardim Ranelagh, o parque *Montsouris* e o *Buttes-Chaumont* – bem como 24 *squares* (pequenos jardins) que expressam a preocupação com uma maior oxigenação da cidade, mas, também, com a oferta de novos espaços de lazer para a população (FIERRO, 2001, p. 717-718, 948-949, 1049).

Algumas reflexões, à guisa de conclusões

Como vimos, a nova Paris não nasce com Haussmann, várias transformações (algumas de porte) sendo anteriores a ele; a importante obra de seus três predecessores não pode ser negada, cabendo destacar a contribuição de Rambuteau,

com quem, “em quinze anos, o retrato de Paris muda” (COMBEAU, p. 63). Por que, então, essa tendência geral dos estudiosos em privilegiarem Haussmann, secundarizando, minimizando (ou, às vezes, simplesmente ignorando) as mudanças anteriores ao Segundo Império?

Baudelaire oferece uma primeira resposta, com “O cisne”, redigido em 1859: “A velha Paris se foi (a forma de uma cidade muda mais depressa, infelizmente, que o coração de um mortal); [...] Paris muda!” (BAUDELAIRE, 1859)¹³. Sugestivos, os versos dão uma ideia da dimensão e profundidade, da aceleração dos ritmos e impactos das transformações em curso no bojo do inexorável processo de modernização da *velha* urbe.

Zola oferece um complemento essencial ao referir que, na Paris haussmanniana, “sulcos” são abertos “em todo o lugar”, Paris sendo “retalhada a golpes de sabre, as veias abertas” (ZOLA, 1871, p. 114)¹⁴. Haveria alguma exageração nesta impactante formulação? De forma alguma, pois as transformações havidas implicam em destruições extremamente numerosas: de 20 a 25 mil edificações destruídas entre 1853 e 1870 (PANERAI et alii, p. 31; RAGON, p. 104; CHADYCH, LEBORGNE, p. 155); o próprio Haussmann teria se designado como “um artista demolidor”, imagem, aliás, traduzida em várias caricaturas (BENJAMIN, p. 44, 56; BENEVOLO, p. 90).

A essas destruições correspondem uma drástica remodelação de vários bairros, com o aporte de milhares e milhares de novas edificações: mais de quarenta mil para Chadych e Leborgne (p. 155), cerca de 75 mil de acordo com Ragon (p. 104) e, mesmo, mais de cem mil segundo Panerai et alii (p. 21, 31)!

A desmedida dessas cifras (no mínimo vinte mil destruições e quarenta mil novas edificações) dá a dimensão quantitativa, constitui a contrapartida em cifras das formulações poeticamente qualitativas de Baudelaire e Zola – que vamos, agora, tentar traduzir em elementos de análise e síntese.

A obra de Napoleão III e Haussmann é privilegiada nos estudos sobre Paris e sobre urbanismo por duas razões:

- porque os trabalhos de seus antecedentes são de caráter pontual, restritos a determinados quarteirões ou bairros, executados num espaço e numa escala limitados, dando origem a ilhas ou, no melhor dos casos, arquipélagos mais

¹³ “Le vieux Paris n’est plus (La forme d’une ville / Change plus vite, hélas! Que le cœur d’un mortel) ; / [...] Paris change !”.

¹⁴ “Des entailles partout”, “haché à coups de sabre, les veines ouvertes”.

organizados, mais regulares e mais condizentes à vivência urbana, porém no seio de uma malha urbana circundante, geral e dominante que continua herdeira do *espaço medieval*;

- por sua vez, as reformulações efetuadas por Haussmann não decorrem de um olhar parcial mas, sim, de uma visão de conjunto, global, sobre a cidade, protagonizando uma verdadeira revolução nas relações espaciais, com raízes em fases anteriores, mas produzindo “um salto qualitativo entre o ritmo da mudança, a escala espacial e a extensão geográfica após 1852” (HARVEY, p. 149).

Contudo, não se pode esquecer que as destruições de Haussmann não foram totais, completas, que a *velha* Paris não foi inteiramente suprimida, apagada (no sentido de nela *passar a borracha*), havendo a manutenção localizada, circunstancial, de elementos da antiga urbe, que ficaram inseridos entre os novos aportes, a partir de um trabalho original de costura(s). O que confere, ainda hoje, uma dimensão bastante singular à cidade.



REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. "Le Cygne". (1859). In : Idem. **Les Fleurs du Mal**. (1861). Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1989. p. 63-64.
- BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. Trad. do italiano por A. M. Goldberger. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W. **Paris, capitale du 19^e siècle** : le livre des Passages. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. 3^e éd. Paris: Éditions du CERF, 1997.
- BRESCIANI, M. S. M. **Metrópoles: as faces do monstro urbano** (as cidades no século XIX). Revista Brasileira de História, vol. 5: Cultura e Cidades, n° 8/9, set. 1984/abril 1985.
- CHADYCH, D.; LEBORGNE, D. **Atlas de Paris**: l'évolution d'un paysage urbain. Paris : Parigramme, 1999.
- COMBEAU, Y. **Histoire de Paris**. (1999). 4^e éd. Paris : PUF, coll. "Que sais-je ?", 2003.
- CORBIN, A. **Le Miasme et la jonquille**. Paris : Flammarion, 2008.
- FAVIER, J. **Paris : deux mille ans d'histoire**. Paris : Fayard, 1997.
- FIERRO, A. **Histoire et dictionnaire de Paris**. Paris : Robert Laffont, coll. "Bouquins", 2001.
- FIERRO, A. **Histoire de Paris illustrée**. Toulouse : Le Pérégrinateur, 2010.
- HARVEY, D. **Paris, capital de la modernidad**. (2006). Trad. del ingles de José Maria Salido. Madrid : Akal, 2008.
- JORLAND, G. **Une société à soigner** : hygiène et salubrité publiques en France au XIX^{ème} siècle. Paris : Gallimard, 2010.
- LEBRETON, J-C. *et alii*. **Ville et société, Paris au XIX^e siècle**. Paris: Archives nationales/CRDP de Paris/Documentation Française, 1978.
- LOYER, F. **Paris XIX^e siècle** : l'immeuble et la rue. Paris : Hazan, 1987.
- MARCHAND, B. **Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)**. Paris : Seuil, 1993.
- MARX, K. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. (1852). 2^a ed. Trad. revista por Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- MIGNOT, C. **L'architecture au XIX^e siècle**. Fribourg (Suisse) : Office du livre, 1983.
- PANERAI, P. et alii. **Formes urbaines** : de l'îlot à la barre. (1997). Paris : Parenthèses, 2004.

PICON, A. Racionalização técnica e utopia: a gênese da haussmannização. In: SALGUEIRO, H. A. (Org.). **Cidades capitais do século XIX**. São Paulo: Edta. da USP, 2001.

POIRIER, J.; SALAÜN, F. **Médecin ou malade?** La Médecine en France au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Paris : Masson, 2001.

RAGON, M. **Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes**. Tome I : Idéologies et pionniers (1800-1910). Tournai (Belgique) : Casterman, 1971.

SARAZIN, J.-Y. et alii. **Rêves de capitale**: Paris et ses plans d'embellissement. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002. **Cahiers d'une exposition**, n° 42.

SCHMITT, V. C. S. **Littérature et histoire des sciences** : la médecine dans trois romans français du XIX^{ème} siècle. 2012. 431 f. Tese (Doutorado em Literatura; orientador: Robert Ponge)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2012.

SEGRE, R. **Historia de la arquitectura y del urbanismo**. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1985.

VAREJKA, P. **Paris, une histoire en images**. Paris : Parigramme, 2007.

WILHELM, J. **Paris au cours des siècles**. Paris : Hachette, 1961.

ZOLA, É. **La Curée. (1871)**. Paris : Gallimard, coll. "Folio", 2008.

_____. **Le Ventre de Paris. (1873)**. Paris : Charpentier, 1918.

_____. **Au bonheur des dames. (1883)**. Paris: Pocket, coll. "Classiques Pocket", 1998.

Deborah Silva Santos

**Apontamentos sobre as culturas
negras nos museus no século XIX**

Este texto reflete alguns apontamentos sobre a relação entre as culturas dos povos de origem africana e os museus no século XIX. Considero que essas são as primeiras reflexões realizadas dentro de um projeto de pesquisa mais abrangente, que tem o objetivo de analisar o processo de musealização do patrimônio africano e afro-brasileiro nos museus do Brasil, após os anos 80 do século passado, partindo das experiências contemporâneas de museus voltados especificamente para preservação das culturas negras.

Os apontamentos aqui apresentados têm o caráter de registro histórico¹⁵, sem a intenção de nos aprofundarmos, mas utilizando-os como referencial para nos situarmos nos momentos fundamentais da construção das relações entre negros e museus no século XIX. Esclarecemos, também, que o foco deste trabalho se restringe a forma como o “outro” africano e seus descendentes são construídos historicamente, assim, não trataremos no texto dos povos de origem asiática, indígena ou americanos, muito menos nos deteremos nas questões referentes à representação, identidade ou valorização cultural¹⁶.

Desde a Antiguidade clássica, a África era um continente conhecido dos europeus, causando estranhamento pela sua fauna, flora e seu gentio. Segundo Serrano e Waldman (2007),

Para os antigos gregos e romanos, a África compreendia as terras situadas entre os atuais Líbia e Marrocos, habitadas por povos de idioma berbere¹⁷. Seria o caso dos garamantes, númidas, líbios e mauritânios, costumeiramente mencionados nas crônicas e documentos do Império Romano. Recorde-se que o termo berbere deu origem à palavra bárbaro, identificando populações que, pelo fato de a sua língua e a sua cultura diferirem da greco-romana, eram consideradas inferiores em face do padrão hegemônico. (SERRANO; WALDMAN, 2007, p. 26)

O período das grandes navegações, entre o século XV e XVIII, aprimorou o contato entre os continentes e possibilitou a observação e a percepção de que os homens eram diferentes entre si, nos aspectos físicos e culturais, e reforçou o estado

* *Deborah Silva Santos* - Professora assistente do Curso de Graduação em Museologia da Universidade de Brasília – UnB

¹⁵ Caráter histórico que justifica a introdução das coleções de culturas negras nos museus entre o final do século XVIII e o século XIX.

¹⁶ Vide Cunha (2006) e Soares (2001).

¹⁷ O termo berbere não significa nenhuma etnia segundo MUNAGA (1984, p.16 e História Geral da África, 2009. v 1) e Serrano & Waldman, 2007, p.26).

de estranhamento, possibilitando a construção do termo “os outros”, designando tudo o que não pertencia ao legado cultural europeu, como Schwarcz (1993) afirma,

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. (SCHWARCZ, 1993, p. 44)¹⁸

No primeiro momento, o estranhamento estimulou o ato de colecionar, dando “status”, poder e destaque social aos homens ou grupo de homens que possuíam “os objetos que dão a ideia da existência de outros”, e que representavam “a maravilha da criação divina e da ação humana (POSSAS). No segundo momento, quando a diversidade humana passou a ser justificada por conta de questões geográficas e religiosas, favoreceu a ideia de superioridade entre os homens, assim, o caminho para uma história humana hierarquizada estava pavimentado, e o escravismo, o racismo, o machismo e demais formas de dominação entre os homens estava justificada (POSSAS, 2005; 151).

A subordinação

manteve imagens subalternizantes dos africanos, quer seja ligada a discursos geográficos, pela questão de estarem situadas abaixo do espaço europeu, quer seja pelo clima considerado extremamente quente, e por último ligado a questão religiosa no qual como descendentes de Cam, os africanos estariam fadados à escravidão. (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 25)

Do século XVI ao XIX, o Continente Africano foi sendo despojado dos objetos, das coisas do reino animal, vegetal e mineral e em maior número de seus homens e mulheres. Os primeiros foram abastecer as coleções dos Gabinetes de Curiosidades, que pertenciam a príncipes e nobres europeus, e os gentios foram transferidos, como mão-de-obra escrava, para o Novo Mundo - a América. Estes, movimentando a engrenagem mercantilista, que Novais (1999) denominou de Comércio Triangular¹⁹,

¹⁸ Mello e Souza, 1986; Holanda, s.d; Todorov, 1983; Gerbi, 1982)

¹⁹ O Comércio Triangular do Atlântico designa um conjunto de relações comerciais dirigidas pelas metrópoles europeias aos seus domínios ultramarinos. De caráter transcontinental, compunha-se dos

formado pela África fornecedora da mão-de-obra escravizada, a América utilizando-os no desenvolvimento das monoculturas agrícolas e na extração de minerais e a Europa, como última ponta, como o mercado consumidor e distribuidor.

Os Gabinetes de Curiosidade europeus, que, no início, eram um amontoado de “tudo”, ou melhor, a “tentativa de se ter ao alcance dos olhos, pelo menos, o que existe em lugares distantes e desconhecidos” davam *status* e poder aos seus proprietários. No entanto, ao longo do século XVII, essas instituições vão se transformando, pois apenas formar coleções e contemplá-las não é mais suficiente, é necessário comparar, investigar, estudar e classificar as coisas e os objetos na tentativa de decifrar o mistério da criação, decifrar “os outros”, o invisível (POMIAN,1984). Assim, segundo Possas (2005), já não bastava possuir, era necessário conhecer e ordenar para superar a “incapacidade de guardar na memória toda a maravilha da criação”. (POSSAS, 2005, p.151)

O ato de colecionar transfigura-se na compreensão de tudo o que há no “mundo”, abrigando exemplares do reino animal, vegetal, mineral (Mirabilia) e os “*objetos produtos da ação humana (Artificialia)*, e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros (POSSAS, 2005, p. 152)

Busca-se assim de forma mais efetiva, evitar o esquecimento, ao mesmo tempo, preservar a memória das coisas e lugares e compreender a criação, entre obra divina e humana. Possas, reafirma que

Este incipiente processo de ordenação e classificação marca o início da transição das coleções dos gabinetes de curiosidades para a formação das coleções mais específicas, destinadas ao estudo e investigação de espécimes e culturas diferentes que assombravam os europeus desde o início das Grandes Navegações e da chegada ao Novo Mundo... (POSSAS, 2005, p.157)

E Lopes (1997) completa:

Constituindo um legado incrivelmente centralizado do entusiasmo pela classificação e pelo conhecimento enciclopédico do século XVII, os museus foram espaços para a articulação do olhar dos naturalistas,

transformando-se de gabinetes de curiosidades em instituições de produção e disseminação de conhecimentos, nos moldes que lhes exigiam as concepções científicas vigentes, alterando-se com elas em seus objetivos, programas de investigação, métodos de coleta, armazenamento e exposição de coleções. (LOPES, 1997, p. 14)

Imbuídas destes novos questionamentos as atividades inerentes ao ato de colecionar se especializaram em novas técnicas de classificação e identificação; de taxidermia dos animais; de herborização de plantas; de criação de cativeiros para os animais vivos; de etiquetagem de espécies animais, vegetais e minerais; o retratar animais, árvores e plantas, o alfinetar insetos e borboletas. Essas atividades foram fundamentais para a transferência das coleções das colônias em África e no Novo Mundo para os gabinetes de curiosidades e as câmaras de maravilhas e que até hoje estão expostas ou armazenadas em vários museus europeus.

Muitas vezes esses gabinetes eram espaços de estudo, contendo também estantes com livros e manuscritos. Um gabinete de curiosidades era a expressão da cultura do colecionador, do poder e da glória do conhecimento. Os colecionadores se tornavam os guardiões da memória, aqueles que estavam em condições especiais e favoráveis para que o entendimento do processo da criação fosse entendido, e conseqüentemente, dominado. (POSSAS, 2005, p. 156)

94

No final do século XVIII, no bojo das revoluções burguesas²⁰, os museus são criados enquanto instituições dos Estados nacionais europeus e responsáveis por abrigar as coleções da monarquia e franquear o acesso ao público. Destarte, as coleções se transformaram em patrimônio público e ampliou-se o acesso ao conhecimento a um grupo maior de pessoas para além do grupo de letrados e estudiosos.

A classificação das coleções possibilitou a produção e disseminação de conhecimentos em áreas específicas, assim, os museus são definidos em tipologia, sendo de artes e de história natural que congrega a zoologia, a botânica e as demais ciências em construção. A partir dos objetos e coisas das coleções busca-se compreender a criação divina de deus, mas os estudiosos e cientistas constatarem que podem intervir no processo da criação como seres ativos. Assim, os museus passam a congrega a dúvida científica, a fé ou a razão e transformam-se em instituições de

²⁰ Especialmente as ocorridas na França em 1789 (Revolução Francesa) e na Inglaterra em 1840 (Revolução Industrial).

pesquisas, vinculados a universidades, subsidiados por governos e detentores de poder e riqueza. (POSSAS, 2005)

As coleções incorporaram de vez um caráter científico, ou seja, destinadas à elaboração do conhecimento baseado em observações, pesquisas e construções teóricas. O desenvolvimento da ciência nos séculos XVIII e XIX encontrou-se, portanto, vinculado ao surgimento e consolidação de inúmeros museus de história natural, com suas coleções especializadas em constante expansão. (POSSAS, 2005, p. 159)

No que Bittencourt completa que

Essas instituições constituíram uma das bases sobre as quais as modernas ciências e a moderna forma de fazer e sentir a história se desenvolveu. Também foi uma reorganização política: com o advento das revoluções burguesas, as grandes coleções instaladas em palácios reais foram abertas ao grande público, como forma de extensão da cidadania. Visitar museus tornou-se um dos muitos aspectos do direito à educação e à cultura que os Estados liberais procuraram estender às suas populações. (BITTENCOURT, 2001, p. 19)

O século XVIII criou o museu como instituição, mas foi o século XIX que o moldou como hoje conhecemos e o proliferou para todas as partes do mundo, como instituição de caráter enciclopédico²¹, instalada em grandes edifícios, com procedimentos científicos em relação à pesquisa, à salvaguarda, à exposição, a preocupação com a educação e a relação com o público, a especialização dos seus trabalhadores e a segmentação por áreas de conhecimento: artes, história natural e tecnologia.

Os museus de artes mantiveram a procura pelo “belo” estético e por obras clássicas e introduziram o espaço para o ensino através das escolas de belas artes, dando incentivo ao estudo e a produção, através das cópias dos artistas. O desenvolvimento industrial e tecnológico do período criou a tipologia dos museus de artes tecnológicas, que tiveram nas Exposições Universais, a partir da segunda metade do século XIX, o seu maior incentivo, ao trazer para a expografia questões referentes às exposições temporárias.

²¹ Os museus de caráter enciclopédico predominaram no mundo até os anos de 1930, e a tinham a pretensão de preservar tudo o que era produzido pela natureza e pelos os homens.

Durante o século XIX os museus de história natural investiram na formação dos acervos, para isso organizaram expedições científicas de coleta de acervo que percorreram os territórios colonizados, com o objetivo de estudar seus recursos naturais e seus habitantes, formando coleções referentes à botânica, à zoologia, à mineralogia, à etnografia e à arqueologia que foram enviados para os principais museus europeus. Marcelo Cunha (2006) relata que esse processo de coleta realizado pelas instituições coincidiu com

A emergência da Etnografia como disciplina autônoma provocou a sistematização dos museus etnográficos, cuja tônica foi determinada por estudos e debates sobre a origem e evolução das espécies travadas no século XVIII e durante o XIX. As coleções existentes e que foram recolhidas, serviram a ilustração de tais teorias com a exposição do acervo em abordagem linear evolucionista. (CUNHA, 2006, p. 26)

Os museus etnográficos, portanto, não ficaram alheios as novas teorias e debates sobre a evolução das espécies e a evolução dos homens, questões que desde o século XVI causavam estranhamento aos europeus e reafirmavam a diferença entre os homens do Continente Europeu e os “outros”, selvagens e primitivos que viviam além mar (SCHWARCZ, 1993).

Com efeito, os teóricos raciais do século XIX referiam-se constantemente aos pensadores do século XVIII, mas não de maneira uniforme enquanto a literatura humanista e em especial Rousseau apareciam como seus principais antagonistas – em sua defesa da noção de uma humanidade uma -, autores como Buffon e De Pauw eram apontados como grandes influências quando se tratava de justificar diferenças essenciais entre os homens. (SCHWARCZ, 1993, p. 43)

Se durante o século XVIII, os pensadores refletiam a partir da tradição humanista com legados políticos da Revolução Francesa e dos ensinamentos da Ilustração, que estabeleceram um pensar sobre a humanidade enquanto totalidade, pressupondo uma unidade do gênero humano e as diferenças ligada a natureza. O século XIX vê florescer as correntes de pensamento que vão incluir o termo raça, “inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos” (SCHWARCZ, 1993, p. 43).

Opondo-se, portanto, à visão humanista, os teóricos das raças partiam de três proposições básicas: a primeira tese afirmava a

realidade das raças estabelecendo que existiria entre esses agrupamentos humanos a mesma distância encontrada entre o asno e o cavalo; a segunda instituía uma continuidade entre caracteres físicos e morais, determinando que a divisão do mundo entre raças corresponderia a uma divisão entre culturas; um terceiro aspecto apontava para a predominância do grupo “racio-cultural” ou étnico no comportamento do sujeito, conformando-se enquanto uma doutrina da psicologia coletiva, hostil a ideia do arbítrio do indivíduo (SCHWARCZ,1993, p. 118).

Portanto, a partir da segunda metade do século XIX, o destino da humanidade era explicado a partir das teorias raciais, as quais afirmavam existir diferenças biológicas entre os homens devido a pertença racial. Assim, as escolas baseadas nas teorias do evolucionismo social, do darwinismo social, na craniologia e na frenologia Schwarcz (1993, p. 48) buscavam explicar as razões que levaram a “civilização” europeia ao estágio de progresso, à industrialização, ao desenvolvimento tecnológico e à urbanização em relação a existência primitiva e selvagem dos outros continentes. Teorias que reforçaram a “ideia de único modelo civilizatório de sucesso era o experimentado pelo Ocidente”, pela raça branca, habilitando-os a partilhar os poucos lugares do mundo ainda não conquistados, habitado por um grupo racial diferente (SCHWARCZ,1993, p. 116).

Assim, o Ocidente passa a ser parâmetro na análise evolucionista do mundo. Um conceito que agrega a filosofia, a religião e a política e que possibilitou determinar ideais de eliminação das raças inferiores, a eugenia e determinar a impossibilidade de desenvolvimento “civilizatório” ou de cidadania a localidades racialmente diferente ou com alto índice de miscigenação.

Os museus etnográficos, criados a partir do século XIX, estavam intimamente ligados a esses parâmetros e modelos biológicos de classificação e é neste contexto, que os objetos e coisas do continente africano vão ser introduzidos em grande escala neles.

O século XIX e o início do século XX foram essenciais para a introdução das culturas materiais e sensíveis africanas no imaginário europeu através da formação de coleções ou introdução de estéticas africanas na produção das artes ocidentais. Os contatos realizados por ocasião da utilização da mão de obra através do trabalho escravo nas Américas, a penetração de potências europeias no continente africano e o consequente domínio, através da partilha colonial deste continente, em meados do século XIX, trouxeram à cena europeia as culturas da “África Negra”. Neste contexto, tiveram origem exposições,

que em muito, foram semelhantes àsquelas dos jardins zoológicos, em um processo naturalizado na abordagem cultural. (CUNHA, 2006, p. 38).

Assim, como exótica e bizarra, na lógica evolucionista representando uma cultura ou uma “raça” inferior, que a cultura material dos povos africanos entra e passa a ser exibida nos museus europeus. A partir do processo de partilha do Continente Africano, ocorrido em 1870, tornou-se “moda” a exibição, também, das populações africanas, homens, mulheres e crianças representados em seus ambientes naturais, exibidos para os visitantes, eram os zoológicos humanos. Inclusive esta foi a solução financeira para alguns jardins zoológicos, que ao introduzirem as exposições humanas dobraram o seu faturamento do empreendimento (CUNHA, 2006).

Abrimos um parêntese para explicar que os “zoos humanos” foram reproduzidos, também, fora dos museus, nas Exposições Universais, especialmente as de 1878 e 1889 em Paris, que criaram uma “vila negra” e expuseram 400 figurantes (Blancel & Blanchard *apud* Cunha, 2006, p. 39) e nos famosos shows bizarros (*freak shows*), onde anões, gigantes, corcundas, obesos e homens e mulheres africanos e asiáticos se apresentavam.

Assim posto, o século XIX termina com o discurso de dominação e domesticação dos povos africanos não mais pelo brutal trabalho escravizado, que tem neste século o seu fim, mas pela também brutal reafirmação da selvageria desses homens e mulheres de pele preta.

Esta construção, que teve nas teorias raciais, nos preceitos do cristianismo e no relato dos viajantes a elaboração de preconceitos e imaginários negativos, associou os africanos a seres “regidos pelo gosto do sangue, do fetichismo, obscurantismo e animalidade atávica relegados a categoria de sub-humanidade”, a primitivos que não poderiam ser relegados a sua própria sorte, precisam ser tutelados e “civilizados” e suas coisas, ao serem apresentadas nos museus, serviam para a confirmação e reafirmação do único modelo civilizatório da humanidade. (CUNHA, 2006, p. 40)

Museus em um país miscigenado: Brasil

O primeiro museu brasileiro foi criado em 1818, como parte das medidas culturais adotadas por D.João VI após sua chegada ao Brasil. O seu acervo inicial contou com uma pequena coleção de história natural doada pelo monarca português e resquícios da Casa dos Pássaros, antigo entreposto colonial, datado do século XVIII, que tinha a função de encaminhar animais, vegetais e minerais para os museus da metrópole. A função deste museu era estimular os estudos de botânica e zoologia na ex-colônia.

Os outros dois museus são criados na segunda metade do século XIX, o Museu Paraense Emilio Goeldi, na cidade de Belém do Pará, região amazônica que foi palco de uma série de expedições científicas estrangeiras, mas não possuía uma instituição científica no local, assim no ano de 1866, este problema foi superado com a abertura deste museu que teve o como “função atender os naturalista estrangeiros, tendo como objetivo analisar a flora a fauna, a constituição genealógica, geográfica e histórica da região” (SCHWARCZ,1993, p.131).

E o Museu Paulista, ou Ipiranga, aberto no bairro do Ypiranga, na cidade de São Paulo, em 1894, criado com o objetivo de comemorar a independência brasileira e, posteriormente, guardar a história do Estado de São Paulo. A primeira coleção do museu continha espécimes de história natural, mobiliários, jornais e objetos da cultura indígena.

Essas três instituições brasileiras foram criadas dentro do espírito dos museus etnográficos e enciclopédicos, preponderantes no século XIX, que tinham a pretensão de reunir exemplares de todo o conhecimento humano e um saber evolutivo e classificatório tanto em relação ao seu acervo como também influenciando os debates nacionais referentes à formação do povo brasileiro.

No país, esses centros cumprirão, porém, papéis específicos. Cópia dos modelos europeus, os museus brasileiros estabelecerão uma prática bastante isolada em relação aos demais estabelecimentos científicos nacionais, dialogando basicamente com o exterior, com os museus europeus e americanos. (SCHWARCZ,124)

O Brasil, segundo os diretores destas instituições, era formado por uma população de degenerados raciais e sociais, por conta da grande miscigenação entre brancos, negros e indígenas. Era um povo assolado pela preguiça, pela falta de

sensibilidade, instintos e fraqueza mental, podendo ser equiparados a bestas decaídas. Assim, os museus e seus diretores divulgaram as teorias raciais do período e defenderam as teses de eugenia e do embranquecimento. E foram, também, palco de estudos de interpretação evolucionista social, que aqui foram base da nascente antropologia. O lema era “O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” dizia Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional (1895-1915). (SCHWARCZ, 2005)

O Diretor do Museu Paulista, Hering Von Ihering, a partir das teorias evolucionistas social e racial, acredita que o homem primitivo não era diferente da flora e da fauna, podendo ser aplicadas as mesmas teorias nos dois campos. Para ele,

Polvo é povo, molusco também é gente!
...de fato, o que vale para os animais e no mundo da natureza vale também para os homens em sua evolução. (IHERING, 1902 *apud* SCHWARCZ, 2005)

Essas instituições, cada uma do seu modo, contribuíram, decisivamente, para a divulgação no país das teorias raciais no século XIX, mesmo constatando o quanto esse modo de pensar destruía as propensões futuras do país enquanto nação miscigenada. Ao mesmo tempo, na área legislativa e do direito, os debates se concentravam nas preocupações com as ações abolicionistas, discutia-se: “o que fazer com o negro após a ruptura da polaridade senhor-escravo”. Questão que finalizou em 1888, com a abolição da escravatura e o Brasil se tornando o último país do mundo a libertar os seus escravos africanos (AZEVEDO, 1987, p. 33).

Se por um lado, o Brasil discutia a constituição de seu povo, a partir de opções pela miscigenação e a eugenia, presentes nas ideias imigracionistas, que favoreceram a vinda de milhares imigrantes europeus para o país no final do século XIX. Por outro lado, neste mesmo momento, a “questão racial é ressuscitada no Brasil, já que na Europa nesse momento pouco sucesso fazia” (SCHWARCZ, 1987, p. 35).

Assim, ao terminar estes apontamentos, podemos perceber que as culturas negras, durante o século XIX, estiveram plasmadas nas ações de preservação e pesquisa dos museus, como “os outros”, o exótico e o bizarro. Todas as instituições existentes naquele período, ao buscar o caráter enciclopédico, exibiam a cultura material dos povos africanos. Alguns museus como no caso brasileiro foram além e a

partir da divulgação das teorias raciais influenciaram os debates nacionais sobre o destino dos africanos escravizados e de seus descendentes.



REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**: O negro no imaginário das elites no século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1987
- BITTENCOURT, José Neves. **As coisas dentro da coisa**: observações sobre museus, artefatos e coleções. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota de; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, AZEVEDO, F.; CATÃO, L.; PIRES, J. (organizadores). **Cidadania, memória e patrimônio**: as dimensões do museu no cenário atual. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro da Memórias, Palco de Esquecimento**: Culturas africanas e das diásporas negras em exposição. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006
- LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo. Hucitec 1997
- LUGLI, Adalgisa. **Naturalia et Mirabilia**: collectionsencyclopédiques dês cabinets de curiosités. Paris: Adam Biro, 1998
- NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. São Paulo: Hucitec. 1995. 6ª edição.
- POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. In: **Enciclopédia Eunadi**, v.1, p.51-86. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984
- POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e Ordenar: Os gabinetes de curiosidades e a Historia natural. In: FIGUEIREDO, B. G. VIDAL, D. G. (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**, p.151-162. Belo Horizonte; Brasília Argumentum CNPq 2005
- SCHWARCZ, Lilia K.M. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: O Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G.(Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**, p.113-136. Belo Horizonte- Brasília, Argumentum CNPq 2005
- SCHWARCZ, Lilia K.M. **O Espetáculo das Raças**: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870 – 1930. São Paulo; Cia da Letras, 1993
- SERRRANO, Carlos& WALDMAN, Mauricio. **Memória D’Africa**: A temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez Editora, 2007

SOARES, Bruno Cesar Brulon. **Máscaras Guardadas**: Musealização e Descolonização. Niterói/RJ. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação de Antropologia da Universidade Federal Fluminense, 2012.

Lucimara Leite

**A construção da imagem
feminina, no século XIX, a
partir da ascensão da
burguesia**

Resumo

O texto aborda a construção da imagem do feminino a partir das transformações sociais ocorridas nos séculos XVIII e XIX. Para isso, leva-se em consideração a influência dos textos românticos, principalmente os romances franceses.

O objetivo do texto é demonstrar a partir do livro *Deslocamentos do Feminino* de Maria Rita Kehl, como Flaubert construiu a imagem do feminino de sua personagem Emma Bovary, exemplo da mulher burguesa, entediada e insatisfeita. Em *Madame Bovary*, Emma simboliza a imagem da mulher burguesa do século XIX, que ansiava por algo além do casamento e da maternidade.

Palavras-chave: Feminino, literatura francesa, século XIX

Abstract

The text approaches the construction of the feminine image from the occurred social transformations in centuries XVIII and XIX. For this, the influence of the romantic texts is taken in consideration, mainly the French romances.

The objective of the text is to display from the book *Deslocamentos do Feminino* of Maria Rita Kehl, as Flaubert constructed the image of the feminine one of its personage Emma Bovary, example of the bourgeois, bored and unsatisfied woman. In *Madame Bovary*, Emma symbolizes the image of the bourgeois woman of century XIX that it yearned for something beyond the marriage and of the maternity.

Key words: Feminine, French literature, century XIX

Introdução

A questão do feminino é tão antiga quanto a própria história da humanidade. Desde o surgimento do homem e da mulher houve um estabelecimento de papéis e uma tomada de poder. Dependendo da sociedade e da época poderia ser matriarcal, patriarcal ou outra. A definição dos papéis, importante e necessária até certo ponto, obrigou, condenou um gênero e outro a uma cristalização do seu modo de viver, pensar e agir. Assim se estabeleceu o ser feminino e o ser masculino e as suas implicações em cada momento e sociedade.

Na passagem do século XVIII para o XIX, no nascimento da Era Moderna, o papel feminino vai sofrer transformações, assim como o masculino também. A angústia passa a ser uma palavra e um sentimento presente no vocabulário psicanalítico e na vida das mulheres desse período.

O descontentamento com a vida de esposa e mãe acaba por gerar uma ruptura na imagem de feminino destinada às mulheres. Elas querem mais. Elas têm acesso aos romances e querem vivê-los no seu cotidiano.

As transformações dos séculos XVIII e XIX

O século XIX foi marcado por várias transformações históricas e econômicas, por exemplo, a consolidação da burguesia, que culminou em mudanças sociais que até hoje, início do século XXI, sofremos as influências, como no modo de produção e apropriação das mercadorias.

As transformações ocorridas no século XIX foram reflexos das revoluções Francesa e Industrial ocorridas no século anterior. A burguesia se organiza e assume o

poder na condição de classe social, e ainda no final século XIX, vemos surgir a Psicanálise que irá inquietar e muito essa nova classe, mas, mais especificamente, ou melhor, com uma atenção especial, essa nova ciência se voltará para a mulher burguesa.

Neste texto, verificamos as mudanças ocorridas no dia a dia das mulheres burguesas a partir das transformações que ocorreram no século XIX. Para tanto, utilizaremos o livro *Deslocamentos do Feminino* de Maria Rita Kehl, no qual a autora analisa a obra *Madame Bovary* de Flaubert, se atendo principalmente à personagem principal Emma Bovary: um exemplo da mulher burguesa insatisfeita com a própria vida e ao mesmo tempo incapaz de compreender e assimilar o que gerava essa insatisfação. Outro texto usado está no volume IV da *Vida Privada*, o capítulo escrito por Alain Corbin, no qual ele aborda a questão das histéricas e sua proliferação nessa nova sociedade. Tanto Maria Rita Kehl quanto Alain Corbin trabalham com a hipótese de as mulheres burguesas estarem infelizes por conta de sua não realização pessoal na vida, ou seja, que os papéis de esposa e mãe eram insuficientes às perspectivas e anseios das mulheres do século XIX. Mas por que um modelo tão arraigado como esse - da mulher como sinônimo de esposa e mãe - não mais satisfaz às mulheres burguesas?

Para esclarecer as causas dessa angústia sofrida por boa parte das mulheres burguesas é preciso voltar ao século XVIII. O movimento chamado Iluminismo tinha por objetivo levar conhecimento de forma enciclopédica às pessoas de modo geral. O Iluminismo visava ampliar a cultura, tanto de homens como de mulheres. Às mulheres da aristocracia e da incipiente burguesia era destinada uma educação formativa (formativa aqui usada como "preparatória para o casamento"), dada pelos conventos ou professores particulares. Essa educação formativa se constituía basicamente num "verniz de cultura" (KEHL, 1998, p. 64) para que as moças e futuras esposas pudessem agradar aos rapazes e futuros maridos, seu conhecimento deveria ser então superficial e abrangente, não caberia a uma moça se aprofundar em assuntos filosóficos ou políticos. Porém, as ideias iluministas - de valorização da autonomia do cidadão (paradoxal em relação às mulheres) - repercutiram bem entre as mulheres, por exemplo, no que tange à igualdade entre os sexos. Os enciclopedistas não avançaram muito, mas foi uma evolução, no sentido de fomentar discussões quanto à posição e ao papel que a mulher deveria ocupar na sociedade. Um exemplo disso é a

quantidade de autores que escreveram sobre as mulheres e, principalmente, aí sim um avanço, as ideias de Condordet em seu texto *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, onde ele aborda a importância da igualdade e a capacidade intelectual das mulheres.

Os ideais iluministas, igualdade e liberdade, deram origem mais tarde, ainda no século XVIII, à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão e à Revolução Francesa, sendo que esta última teve a participação ativa das mulheres, como agitadoras que reclamavam por seus direitos junto à linha de frente do movimento. A reivindicação dessas mulheres²², era a garantia de seus direitos e papéis aos atribuídos aos homens. O direito de não mais serem reconhecidas por sua função natural de parir a partir de um órgão, o útero, mas sim, como mulheres capazes tanto quanto os homens intelectualmente, todavia, diferentes por serem mulheres e o direito de se sentirem diferente dos homens, discurso ainda atual.

Esses dois movimentos do século XVIII, o Iluminismo e a Revolução Francesa, modificaram a estrutura da sociedade inteira, a própria burguesia com a abolição do sistema feudal, pela Revolução Francesa, passa a ter uma influência muito maior no poder, o poder passa das mãos da aristocracia para as mãos da burguesia. A Revolução Industrial ampliou esse poder e criou uma nova classe, o proletariado, que tem sua existência pautada nos conflitos de lutas de classe com a burguesia.

É nesse contexto histórico-social que ocorre a virada do século XVIII para o século XIX, mais do que a passagem de um século para o outro, simbolizou a transição do antigo regime para a era moderna.

As mulheres que possuíam uma educação de verniz começaram a sentirem-se insatisfeitas com essa cultura de aparências; isso as levou a procurar mais informações²³. Essas informações vieram por meio da produção de romances endereçados a elas. O Romantismo, movimento estético-cultural do século XIX, contribuiu para a invenção do "amor burguês", sentimento produzido para justificar o casamento, pois as alianças entre famílias para manter o poder aristocrático não mais justificavam o casamento numa sociedade burguesa e proletária. A nova configuração

²² Algumas mulheres participavam de revoltas e agitações, isso pode ser comprovado nos textos: *Mouvements populaires et conscience sociale*, XVI-XIXe siècle e *Cahiers de doléances des femmes et autres textes*; ambos citados no volume IV da História das mulheres.

²³ Mais informações sobre envolvimento cultural das mulheres como, por exemplo, na produção de textos verificar: *A experiência burguesa: a educação dos sentidos* de P. Gay e o volume IV da História das mulheres.

social que a sociedade do século XIX desenhou, fez a mulher burguesa desejar ser outra pessoa, alguém que não fosse mais só identificada e destinada a ser esposa e mãe.

E é dessa vontade de ser outra, da frustração com o cotidiano e da angústia por não conseguir (ou não saber) expressar essa fusão de sentimentos que *Maria Rita Kehl* aborda em seu livro. A sua escolha pela personagem Emma Bovary é precisa, a protagonista adéqua-se, como uma luva, às questões vividas por uma parcela das mulheres da época.

No romance, Flaubert descreve Emma como uma moça comum do seu tempo, é educada num convento, e ao sair dele vai morar numa fazenda junto com o pai adoentado que recebe constantes visitas de seu médico, Charles Bovary. Com a presença de Emma, Charles passa a visitá-los mais e como pretendente dela. Emma casa com Charles e pouco depois ela se entedia pela situação em que vive, que está longe de ser igual aos romances que ela leu na adolescência. Percebendo o tédio da esposa, Charles resolve mudar, na tentativa de que novos ares fariam bem à esposa. No novo local, Yonville, eles conhecem Homais, o protótipo do burguês da época, e Léon, um jovem aprendiz de escrivão por quem Emma se apaixona.

Nesse momento, Emma engravida e sonha ter um filho homem. Nasce uma menina, que não lhe desperta os sentimentos maternos. Ainda apaixonada por Leon, hesita em concretizar tal paixão, pois é uma mulher virtuosa. Léon parte para Rouen, há um sentimento de vazio interior em Emma, ela deseja que algo aconteça. É quando ela conhece Rodolphe, um homem rico, mais velho que Léon e um grande conquistador. Rodolphe percebe a disponibilidade de Emma e se aproxima. Emma está feliz em ser e ter um amante (o que para ela significava o mesmo que ter um poder), ela inicia uma fúria consumista, assina promissórias e chega até a vender imóveis. Nesse mesmo período ela se decepciona com o fracasso de Charles na cirurgia de um paciente. E quando Rodolphe percebe a intensidade do envolvimento de Emma, ele se afasta, com a desilusão, ela cai em grande prostração.

Durante sua recuperação Emma e Charles vão passear em Rouen e encontram Léon. Emma fica em Rouen com Léon sob o consentimento de Charles. A nova relação de Emma com Léon dá a ela uma posição privilegiada, Emma se encontra numa posição viril. Ela é a amante experiente que introduzirá Léon nas artes eróticas. Quando Emma percebe que o amor está se desvanecendo, aumenta, em

contrapartida, sua sede de consumo, o que causará o seu fim. As suas dívidas tomam dimensão desproporcional, Emma procura ajuda de Léon e de Rodolphe em vão, diante das negativas, ela busca a opção no suicídio.

Flaubert escreve toda essa história a partir de uma manchete de jornal sobre o suicídio da mulher de um médico. Na época em que foi editado 1856, o livro recebeu severas críticas em relação à influência que poderia provocar nas moças. Porém, Flaubert, como um artista engajado com os acontecimentos de sua época, as mudanças no modo de viver, soube captar as transformações daquela sociedade (ascensão da burguesia), para compor a sua personagem. Emma era o arquétipo das mulheres daquela condição histórico-cultural, a mulher que recebe instrução, conhecimento e mais uma literatura romântica de fantasias e amor voltada especialmente para ela, tudo isso antes do casamento. Provavelmente a leitura preferida de Emma fosse os românticos franceses: Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*), Stendhal (*Do amor e O vermelho e o negro*), Balzac (*A mulher de trinta anos*), Alexandre Dumas (*Os três mosqueteiros*, *O conde de Monte Cristo* e *A rainha Margot*) e talvez o alemão, Goethe (*Os sofrimentos do jovem Werther*). O que há de comum nesses textos são as consequências trágicas que uma paixão desenfreada pode levar. O romantismo traz consigo o chamado mal do século: a melancolia é um estado psíquico de depressão sem causa específica. Caracteriza-se pela falta de entusiasmo e de predisposição para atividades em geral. Esse estado foi algo comum principalmente entre as mulheres burguesas que como disse Balzac, em sua obra citada acima: "casada, ela deixa de se pertencer, é a rainha e a escrava do lar". A mulher burguesa desse século sente-se entediada, busca vida, refúgio na Literatura e encontra lá seus heróis com quem sonha e deseja.

Esses acontecimentos vêm de encontro à sua formação para viver o "amor burguês", que se concretizará no casamento burguês, no qual ela se realiza enquanto mulher como esposa e mãe. Partindo disso, o que a espera é um casamento que, na maioria das vezes, a escolha não é completamente livre e descompromissada. O casamento com uma pessoa plana (KEHL, 1998, p. 143) e a frustração do cotidiano levaram algumas mulheres à angústia, e o pior foi que elas não souberam expressar e codificar esse sentimento. No entanto, a sociedade em coro repete que elas são felizes e devem ser felizes. O fato dessas mulheres não serem felizes quando tudo está "perfeito" indica algo de errado com elas. A expressão de infelicidade dessas mulheres

era demonstrada pela busca de aventuras fora do casamento; essas aventuras poderiam ser com amantes ou mesmo com uma tentativa de participação na vida externa por meio da política ou da literatura.

Maria Rita Kehl faz um percurso muito interessante na escolha e divisão de cada uma das quatro partes em que se compõe o livro. Na primeira parte, ela aborda questões referentes ao conceito de sujeito e feminilidade que começam a entrar em discussão no século XIX. A segunda parte trata de *Flaubert* e sua personagem Emma Bovary, a autora analisa o percurso da construção do ideal feminino. Na terceira parte, ela apresenta a abordagem e o relacionamento de Freud com as mulheres e a feminilidade. A última parte, a conclusão, é apresentada de modo a conciliar e ver os resquícios que o conceito de mulher e feminilidade ainda apresentam nas mulheres de hoje.

O que percebemos com a leitura deste livro é que o conceito de feminilidade e mulher, tido como sinônimo de casamento, cuidar da casa, ter filhos e ser feliz, foi criado pelos homens. A crise se instaura quando moças educadas, mesmo que superficialmente, se veem obrigadas a uma rotina plana, completamente diferente da esperada e desejada, a partir das leituras literárias nas quais se falavam de mulheres/heroínas de modo ambíguo, mãe/amantes. Tal descontentamento com a vida irá se agravar ainda mais a partir do Romantismo em 1820, pelo fato dessas mulheres se identificarem e desejarem uma vida como a das mulheres dos romances. Os dramas individuais passam a ser relatados, as histórias passam a retratar o cotidiano social, no Romantismo escreve-se sobre os sentimentos pessoais, *Madame Bovary* é um exemplo desses textos, uma literatura de evasão.

O fato do sujeito, a mulher, estar em crise impõe um questionamento acerca da própria imagem de mulher, quem é essa mulher burguesa que vive em uma sociedade urbana a partir da segunda metade do século XIX? Já sabemos que é uma mulher educada, inteligente e sensível, acompanha de perto os acontecimentos culturais da época, portanto tem acesso e sabe das mudanças.

Porém, essas mesmas mulheres passam por uma transformação após o casamento. Os sintomas que já se mostravam na puberdade, com a chegada das regras, agora se acentuam, são as chamadas "doenças femininas". Os médicos acreditavam que os males e sofrimentos das mulheres se relacionavam com o seu sexo, e o casamento seria o remédio para sanar os sofrimentos femininos. Mas esse

mesmo remédio, o casamento, levaria a mulher a um cotidiano de insatisfações que resultaria na aparição da figura da histérica:

Os antigos atribuem o mal a manifestações independentes de um útero que agiria como um animal, oculto no interior do organismo. Assevera-se assim a independência do desejo, cujo poderio submerge a vontade e exterioridade do corpo em relação à pessoa. Durante a crise, a mulher é trespassada por forças obscuras que a ultrapassam e simultaneamente a inocentam (CORBIN, 1991, p. 572).

Os médicos eram quase que unânimes em vincular a histeria à natureza feminina, ou seja, ao seu corpo. A mulher sempre foi associada ao mistério e ao desconhecido em nossa cultura, esse papel lhe foi traçado pelo próprio homem com medo de que a sua ignorância quanto à mulher (e a si mesmo) lhe traísse, e com isso fosse descoberta a sua grande inquietação, a questão filosófica que nos perpassa desde o início de saber quem somos. Então, foi mais fácil mascarar, rotular e dominar sem questionar o porquê da verdadeira origem do problema que as mulheres sofriam. O que ajudou a transpor o problema para o outro.

A histeria foi por muito tempo, desde o final do século XVIII, uma doença associada à mulher. O que estava por trás da histeria, além da insatisfação com a vida, era a busca pela identidade. A identidade de esposa e mãe não mais satisfaziam aquelas mulheres, elas buscavam maior autonomia sem a tutela de um homem, afinal lhes são prometidas tantas formas de pluralidade emocional, por meio dos romances literários antes do casamento e, depois o que lhes resta é a dicotomia entre esposa e mãe.

É evidente que essa insatisfação não é só feminina, mas tem nela, a mulher, a sua maior representante. O homem também está assustado e preocupado com o crescente caráter competitivo que se instaura na sociedade burguesa, os índices de suicídio e alcoolismo são altos. A insatisfação é generalizada, temos uma fotografia literária disso nos textos de Victor Hugo (*Os miseráveis*) e Zola (*Germinál*), nos quais eles descrevem as perturbações urbanas decorrentes das transformações sociais. Mas é a mulher que subverte a ordem e grita por atenção, representa um papel, que lhe foi atribuído, que está além do seu controle, quer mudar suas perspectivas, porém não sabe como.

Um exemplo dessa dualidade de papéis exigidos tanto do homem como da

mulher na sociedade é o quadro *O juramento dos Horácios* (1784-5) de *David*, uma pintura do período Neoclássico do fim do século XVIII, inspirada nos ideais que associam o mártir e o herói, princípios éticos que influenciaram a Revolução Francesa. O quadro possui três momentos, no canto esquerdo os três filhos de Horácio, prontos para ir para a guerra com os braços estendidos prestando o juramento ao pai que se encontra no meio do quadro com os braços elevados segurando as espadas, e no canto direito, estão as mulheres dos filhos prostradas em sua tristeza:

Assim se completa a demonstração, de natureza teatral: à virilidade voluntária, em que o ser se esquece de si mesmo diante de um dever sangrento, opõe-se a feminilidade sensível, que não pode encarar a morte e que se deixa subjugar pelo horror" (STAROBINSKI, 1988, p. 73).

A nossa sociedade, ainda hoje, conserva e reproduz essa dicotomia de papéis na qual o homem deve mostrar-se sempre forte e viril e conseqüentemente a mulher o seu oposto complementar de frágil e feminina. A sociedade burguesa desde o final do século XVIII vem tentando moldar e enquadrar homens e mulheres em seus respectivos papéis de masculino e feminino. O simples fato de nascer homem ou mulher significa muito, não é nem de longe um fato neutro. Ao nascer com um ou outro sexo, todas as nossas ações futuras já estão determinadas desde a escolha de roupas até a escolha da profissão. E o grande problema tanto de homens como de mulheres é tentar se enquadrar nos conceitos que formam as palavras masculino e feminino. Como se um conceito pudesse abarcar toda a complexidade que envolve o ser humano. Isso, sem falar nas várias culturas que interferem no modo de ser e agir de cada um, afinal, nascer mulher no ocidente é diferente de nascer mulher no oriente, por exemplo.

Apesar de todo o moralismo e formalismo do século XVIII, houve exemplos de mulheres que transcenderam as barreiras "burguesas" que lhes limitavam as ações. O primeiro foi Emma Bovary, que por meio de seu relacionamento com seus amantes acreditava poder ter outra vida. O segundo exemplo é o das histéricas que buscavam no teatro de Salpêtrière a fuga para outro mundo por meio da personagem que representavam "mulheres obedientes" (CORBIN, 1991, p. 576).

Representação que era reinterpretada pelas atrizes nos palcos com o objetivo de dar aos homens a realização do mistério de seus próprios desejos:

"O teatro da histeria é talvez a simples tática de um sutil gerenciamento do desejo

masculino; e é, sobretudo, o sintoma, e talvez a inconsciente terapêutica, do mal-estar do homem." (*Idem*, p. 576)

Considerações finais

Ainda hoje esse "gerenciamento do desejo masculino" persiste enquanto tática de domínio e poder sobre as mulheres, é disso que trata o livro de Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, o autor acredita que mesmo após toda a conquista do movimento feminista, a mulher ainda possui na sociedade um lugar que lhe é designado pelos homens. O exemplo da vestimenta se enriquece ainda mais se associarmos a este a "ditadura da moda", pela qual as mulheres investem tanto tempo e dinheiro para conseguirem alcançar o seu objetivo, qual seja, estarem desejáveis aos olhos masculinos. Ainda podemos comparar o conceito de feminino, apresentado pela burguesia desde o século retrasado, que possui o seu deslocamento arraigado ao desejo do homem, com o conceito atual, agradar aos homens dentro das funções que estes conferem à mulher, seja como esposa, mãe ou objeto desejável.

Podemos perceber que há ainda traços comuns entre as mulheres do século XIX e as mulheres atuais. Apesar de toda a evolução técnica que houve, o papel destinado às mulheres ainda é o de agradar aos homens. A moda e principalmente a mídia possuem um lugar de destaque na formação desse imaginário, do desejo "intangível" de agradar. Juntas, moda e mídia, dominam e determinam hoje, como faziam os romances do século XIX, o modo como as mulheres devem se comportar.

E o desejo das mulheres? Ele se traduz na justaposição de realizar o desejo dos homens?

Afinal, estamos ainda por escrever o conceito de feminino, partindo para tanto, das vozes das próprias mulheres que construíram e constroem a história que começa a ser escrita, através de trabalhos como de Michelle Perrot, *História das Mulheres*, para que possamos enfim responder à questão de Freud, o que quer uma mulher, e também descobrir quem são as mulheres. E assim, definir o conceito de feminino.

REFEFÊNCIAS

DUBY, G. & PERROT, M. **História das mulheres**. Porto: Afrontamento, s/d.

BOURDIEU, Pierre. In: DA SILVA, Juremir Machado. A ciência do real. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, 07/02/99, p.5.

CORBIN, Alain. Gritos e cochichos. In: **História da Vida Privada 4**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos de Feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

STAROBINSKI, Jean. **1789**: os emblemas da razão. São Paulo: Cia das Letras, 1988.



José d'Assunção Barros

**Alteridade artística no século XIX:
a assimilação ocidental da
arte japonesa**

Resumo

Este artigo busca esclarecer e discutir as relações entre a Arte Moderna e a arte japonesa, nas últimas décadas do século XIX. Mostra-se como, em contraste com a estética e com os modos de representação clássico e romântico, um dos pontos de ruptura de toda uma série de artistas ocidentais, que já podem ser classificados como modernos, foi precisamente uma nova postura com relação à Arte de outros povos, sendo que neste aspecto a assimilação da arte japonesa teria desempenhado um papel particularmente exemplar e transformador para a renovação da Arte Moderna ocidental desde a época dos pintores impressionistas. Neste sentido, demonstra-se como, a partir desta assimilação de alteridades artísticas como a japonesa, os modernos artistas ocidentais conseguiram recriar a sua própria arte.

Palavras-chave: Arte Moderna, alteridade, arte japonesa, imagem, representação

Abstract

This article attempts to clarify and discuss the relations between Modern Art and the Japanese art, in the last decades of XIX century. The intent is to show how, in contrast to the aesthetic and ways of representation of the classical and romantic arts, one of the points of rupture of several occidental artists, which can be yet classified as moderns, was precisely a new posture in relation to the Art of the other peoples, considering that, in this aspect, the assimilation of the Japanese art would had an exemplary and transformer importance for the renovation of the modern occidental art since the epoch of the impressionists painters. In this sense, it is showed how, working with an assimilation of alterities as the Japanese, the modern occidental artists had success in recreate his own art.

Key Words: Modern art, alterity, Japanese art, image, representation

Desde as últimas quatro décadas do século XIX, os artistas modernos e pré-modernos do Ocidente vêm renovando a sua Arte a partir do contato com a Alteridade – do contato com este “outro” (considerado do ponto de vista ocidental) que até as últimas gerações românticas era ainda visto como o oriental exótico, o africano primitivo, o nativo ingênuo do Brasil ou da Polinésia. Particularmente a arte oriental, e ainda mais enfaticamente a arte dos antigos gravuristas japoneses, contribuiu em diversos momentos com uma excepcional possibilidade de renovação estética, técnica e conceitual para os artistas ocidentais que construíram a Arte Moderna desde fins do século XIX e no decurso do século XX.

O artigo que aqui se apresenta partirá da hipótese de que é possível perceber a história da Arte Moderna, desde fins as últimas décadas do século XIX, do ponto de vista da sua ruptura com a Arte Romântica e com o padrão clássico de representação em um aspecto bastante específico: a sua postura diante da Alteridade. Conforme veremos neste ensaio, se a alteridade fora relativamente desconsiderada pelos estilos neoclássicos (século XVIII), ela já passa a ser uma questão bastante importante para os artistas românticos. Contudo, enquanto os artistas românticos encantaram-se com a alteridade representada por outras épocas (sobretudo a medieval) e por outros povos (orientais, islâmicos, indígenas), sempre do ponto de vista de uma cultura que se pretende superior e encara o outro da perspectiva do exotismo ou da excitação diante do diferente, já os artistas modernos efetivamente se deixaram penetrar por esta Alteridade, aprendendo com a arte dos outros povos uma maneira de superar e ultrapassar os seus antigos padrões de representação e a sua própria concepção sobre o que é a arte. Desta maneira, postula-se aqui, os românticos, ao representarem cenas orientais e primitivas em suas telas, estavam apenas “reconstruindo o outro” a partir de seus próprios parâmetros e sistemas de representação; já os modernos literalmente *reconstruíram-se*, a si mesmos enquanto artistas e à sua própria arte, a partir deste outro.

As artes imagéticas japonesas constituíram certamente a primeira grande alteridade artística que impressionou fortemente os artistas modernos do ocidente. Em certo sentido, a sua assimilação pelos pintores europeus representa mesmo um ponto de virada na arte ocidental. Saturados de padrões de representação que

vinham se desenvolvendo desde a Arte Renascentista, de técnicas há muito utilizadas nas várias esferas da produção artística, e também saturados de uma forma específica de ver o mundo que se transpunha sintomaticamente para as obras de arte, estes artistas ocidentais modernos deixaram-se invadir, em momentos distintos da sua história, por esta Alteridade trazida pelos artistas visuais japoneses, que acabaram abrindo caminho para as outras alteridades orientais (chinesa, persa, islâmicas, oceânicas), e depois para as alteridades africanas, que iriam influenciar fortemente os artistas cubistas e fauvistas.

Antes de mais nada, convém considerar que os caminhos das culturas ocidentais em direção ao “outro” vieram a constituir a base para um movimento bastante amplo, que estende sua abrangência às várias formas de expressão e gêneros artísticos da arte ocidental. Podemos perceber este grande movimento na Pintura, na Escultura, na Música, na Literatura. E podemos também associar esta retomada mais recente das outras culturas a um fenômeno mais geral – que se esbate na própria ‘crise de descentramento’ do homem ocidental, no momento em que este começa a questionar sua visão etnocêntrica do mundo e a ideia evolutiva de que ele mesmo era o ponto mais avançado e civilizado a ser atingido pelas culturas que antes considerava primitivas ou exóticas. Ao menos entre os antropólogos, historiadores e artistas, este caminho do descentramento e do reconhecimento criativo do “outro” pode se confrontar nos dias de hoje com projetos que – a despeito da consciência da insustentabilidade etnocêntrica que foi consagrada em um plano intelectual mais elevado – ainda persiste em processos políticos, militares e econômicos de dominação e sujeição que por vezes chegam a ameaçar a paz mundial.

Mas a Arte Moderna descobriu o “outro” – ou, é o que pretendemos discutir, fez-se mesmo a partir deste “outro”. Por outro lado, antes de compreendermos isto, devemos lembrar que o interesse e fascínio pelo “outro” nas sociedades europeias (e americanas, por extensão) não constituiu propriamente uma novidade que teria aflorado apenas às portas da modernidade artística.

Essa atração, de diversas maneiras, vinha desde tempos mais remotos caminhando a par do “medo do Outro”, do seu estranhamento, da vontade de submetê-lo – e a sua história é tão extensa quanto complexa. Trata-se de uma história que também fala a respeito da invenção de uma certa imagem do Oriente que pôde contribuir para a construção da própria Identidade Ocidental – uma história que

também inclui os grandes lances de um processo de legitimação da atitude colonizadora, onde não raro se transmite a ideia de que os povos exteriores à ocidentalidade não disporiam de todos os recursos para se auto-representar, devendo por isto ser representados. O Ocidente é então redesenhado, sob o pano de fundo do Oriente e das alteridades africanas, como o lugar da Racionalidade, da Ciência, da Civilização capaz de avaliar as outras – e portanto de representá-las²⁴.

Mas o nosso estudo irá se ater ao mundo da Arte e aos processos de Representação que se dão na Arte. O papel da assimilação das alteridades artísticas à palheta de recursos e de posturas estéticas dos artistas ocidentais foi, conforme postulamos, o aspecto mais na construção de uma nova arte ocidental, que logo passaria a ser denominada Arte Moderna. Para entender esta complexa questão, será necessário demarcar com toda a precisão possível a singularidade da assimilação e reelaboração da Alteridade pela arte Ocidental de fins do século XIX e da primeira metade do século XX. A princípio, esta singularidade pode ser iluminada a partir do seu contraste com o interesse da Arte Romântica pela alteridade, que tinha ocorrido nas décadas anteriores mas por um viés bem distinto.

De fato, também os artistas românticos haviam se interessado pelo Oriente, pela África e pela América. Delacroix (1798-1863) e tantos outros pintores haviam retratado personagens e ambientes orientais, haréns turcos, odaliscas e cenas islâmicas; e a Literatura ocidental já tinha à mesma época descoberto estes mesmos temas, lançando um olhar para as outras culturas do seu tempo ao mesmo tempo em que lançavam o outro olhar para antigos mundos do seu passado histórico que haviam sido desdenhados pelos pintores neoclássicos – como a enigmática Idade Média, por exemplo.

²⁴ A própria visão de um Oriente misterioso e prodigioso deve ser desmistificada relativamente ao seu ambíguo papel nos processos de colonização movidos desde a expansão colonialista por países como a Inglaterra, França e Estados Unidos, e foi este o objetivo de Edward Said em uma obra que deve ser registrada como referência para os estudos a respeito da invenção de uma certa imagem de Oriente pelo Ocidente colonizador. A representação dos povos orientais teria sido, segundo o autor, de fulcral importância para a própria definição da identidade ocidental na legitimação de seus interesses colonialistas (SAID, 2001).



Delacroix. *A Morte de Sardanapalus*, 1827-28
Óleo sobre Tela. 392 x 496 cm. Musée du Louvre, Paris

No Brasil do século XIX, e na América de modo geral, pintores-viajantes vindos da França, da Inglaterra, da Itália, da Alemanha e de outras partes da Europa buscaram avidamente novos ambientes para serem retratados e descritos. Contudo, o que buscavam estes diversos artistas no Oriente, na África e na América? Eles buscavam o “exótico”, a alteridade como elemento para surpreender, em alguns casos para questionar uma realidade que os desapontava ou da qual eram críticos, em outros casos para exercer um trabalho de erudição sobre as exóticas civilizações orientais ou sobre os “selvagens” povos nativos da África e da América. Conforme se vê, o interesse da Arte e da Literatura Romântica pelas culturas não-ocidentais era sobretudo um interesse temático, às vezes motivado pela curiosidade de antiquários que havia sido trazida pelo Historicismo tão típico do século XIX, às vezes motivado por uma vontade de evasão da dura realidade da qual muitos artistas eram críticos, ou ainda por uma vontade de vivenciar intensamente as fortes emoções da alteridade.

Examinemos agora uma situação bem distinta. O que buscaram os movimentos modernos nestas outras culturas e civilizações, que os diferencia tão radicalmente da postura romântica? Esta indagação remete a uma questão complexa que se refere a uma delimitação (talvez impossível) dos primórdios da modernidade e dos movimentos que já podem ser legitimamente categorizados como “modernos”. Embora esta seja uma questão polêmica e que pode ser discutida, pelo menos para o aspecto aqui dissertado será bastante oportuno considerar a modernidade ou a pré-modernidade dos Impressionistas, pois eles foram certamente os primeiros artistas a examinarem as culturas não-ocidentais de uma nova maneira que não a meramente pautada pela sensação do “exótico”. Logo veremos que, na sua assimilação da arte

oriental – em especial da arte japonesa, que é o nosso interesse mais específico neste momento – os impressionistas buscavam não tanto uma renovação de temas, embora isto também pudesse ocorrer lateralmente, mas principalmente novos padrões de expressão e representação, novas possibilidades técnicas e materiais, ou até mesmo novas maneiras de conceber a arte.

Esta mesma busca de novos meios e padrões que pudessem renovar a arte, mais do que os temas, estaria também por trás do interesse de alguns artistas modernos por culturas antigas que não a civilização Greco-Romana – esta que fora a matriz da tradicional concepção artística do Ocidente através de sua retomada renascentista e de seus desenvolvimentos posteriores. O que os artistas do período moderno ou pré-moderno buscavam na alteridade cultural de sua própria época, ou na alteridade histórica de civilizações como o Antigo Egito, era sobretudo uma possibilidade de renovar a arte a partir dos seus próprios meios. Pela primeira vez os artistas ocidentais se interessavam mais sistematicamente não pelo “outro cultural” como tema para a sua arte sempre ocidental – mas sim pela própria arte deste outro. Estes artistas motivaram-se simplesmente a *aprender* algo com a Arte do Oriente, da África, da América nativa e da Oceania. Eles ousaram renovar a sua arte a partir de um exame atento da Arte de outros povos, e não se limitaram simplesmente a utilizar temas oriundos destes povos para tratá-los à maneira ocidental tradicional. A Arte Japonesa, conforme veremos, foi o ponto de partida desta nova postura. A sua assimilação pelos artistas ocidentais abre efetivamente novos caminhos, e o movimento dentro da arte ocidental que inicia este processo é o Impressionismo²⁵.

Existem razões históricas que favoreceram, em fins do século XIX, o contato mais sistemático entre a civilização ocidental e a arte que se fazia no extremo-orient. Em especial com relação ao Japão, podemos lembrar que, após quase dois séculos de relativo afastamento em relação ao comércio ocidental, o Japão fora em 1854 forçado à assinatura de acordos comerciais com a Europa e os Estados Unidos²⁶. Com isto, abria-se o comércio do Japão com o ocidente, e será daí que se produzirá o tratado comercial entre a França e o Japão no ano de 1858, o qual facilitou muito o acesso dos franceses a produtos japoneses. Também é importante lembrar uma mostra

²⁵ Sobre os diálogos entre a cultura japonesa e o ocidente, ver LAMBOURNE, 2005.

²⁶ O afastamento, obviamente, é apenas relativo. Para um exame dos diálogos culturais entre Japão e Europa neste momento anterior, ver KEENE, 1969.

internacional que ocorrera no ano de 1867 – na qual o Japão se fez presente com inúmeras peças de cerâmicas e xilogravuras (*ukiyo-e*)²⁷. Mas, tal como já foi dito, o interesse pelo Extremo Oriente então despertado nos artistas impressionistas – distintamente do mero interesse pelo exótico despertado nas pessoas comuns da mesma época – deve ser atribuído antes de mais nada a um forte interesse de renovação estética e técnica, de modo que o acesso facilitado a peças oriundas do extremo oriente apenas entrou basicamente como um elemento dinamizador deste processo. Dito de outra forma, os artistas impressionistas buscaram a arte japonesa porque precisaram dela, e não porque tiveram repentino acesso a elas através do comércio de produtos orientais.

Um dos pioneiros na reelaboração de uma influência oriental na pintura impressionista foi seguramente Claude Monet (1840-1926), que acentuara seu interesse pela arte japonesa a partir de 1866 – ano em que viajara para a Holanda. Este país, diga-se de passagem, desde o século XVI já cultivava uma ligação comercial bastante significativa com o Oriente, de modo que mesmo Rembrandt (1606-1669) – um pintor barroco do século XVII – já havia se interessado discretamente por estampas japonesas, inspirando-se para algumas de suas gravuras na economia de traços e na ocorrência de espaços vazios que era bastante típica das aguadas japonesas (HASHIMOTO, 2002, p.12). Desta forma, é bastante sintomático que Monet tenha acentuado seu interesse pelas estampas japonesas durante sua estadia na Holanda, se bem que o pintor francês tenha declarado em uma entrevista depois publicada que já conhecia a pintura japonesa antes desta data (MACHADO, 1982, p.13). De qualquer maneira, ele confirma que foi na Holanda que conseguiu adquirir um relevante lote de estampas japonesas.

É também de 1867 um quadro igualmente sintomático de Monet – o “*Terasse à Sainte Adresse*” – onde já aparecem aspectos inspirados no padrão oriental. Entre estes elementos, podemos indicar a sua representação das ondas do Mar, tratadas com um certo decorativismo estático que conferem a esta pintura a sensação de estarmos diante de um cenário de Teatro. De igual maneira, a par de uma perspectiva ocidental empregada no sub-ambiente pictórico do Terraço, ele desenvolve recorre a uma visão tipicamente oriental quando passa à representação do Céu e do Mar,

²⁷ Para um bom panorama da arte japonesa, ver MICHENER, 1978; STERN, 1969 e MUNSTERBERG, 1957.

situando todos os seus elementos num mesmo plano. Observa-se ainda que as figuras humanas neste quadro de Monet são bem pouco individualizadas, de modo que elas assumem um papel fundamentalmente plástico na composição (MACHADO, 1982, p.13).



Monet. *Terasse à Sainte Adresse*, 1867
Metropolitan Museum of Art, New York

Este quadro dificilmente seria explicável sem a inspiração da arte oriental, posta a dialogar com elementos mais marcadamente ocidentais. A apropriação artística das estampas japonesas por Monet e outros impressionistas foi de fato uma grande fonte de renovações, e será útil entender em linhas gerais o que caracterizava estas estampas – tanto do ponto de vista de seus materiais como do ponto de vista de suas técnicas e formas de construção das imagens.

As gravuras denominadas *ukiyo-e* (palavra que poderia ser traduzida como “mundo flutuante”) surgem no Japão ainda no século XVII – no decurso do chamado período Edo (1603-1868) – e adquirem um grande impulso com a arte de Hishikawa Moronobu (1618-1694). As estampas do “mundo flutuante” estavam na sua origem limitadas ao contraste entre o preto e o branco, mas logo foram incorporando outras cores até atingir uma policromia bastante rica²⁸.

Entre os temas preferidos de Moronobu destacam-se a representação de flores, de pessoas passeando à noite à beira do rio Sumida, da figura feminina, ou de pessoas entretendo-se com pequenos jogos. Mas, desde já, é muito importante ressaltar que as figuras nas estampas de Moronobu assumem uma função fundamentalmente plástica na composição. Essa tendência prossegue com artistas posteriores, sendo

²⁸ Um estudo mais completo da arte do “Mundo Flutuante” pode ser encontrado em MICHENER, 1954.

oportuno lembrar o nome de Harunobu, que nos anos 1760 introduz a cor em diferentes placas de madeira²⁹. As estampas policrômicas transferidas para placas de madeira passam a permitir a impressão em quantidades maiores, daí originando-se o gênero das *xilogravuras*. De todo modo, para a questão que presentemente nos interessa, é fundamental ressaltar que as figuras nas estampas japonesas mostram-se em geral pouco individualizadas, o que reforça a sua função como elementos da composição entre outros – pretextos para o desenho e para o trabalho com a cor, e não tentativas de imitação da realidade ou da natureza à maneira ocidental. Mais tarde surgiriam outros mestres importantes, e que tiveram seus trabalhos bem difundidos no Ocidente, como foi o caso de Hokusai (1760-1849) – autor da gravura “A Onda”.



Hokusai. *A Grande Onda de Kanagawa* das "36 vistas do Mount Fuji", 1823-29
xilogravura, 10 x 15 in Metropolitan Museum of Art, New York

Do ponto de vista da concepção de arte, os artistas japoneses oriundos da arte Edo estavam atentos a alguns princípios estéticos fundamentais – como a “myabi”, que significa algo como “elegância refinada”, a “wabi” (prazer da tranquilidade), a “sabi” (simplicidade elegante), e o “mono no aware” (*phatos* da natureza). Estes princípios viriam a calhar para a estética de alguns dos pintores impressionistas, particularmente para o seu caráter contemplativo e seu refinamento intimista, e não é de surpreender que as estampas japonesas tenham sintonizado tão bem com as suas aspirações estéticas.

Podemos neste ponto retomar a questão da assimilação da alteridade japonesa pelo Impressionismo. Outra pintura de Monet bem significativa nesta direção é “La Plage de Trouville” (1870), que alguns autores cotejam com uma das estampas

²⁹ Harunobu foi o criador da técnica *nishiki-e*, expressão que significa “pintura-brocado”, e que consiste em imprimir uma variedade de cores na mesma lâmina através do uso de pranchas sucessivas.

japonesas da coleção do próprio Monet, atribuída a Utamaro Kitagawa (c.1797) (MACHADO, 1988, p.8).



Monet. *La Plage de Trouville*, 1870. National Gallery, London

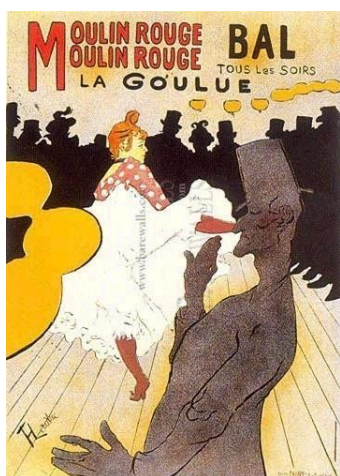
Como este quadro, poderiam ser citados outros exemplos de Monet e também de outros pintores como Degas, Guys, Redon, Tissot e, antes destes, Manet. Mas o que nos interessa por hora é destacar que Monet não vai buscar nestas estampas o *tema* (que ele na verdade adapta a motivos do Ocidente), mas sim novas técnicas de uso da perspectiva, de representação das figuras femininas de modo pouco individualizado – o que lhes confere um valor eminentemente plástico e não temático – bem como a representação de diversos elementos figurativos praticamente sem volume. Citaremos, por fim, o emprego de pinceladas largas, planas e espessas, que terminam por unificar a composição de uma maneira que à época era pouco empregada no Ocidente.

Assim como Monet, outro pintor da *belle-époque* que se inspirou na gravura japonesa para renovar a sua arte foi Toulouse-Lautrec (1864-1901)³⁰. Ele acompanha Edgar Degas (1834-1917) na sua busca por uma nova economia de meios, e a aplica a um novo gênero que torna a sua arte singular e única: o cartaz. Foi precisamente com as gravuras japonesas que Toulouse-Lautrec percebeu o impacto impressionante que uma ilustração poderia trazer se a modelagem e o detalhamento fossem sacrificados em nome de uma audaciosa simplificação.

Os famosos cartazes de Toulouse-Lautrec, muitos deles desenhados para divulgação de espetáculos e cabarés parisienses, incorporam diversos elementos inspirados nas

³⁰ Para uma visão geral da obra de Toulouse-Lautrec, ver FERMIGIER, 1969 e NOVOTNY, 1969.

gravuras japonesas. Entre estes elementos destacam-se a simplificação bidimensional, à qual cada vez mais iriam se voltar os pintores modernos, e também a prática de cortar as cenas pelas bordas do quadro ou da ilustração. Os recursos para sugerir alguma espacialidade diante desta nova proposta de simplificação bidimensional também são muitas vezes inspirados nas estratégias imagísticas do gravuristas japoneses.

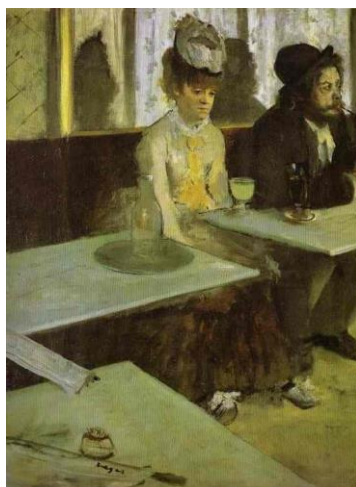


Le Divan Japonais, 1893 e *Le Moulin Rouge*, 1891, Toulouse-Lautrec.

No quadro à direita – o primeiro cartaz de Toulouse-Lautrec para uma casa parisiense, no caso o famoso cabaré *Moulin Rouge* – vemos ao fundo algumas silhuetas negras de figuras humanas de diversos tamanhos que se contrapõem a um fundo mais claro. São elas, e as riscas inclinadas do assoalho que se dirigem para um improvisado ponto de fuga, que trazem uma sugestão de profundidade para um curioso diálogo com a simplificação bidimensionalizada de que Toulouse-Lautrec lança mão neste e em outros cartazes que primam por uma bem calculada economia de meios. Em ambos os exemplos acima destacados vemos também a liberdade tomada pelo pintor ao cortar a cena e as figuras pelas bordas dos quadros, ou então ao segmentá-las com objetos interpostos – tal como ocorre com as lâmpadas amarelas que recortam a imagem da dançarina do *Moulin Rouge* pela esquerda.

O recurso de cortar a figura com a borda do quadro também aparece, amiúde, em Edgar Degas (1834-1917) – outro pintor francês que aprendera com os japoneses

a ultrapassar os lugares-comuns da pintura ocidental, entre estes a insistência em representar as figuras na sua inteireza, ou então focar as suas partes aparentemente mais relevantes. O quadro “Absinto” (1876) é uma destas cenas incomuns em que o pintor rompe francamente com a organização convencional de imagens. Além de quase cortar uma das figuras pela borda direita do quadro, ele desenvolve uma lógica imagística bastante específica: leva o olhar do observador a se aproximar do melancólico casal – centro temático da composição embora deslocado para a direita do quadro – através de uma espécie de zigue-zague através de duas mesas vazias:



Edgar Degas. *O Absinto*, 1876.
Óleo sobre Tela, 92 x 68 cm. Musée d'Orsay, Paris

Além de não se deixar conduzir pelas convenções habitualmente aceitas por muitos dos pintores ocidentais e de não hesitar em cortar as figuras pela metade, Degas também ansiava por representá-las a partir de seus ângulos mais surpreendentes. E era talvez para explorar melhor estas novas liberdades que escolhia com frequência as cenas de balés, onde as figuras de dançarinas eram surpreendidas nas posições mais inesperadas, ou imobilizadas em pleno movimento, ou então representadas nas mais diversificadas atitudes – não raro ficando de fora do quadro partes dos seus corpos. Suas diversas cenas de Balé ilustram tanto a busca de um novo universo temático como uma orientação para a renovação dos meios da própria pintura, para um pouco além daquilo que vinham fazendo os impressionistas de seu tempo.



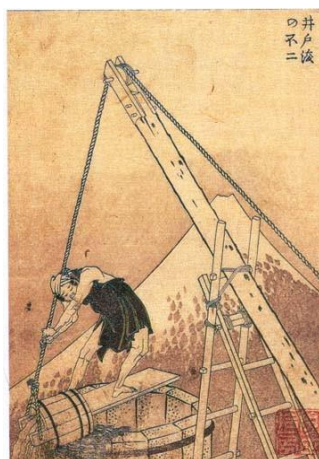
Degas. *Quatro Dançarinas*, 1899.
Óleo sobre Tela. 151,1 x 180,2. National Gallery of Art, Washington



Degas. *L'Etoile*, 1878.
Ost. 58 x 42 cm. Musée d'Orsay, Paris

Não estamos longe, nestes criativos esforços de Degas e Toulouse-Lautrec em romper com os lugares-comuns pictóricos do Ocidente, das práticas de composição de imagens que há muito eram desenvolvidas pelos gravuristas japoneses – e foram estes que lhes deram os elementos para perceber que a Arte Ocidental estava repleta de lugares-comuns de que muitas vezes os pintores europeus já não se davam mais conta. Desta forma, uma cultura pictórica pôde iluminar a outra, e os pintores europeus dos últimos anos do século XIX puderam aprender novos caminhos que não teriam sido possíveis sem um salutar contato com a alteridade cultural. Não apenas os gravuristas japoneses já de muito costumavam cortar as imagens de figuras e objetos pelas bordas do enquadramento, ou mesmo através de objetos interpostos,

como também eram extremamente hábeis em explorar uma imagem a partir de seu ângulo mais inesperado. Existe uma célebre série de xilogravuras japonesas intitulada *Cem Vistas do Monte Fuji* onde Hokusai, o mais célebre dos gravuristas japoneses de sua época, que registra imagens de uma montanha japonesa a partir de ângulos diversos e de cenas inesperadas. Em uma delas, ele nos apresenta “A Montanha Fuji vista atrás de um poço” (1834).



Hokusai. *A Montanha Fuji vista de detrás de um poço*. 1834

131

Conforme pudemos verificar até aqui através dos exemplos ressaltados, o que pintores como Monet ou Toulouse-Lautrec buscavam nas estampas japonesas foi essencialmente da ordem da forma, da técnica, do uso da cor e do espaço, da concepção estética – e não do âmbito dos materiais temáticos, que era precisamente o que havia atraído alguns artistas românticos para uma assimilação de outro tipo do Oriente. Bem ao contrário, os impressionistas franceses de fins do século XIX estavam mais interessados no desenho franco e límpido das estampas japonesas, nas quais a elegância e força do conjunto eram frequentemente acentuadas pela ocorrência de uma espécie de “claro-escuro descontínuo, oposto ao ocidental e fugindo ao modelado” (PEDROSA, 2000, p. 291). Em poucas palavras, eles interessaram-se em extrair da arte japonesa (e da chinesa) precisamente aquilo que lhes pôde ajudar a renovar seus meios e formas de expressão.

Nesta mesma direção, vale destacar a partir dos exemplos já indicados que a maior lição que os pintores impressionistas puderam extrair das estampas japonesas foi a possibilidade de compreenderem – a partir do contraste com uma arte não

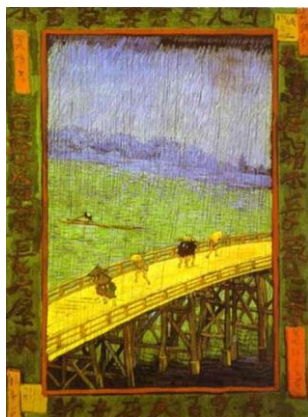
viciada pelas regras e convenções acadêmicas europeias – o quanto estas convenções e lugares-comuns ainda persistiam entre eles, mesmo que disto nem sempre se dessem conta. Eles perceberam, com bastante clareza, que contemplar a Alteridade poderia ajudá-los a entender os limites de sua própria arte, e com isto impulsioná-los para a renovação.

Na mesma época em que os pintores impressionistas empreendiam as suas pesquisas no campo das artes visuais, a Música Impressionista também nos oferecia uma contribuição análoga através das composições mais modernas de Claude Debussy (1862-1918). Este compositor francês também se encantou com os modos musicais orientais, e vislumbrou a possibilidade de empregá-los para romper com o já saturado campo da tonalidade tradicional, que desde o período barroco limitava os músicos ocidentais a apenas dois padrões de escalas heptatônicas (os modos Maior e Menor). Ele investiu precisamente na utilização de antigos modos já esquecidos (os antigos modos medievais), mas também na utilização das escalas orientais de cinco sons, como por exemplo a escala pentatônica que, na teoria musical do ocidente, ficou conhecida como “modo javanês”. Os resultados desta apropriação de modos orientais encontram-se em músicas como os “Arabescos” para piano ou o noturno “Nuages”, para orquestra (1899). Seu sucessor no impressionismo musical francês, Maurice Ravel, segue por direções análogas, e o seu *Quarteto de Cordas* (1903) nos dá um bom exemplo do emprego da escala pentatônica oriental. De qualquer modo, é interessante ressaltar que estes músicos também empregaram meios e materiais das culturas musicais orientais para reformular a música moderna, e não para produzir meras referências temáticas, como o fez – à maneira romântica – Puccini na sua ópera “Turandot” (1924).

Voltando ao campo das artes visuais, é muito interessante notar que as mesmas estampas japonesas que haviam encantado os pintores impressionistas, como Monet e Sisley, continuaram se abrindo também à inspiração de outros artistas e movimentos, mas agora através de novos aspectos igualmente fundamentais para a revolução dos meios de representação e expressão, que não os antes destacados para o caso dos impressionistas. Assim, o que seduz Van Gogh (1853-1890), os fauvistas representados por Derain e Matisse, ou os pontilhistas liderados por Seurat e Signac – pintores que adentram mais ainda o espaço da modernidade – não é mais a largueza da composição e as áreas contrastadas claro-escuras que tanto tinham chamado

atenção dos impressionistas franceses. Van Gogh e os fauvistas, em especial Matisse (1869-1954), apreendem nestas estampas algo bem peculiar: as vastas superfícies sem sombras, e mais particularmente ainda as cores puras, às quais dariam um tratamento chapado de modo a assegurar uma intensidade de expressão.

A comprovação de que Van Gogh aprendeu sistematicamente as estampas japonesas – não fosse a própria intensidade de cores puras e efeitos à maneira oriental que podemos encontrar nas suas pinturas – pode ser buscada em diversos estudos de Van Gogh que apresentam um explícito paralelo com algumas estampas japonesas da época. Entre elas, podemos citar “Chuva na Ponte” e “As Três Árvores”.



Van Gogh. *Chuva na ponte*, 1887.
Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam



Hiroshige. *Tempestade na Grande Ponte Perto de Atake*



Van Gogh. *A três Árvores*. Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam



Jardim Kameio. Hiroshige

A descoberta ocidental do impactante efeito das 'cores puras' pode ser associada a uma segunda leitura modernista da arte japonesa, ou pelo menos esta descoberta teria sido algo acelerada pela instigante conscientização de alguns artistas ocidentais com relação ao fato de que as artes visuais japonesas já lidavam muito mais livremente com a cor do que a pintura europeia. De fato, para muitos artistas japoneses, mesmo quando envolvidos com a representação de uma cena ou objeto, não havia qualquer obrigatoriedade de se aproximar da "cor local" – isto é, da cor que determinadas figuras ou objetos teriam na sua situação de origem. Vale dizer, estes artistas se permitiam a dar um tratamento muito mais subjetivo à cor, e também buscavam superar as próprias limitações da visão humana criando um universo de cores que tinha a sua própria lógica interna, sem estarem atrelados a uma mera imitação das possibilidades cromáticas oferecidas pelo mundo circundante. A Cor era para alguns deles uma possibilidade de reconstrução de uma realidade que tinha as suas próprias regras, um elemento expressivo de alta significação.

No Ocidente, esta nova postura frente à Cor começara a irromper a partir de Van Gogh e Gauguin. É verdade que, mesmo antes, já havia sido iniciada uma extraordinária pesquisa pictórica com as experiências impressionistas em torno dos efeitos de luz e cor extraídos da própria Natureza – e são bons exemplos disto as diversas representações que Monet fizera da *Catedral de Rouen* (1894) em diferentes momentos do dia e em condições atmosféricas diversificadas. Mas já havia pintores igualmente modernos que não mais se contentavam com os delicados matizes impressionistas habitualmente explorados por pintores como Renoir e Monet, e alguns já consideravam as paletas impressionistas um tanto monótonas³¹. De igual maneira, muitos já não viam porque seguir os ditames da Natureza com relação às possibilidades cromáticas. Pintores como Henri Matisse, André Derain e Maurice Vlaminck vinham se interessando cada vez mais em explorar os caminhos que haviam sido abertos pelo pioneirismo de Vincent Van Gogh e de Paul Gauguin. Eles logo tenderiam a preferir francamente as paletas

³¹ "É possível falar sobre a escola impressionista, porque os impressionistas sustentaram certos princípios. Para nós, não havia nada disso, pensávamos apenas que as cores dos impressionistas eram um tanto monótonas" (WHITFIELD, 1991, p.11).

fortes e vibrantes, e em alguns casos a substituir a indefinição impressionista por contornos delineadamente pesados.

É extremamente significativo o papel inspirador que seria desempenhado pela arte japonesa e oriental, de modo mais geral – mas também pela então chamada “arte primitiva” dos povos africanos – num dos mais importantes movimentos artísticos do princípio do século XX: o Fauvismo. Mas aqui, já estaremos no âmbito da continuidade dos movimentos de Arte Moderna no século XX, consolidando uma herança pictórica cujas bases foram lançadas no século XIX. Sobre isto, podemos dizer que a arte produzida no Oriente, e em especial no Japão, seguiria influenciando a renovação pictórica do ocidente em outros momentos, em suas diversas modalidades, da pintura à cerâmica e à arquitetura³². Os exemplos aqui evocados, e outros que poderiam se referir à continuidade da assimilação da Arte Japonesa no século XX, apenas reforçam a demonstração da tese de que o que os artistas e escritores modernos buscaram no Oriente e em outros territórios de alteridade foi uma possibilidade efetiva de renovação dos seus meios, mais do que o mero interesse temático que já aparecia na arte romântica ou mesmo em períodos anteriores ao século XIX. Também podemos perceber aqui – embora reconhecendo que o aprofundamento desta questão nos levaria para muito além dos limites deste artigo – que o interesse de renovação a partir da Alteridade foi um fenômeno cultural mais amplo, abarcando não apenas as Artes Visuais como também a Poesia, a Literatura, a Arquitetura, a Música e o Cinema. Neste sentido, não apenas nas artes visuais, como também em outras modalidades de expressão artísticas, a dívida da moderna arte ocidental para com as alteridades e modos de expressão artística tipicamente orientais – em especial japoneses – adquire especial evidência e significação.



³² Sobre a influência da arte japonesa na arte ocidental mais recente, ver WICHMANN, 2007.

REFERÊNCIAS

- FERMIGIER, André. **Toulouse-Lautrec**. New York: Praeger, 1969.
- HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e Escritura do Mundo Flutuante**: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi, São Paulo: Hedra, 2002.
- KEENE, Donald. **The Japanese Discovery of Europe 1720-1830**. Stamford, California: Stamford University Press, 1969.
- LAMBOURNE, Lionel. **Japonisme Cultural Crossings between Japan and the West**. London/New York: Phaidon Press, 2005.
- MACHADO, Sonia Maria Farria. **Presença da Arte Japonesa na obra de Monet**. Rio de Janeiro: Arte Final, 1988.
- MICHENER, James A. **The Floating World**. New York: Random House, 1954.
- MICHENER, James A. **Japanese Prints**: From the Early Masters to the Modern. Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle Company, 1972.
- MULLER, Joseph Emile. **O Fauvismo**. São Paulo: Verbo, 1976.
- MUNSTERBERG, Hugo. **The Arts of Japan: An Illustrated History**. Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., 1957.
- NOVOTNY, F. **Toulouse-Lautrec**. London: Phaidon Press, 1.
- PEDROSA, Mário. Japão e Arte Ocidental. In Otilia Arantes (org.). **Modernidade Cá e Lá** – textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SAID, Edward. **Orientalismo** – o Oriente como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhias das Letras, 2001.
- SIGNAC. **De Eugène Delacroix ao Neo-impressionismo**. Paris : Ed. De la Revue Blanche, 1899.
- STANGOS, N. (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1991.
- STERN, Harold P. **Master Prints of Jappant** : Ukiyo-e Hanga. New York : Harry N. Abrams, Inc., 1969.
- WICHMANN, Siegfried. **Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1958**. New York: Thames & Hudson, 2007.

WHITFIELD, "Fauvismo" in Nikos STANGOS (org.), **Conceitos da Arte Moderna**.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.11.

Arnaldo Rosa Vianna Neto

**Representações da Literatura
Canadense Francófona
no século XIX:
*L'esthétique du terroir***

Resumo

A literatura do *terroir* quebequense define-se como regionalista, da terra, do campo, rural, social. A posse do território, a idealização da terra, a língua e o discurso religioso se constituem como referências ideológicas da estética do *terroir*, a qual se constrói sobre valores do *ethos* campestre, suas tradições, normas e modelos culturais.

Palavras-chave: Identidade, posse, regionalista, rural

Résumé

La littérature du terroir québécoise se définit comme régionaliste, de la terre, de la campagne, rurale, sociale. La possession du territoire, l'idéalisation de la terre, la langue et le discours religieux se constituent comme des références idéologiques de l'esthétique du terroir, laquelle se construit sur des valeurs de l'*ethos* rural, ses traditions, normes et modèles culturels.

Mots-clés : Identité, possession, régionaliste, terroir

Referencial histórico

Dans toute cette abondante production domine la passion de la terre, qui est à la fois passion d'un pays, d'un sol, d'une possession³³.
Jean-Claud Clébert

A *littérature du terroir*³⁴ quebequense, definida como regionalista, da terra, do campo, rural, social, sedimenta, na carga semântica das palavras terra e território, nas quais se constrói sua narratividade, a representação de um complexo contexto cultural constituído por referências históricas responsáveis pela construção do discurso social do qual a literatura é elemento constitutivo.

O contexto cultural em que se insere a formação do *récit du terroir*³⁵ quebequense tem um referencial histórico complexo, que se inicia com a Guerra dos Sete Anos entre a França e o Reino da Grã-Bretanha³⁶, época em que territórios colonizados pela França desde 1608 passaram gradualmente para o controle britânico entre 1740 e 1763. Após a conquista da *Nouvelle-France* pelo Reino da Grã-Bretanha em 1760, a França renuncia às colônias na América do Norte com o *Traité de Paris*, assinado em 1763.

Em 1774, o *Acte de Québec* garantiu, à *Province de Québec*, um vasto território que se estendia do vale do rio *Saint-Laurent* aos *Grands Lacs* e ao vale do *Ohio*. O tratado restituía os direitos à nobreza senhorial (*le régime seigneurial*), reconhecia a prática do direito civil francês, da língua francesa e abolia o *Serment du Test*³⁷, prática que excluía os canadenses-franceses católicos do exercício de qualquer

* Arnaldo Rosa Vianna Neto - Professor Doutor da Universidade Federal Fluminense (UFF)

³³ Em toda essa abundante produção domina a paixão pela terra, que é ao mesmo tempo paixão pelo país, pelo solo, pela posse.

³⁴ Literatura regionalista rural

³⁵ Narrativa regionalista rural

³⁶ O Reino da Grã-Bretanha foi um Estado nacional da Europa Ocidental entre 1707 e 1800. Foi criado a partir da união das coroas da Escócia e Inglaterra, sob o Ato de União de 1707 (*Union Act, 1707*), que havia sido estabelecido para formar um único país na ilha da Grã-Bretanha. O Reino da Grã-Bretanha foi suprimido após o *Ato de União de 1800 (Union Act, 1800)*, pelo qual a Irlanda foi anexada, criando-se o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda, após o final da Rebelião Irlandesa de 1798.

³⁷ A expressão é oriunda do discurso religioso na Inglaterra e significa o ato pelo qual se renuncia à transsubstanciação e ao culto à Virgem Maria e aos santos católicos. O juramento era imposto aos canadenses-franceses católicos que pleiteavam qualquer cargo público, como prova de fidelidade ao Reino da Grã-Bretanha. À época, eles só tinham acesso às funções públicas se abjurassem o catolicismo e se submetessem ao aprendizado da língua inglesa.

função pública. Protegiam-se, assim, as instituições, a religião e a língua da ex-colônia francesa, o que não impedia, entretanto, a instalação massiva de colonos britânicos (*la population de souche britannique*³⁸) nas terras confiscadas aos canadenses-franceses. Após a deportação dos acadianos³⁹ em 1775, a Igreja passou a incentivar o crescimento demográfico, desenvolvendo uma política de resistência à assimilação e discriminação pelos colonos britânicos, prática já adotada pelas colônias francesas no século XVII, designada como *La guerre des berceaux*, a “guerra ou revanche dos berços”⁴⁰.

A Revolução Americana de 1776 provocou uma grande migração da população leal (*les Loyalistes*) aos britânicos das treze colônias americanas para o Canadá na década de 1780, especialmente para a *Nouvelle-Écosse* e principalmente para o sul da colônia de *Québec*, época em que a maioria da população passou a ser de ascendência britânica, ameaçando a, até então, maioria étnica canadense-francesa. As diferenças culturais entre os colonos de língua francesa e os de língua inglesa promoveram a divisão do *Québec* em duas distintas colônias, o *Haut-Canada*, que formou as bases da atual província de *Ontario*, primariamente anglófona, e o *Bas-Canada*, base da atual província de *Québec*, majoritariamente francófona.

Após a Revolução Americana, o Reino da Grã-Bretanha continuou ainda a controlar quatro colônias no continente norte-americano: *Québec* (localizada na região onde se localiza atualmente o sul das províncias de *Ontario* e *Québec*), *Île*

³⁸ (a população de raiz, de origem britânica)

³⁹ Os acadianos são de maioria francófona e católica. Eles descendem dos primeiros colonizadores franceses estabelecidos na Acádia à época da criação da *Nouvelle-France*. Os acadianos foram deportados (*Le Grand Dérangement* ou *La déportation des Acadiens*) pelos britânicos em 1755, quando da implementação de uma política caracterizada pela limpeza étnica. Após o exílio forçado, muitos acadianos partiram para os Estados Unidos e para o *Québec*. Outros, após um retorno à França, se dividiram em dois grandes grupos: um que se instalou em Archigny e outro que partiu de Nantes para se estabelecer na Luisiana, encontrando aqueles que haviam descido da antiga Acádia, em travessia epopeica (referenciada no romance *Pélagie-la-charrette* de Antonine Maillet), até o sul dos Estados Unidos, onde são conhecidos como *Cadiens* ou *Cajuns*. Houve também muitos acadianos que, durante os séculos dezenove e vinte, retornaram à antiga Acádia (movimento conhecido na literatura como o Mito do Retorno), juntando-se àqueles que resistiram à expulsão e ficaram no antigo território. Fruto da diáspora promovida pela Grande Deportação, a maioria dos acadianos se encontra, não obstante, nos dias atuais, na América do Norte, geralmente nas províncias canadenses do *Nouveau-Brunswick*, *Île-du-Prince-Édouard*, *Nouvelle-Écosse* e *Québec*, e no Estado do Maine, nos Estados Unidos.

⁴⁰ Um casal tinha, em média, 14 filhos. As famílias eram incentivadas a manter esse número, sendo comum, à época, matrizes familiares com 14 filhos e 170 netos.

Saint-Jean, Nouvelle-Écosse, Terre-Neuve e Labrador. Em 1784, o Reino da Grã-Bretanha criou uma quinta colônia, o *Nouveau-Brunswick* (o sudoeste da *Nouvelle-Écosse*) e renomeou a *Île Saint-Jean* como *Île-du-Prince-Édouard*. Com exceção da colônia de *Québec*, cuja população era francófona, de ascendência francesa, a maior parte da população dessas colônias era anglófona, descendente de britânicos leais (*les Loyalistes*) ao Reino da Grã-Bretanha.

A Revolução Francesa em 1789 destituiu a Metrópole cultural de seus princípios de autoridade e religião, não se constituindo mais a França como um modelo a seguir pela elite religiosa e intelectual da coletividade canadense-francesa. Para se protegerem da constante ameaça de avanço dos Estados Unidos sobre seus territórios entre os anos de 1775 a 1812, desenvolveu-se entre britânicos e canadenses-franceses uma política de tolerância em relação à defesa dos interesses dos canadenses-franceses de não intervenção dos ingleses nas questões de conservação da língua, da religião e do sistema judiciário. A identidade ameaçada tornou-se uma das principais representações coletivas, após toda essa série de acontecimentos que tornaram visível a fragilidade francófona na América do Norte.

Entre os anos de 1830 e 1840 identificou-se no *Québec* a constituição de um discurso ideológico voltado para a história da *Nouvelle-France*, orientado no sentido de salvaguardar a nação canadense-francesa e seus valores tradicionais. O monopólio do poder político e econômico pelos ingleses resultou na *Insurrection des Patriotes* de 1837-1838, um movimento de afirmação nacional e separação radical, no qual os canadenses-franceses fracassaram após as operações militares no *Comte des Deux-Montagnes* em *Saint-Eustache*.

Após a derrota, para evitar a assimilação pelos ingleses, os canadenses-franceses concentraram-se na zona rural, época em que oitenta por cento da população passou a viver no campo. Vinte anos mais tarde, com a industrialização e a urbanização, esse percentual passou a ser de sessenta e sete por cento. Nesse contexto, o clero passou a administrar o poder com base em um paradigma conservacionista que tinha como referências ideológicas o discurso religioso, a posse do território, a idealização da terra, instituindo-se como valores a agricultura e o *ethos* campesino, suas tradições, normas e

modelos culturais. A religião católica constituiu-se, pois, como um dos ícones de maior influência na história da formação da sociedade quebequense (identificada à época como canadense-francesa), que se organizou, principalmente, na resistência da cultura de língua francesa contra a constante ameaça da fronteira cultural anglófona, tendo sido a Igreja a instituição responsável pela reprodução da cultura francesa em solo canadense. A religião, a preservação da língua, a apropriação do território e o culto à terra constituíram, assim, elementos importantes do nacionalismo canadense-francês⁴¹.

A união do *Haut-Canada* ao *Bas-Canada*, pelo Parlamento inglês em 1841, fez do *Québec* parte da maioria anglófona da Província unida, propiciando um equilíbrio político de poder entre seus irmãos anglófonos do Canadá ocidental (*Ontario*) e seus compatriotas francófonos do Canadá oriental (*Québec*). Para assimilar as intensas migrações britânicas (ingleses e irlandeses), entre 1760 e 1860, escolas de língua inglesa foram admitidas no sistema católico de língua francesa e, a partir de um estatuto colonial decretado em 1846, instaurou-se um sistema educacional protestante autônomo de língua inglesa. A Confederação de 1867 constituiu o Canadá como um Estado Federal com a união de três colônias britânicas norte-americanas, iniciando-se então a incorporação de províncias e territórios e um processo de crescente autonomia em relação ao Reino da Grã-Bretanha, destacada pelo estatuto de Westminster em 1931, que culminou no *Canada Act* de 1982, no qual foram eliminados os vestígios de dependência jurídica do Parlamento britânico.

⁴¹ Essa matriz cultural permaneceu até 1960, quando a *Révolution Tranquille*, um acontecimento histórico que abalou instituições e expressou mudanças nas estruturas éticas, culturais e ideológicas, tornou visíveis divisões e contradições internas com a instituição de novas referências culturais resultantes de uma reapropriação simbólica do passado, do território, da língua, que identificam particularmente o *ethos* quebequense na elaboração de um novo discurso identitário, permitindo ao canadense-francês do *Québec* tornar-se quebequense. O abandono da colônia pela Metrópole francesa constitui o estigma identitário fundacional de *ethos* quebequense, identificado pelo sociólogo canadense Gérard Bouchard na formação discursiva da metafigura do bastardo (*la bâtardise*) que constitui o paradigma cultural da Revolução Tranquila. O que se passa no factual histórico, no espaço-tempo da historiografia da década de 1960 revela o processo de rompimento com ideologias, referências e modelos culturais, como a rejeição da “mãe-pátria”, suas normas e tradições.

Ideologia do *terroir*

A ideologia do *terroir* teve origem no *Québec* rural patriarcal do século XIX, expandindo-se até o século XX. Entre os anos de 1846 e 1945, o clero e o Estado utilizaram a matriz ideológica do *terroir* na literatura canadense de língua francesa, como tentativa de contenção do êxodo rural dos canadenses-franceses do *Bas-Canada* (o *Québec* de antes da Confederação de 1867), inicialmente para *Montréal* e depois para os Estados Unidos, atraídos pela industrialização crescente. Os mentores da ideologia do *terroir* silenciaram sobre a grande mutação econômica e social urbana que se operava no *Québec*. Evocava-se o fato de que, ao longo de toda sua história, a população da *Nouvelle-France* e, mais tarde, do *Bas-Canada* (o *Québec* de hoje), era essencialmente rural, o que sustentava uma propaganda ideológica em favor da colonização “pura”, ou seja, a utopia de uma colonização voltada para a construção de uma sociedade nova à altura dos desejos dos colonos. Negando totalmente qualquer interação entre o rural e o urbano, a ideologia do *terroir* separava, de maneira radical, os dois modos de vida, idealizando excessivamente o *ethos* rural e estigmatizando o *locus* urbano como “lugar de perdição”.

Estima-se que a continuidade da ideologia do *terroir* expressa nas produções literárias, ainda em 1871, era de oitenta por cento aproximadamente. Tanto o romance, quanto a poesia e o ensaio se inscreveram em uma corrente estética denominada de *terroirisme*⁴² ou *agriculturisme*, incorporando, à estética do *terroir*, a ideologia veiculada no *récit du terroir*, que tinha por objetivo não só garantir a posse do território, mas também a fixação dos canadenses-franceses em terras do *Québec* pela idealização da prática da agricultura e dos valores patriarcais rurais. Para tanto, o *terroirisme* sustentava-se nos signos rurais, como o tempo cíclico e contínuo da natureza, a metafísica do cotidiano vivido na apropriação da terra pela prática da agricultura, o *ethos* campesino que se mantinha, sobretudo, pela transmissão coletiva de valores e tradições morais e/ou religiosas que evocavam o território, a terra, a região, o vilarejo com sua

⁴² Regionalismo rural

comunidade característica, suas paróquias, praças, paisagens e referências linguísticas.

Em 1896, o processo de industrialização se acelerou, acarretando um forte êxodo da população rural para a zona urbana. As elites rurais apontavam o surgimento do automóvel e os novos meios de comunicação, o telefone e o cinema, como uma ameaça para a sobrevivência da identidade canadense-francesa, até então preservada pela manutenção da língua, da religião e dos valores rurais tradicionais. A atração pelas “cidades grandes”, como *Montréal*, e a emigração para os Estados Unidos ameaçavam a diluição da identidade canadense-francesa. Por omissão do governo em relação a políticas públicas que pudessem conter o esvaziamento do campo e o consequente apagamento do *ethos* identitário rural canadense-francês, alguns escritores empreenderam uma campanha em favor do retorno à terra, defendendo o tema de que a arte e todas as manifestações estéticas deveriam estar a serviço da identidade ameaçada. Assim, a literatura do *terroir* ganhou o estatuto de literatura engajada, tomando a ficção como propaganda de seu ideário.

145

***L'esthétique du terroir*⁴³: a literatura regionalista rural quebequense**

A derrota dos *Patriotes* em 1837-1838 constituiu um dos pontos decisivos da história do *Québec*. O fato histórico inaugurou a era que se estendeu até a Revolução Tranquila, durante a qual o nacionalismo de reivindicações políticas e sociais, mesclado de liberalismo e anticlericalismo, que teve um importante sucesso durante os anos de 1820-1830, cedeu espaço ao nacionalismo conservador, sustentado pelo clero e a pequena burguesia rural.

O nacionalismo conservador, cujas preocupações se concentravam em torno da manutenção da língua francesa e da religião católica, visava essencialmente a conservar intacta a sociedade canadense-francesa tal como foi herdada da época da Nouvelle-France, subtraindo-a às influências estrangeiras e às correntes de pensamento incompatíveis com a manutenção do *status quo*.

⁴³ Estética do *terroir*

Naquele contexto, o *roman du terroir*⁴⁴ quebequense desempenhou um papel exemplar como agente do processo de difusão do nacionalismo conservador canadense-francês, não só como instrumento destinado a legitimar a ordem estabelecida e o modo de vida tradicional, mas também como meio utilizado ideologicamente para desqualificar e marginalizar tudo o que fosse estrangeiro ou incompatível com aquele modo de vida.

Embora a literatura regionalista rural quebequense tenha sido disseminada com mais força no século XX, ela é representada na história literária canadense-francesa desde o século XIX, época, como já se disse, em que oitenta por cento da população vivia no campo, como resultado da marcha para o povoamento e dos quadros políticos e jurídicos que determinavam a ocupação do solo, carregando estratos superpostos de sedimentação cultural sobre uma trama antiga em constante evolução. Nesse contexto, a literatura é fortemente condicionada aos valores religiosos e agrários ancestrais, necessários à sobrevivência da população de etnia francófona, de sua fé e de sua língua.

Identificado na metade do século XIX, egresso do movimento regionalista, o *roman du terroir*, romance da terra, se caracteriza pela valorização de uma região. O romance da terra construiu-se em torno de quatro vertentes representativas do *récit du terroir*: a terra, a família, a religião e a língua. O cenário de suas tramas é composto pela paisagem sociohistórica da comunidade rural, do cotidiano rural, onde se registram histórias de famílias campesinas, nas quais transitam artesãos, religiosos, nobres e agricultores em sua relação com o *terroir*⁴⁵, seu potencial de desenvolvimento, a preservação de tradições características de uma entidade social cuja originalidade é indissociável de um quadro natural por vezes ameaçado pela industrialização e a expansão econômica. Nesse contexto, o trânsito das personagens pelas paisagens e vilarejos emblemáticos assinala, nas narrativas, a apropriação do território. Construídas como representações do mundo rural, as personagens não se resignam às condições existenciais impostas pelas vicissitudes históricas, resultantes das convulsões sociais que sacodem os séculos XIX e XX decorrentes

⁴⁴ Romance regionalista rural ou romance da terra

⁴⁵ Terra, território, região.

dos avanços tecnológicos, das lutas de classes e das mudanças nos paradigmas políticos.

Considera-se o *roman du terroir* como um *roman à thèse*⁴⁶, no qual se defendia a tese de que a vida no campo é superior à de todos os modelos urbanos. Os romances da terra, também chamados de regionalistas rurais, expõem o problema da sucessão sobre a posse da terra, que era considerada sagrada, representando o *ethos* rural patriarcal no momento em que um dos filhos vive uma situação de conflito ao ter que escolher entre a terra ancestral e a cidade, entre ficar ou partir, entre continuar a sucessão do pai ou destruí-lo. A vítima será sempre a terra, que se representa como personagem central em torno da qual se posicionam dois adjuvantes: o pai e o filho, o bom e o mau. A terra ameaçada de abandono tem a virtude de dar felicidade aos que a cortejam e lhe são fiéis. O pai se sente menos afetado pela partida do filho, o desertor da terra, do que pela recusa da sucessão e o abandono de sua terra. Inteiramente determinado a servir à terra ancestral, a terra sagrada, o pai confere significação e valor à vida de seus descendentes, inscrevendo-os no ciclo do eterno retorno, abstraindo-se da noção de tempo linear.

Assim se lê em *La Terre paternelle* (1846), romance que inaugura, no Québec, a literatura regionalista rural. De autoria de Patrice Lacombe, o romance exercita o *terroirisme*, representando em sua narrativa as vertentes da estrutura familiar patriarcal rural e o pertencimento à terra ancestral. A terra paterna situa-se ao norte da ilha de *Montréal*, em *Gros Sault*, na paróquia de *Sault-au-Récollet*, lugar que tem como referência o *Rivière des Prairies*. A terra pertence à família *Chauvin*, cujos ancestrais trabalharam duramente para torná-la produtiva e rentável. No texto do romance, que tem dez capítulos, o escritor enfatiza o tema de que a terra recompensa o trabalho árduo. As representações da posse da terra e da sucessão familiar são visíveis na *mise-en-scène* narrativa e na oposição das personagens estereotipadas, tais como o velho patriarca rural, a família patriarcal, o padre do vilarejo. O patriarca da família *Chauvin* se chama *Jean-Baptiste*. De seu casamento com a filha de um agricultor nasceram três filhos, dois meninos e uma menina. *Charles*, o mais novo dos irmãos, deixa o campo em busca de

⁴⁶ Romances que defendem uma tese.

florestas longínquas de um país *d'un haut*⁴⁷. Temendo que o filho mais velho abandonasse também a vida rural, seguindo os passos do irmão, *Jean-Baptiste* decide legar sua terra a ele, por direito de sucessão. Entretanto, o filho mais velho não suporta o trabalho árduo para recuperar a fertilidade da terra e *Jean-Baptiste* vende sua propriedade para tentar sobreviver do comércio, sem estar preparado para tanto. A família *Chauvin* vai à falência em pouco tempo e deixa o campo, emigrando para a cidade, onde todos enfrentam a decadência física e material. Após dez anos de miséria e fome, o filho mais velho morre, deixando seus pais em estado deplorável. *Charles* retorna do Noroeste em boa situação financeira, permitindo à família a reintegração da terra paterna e a retomada da felicidade perdida. A fidelidade à religião católica não impediu que *Jean-Baptiste* e sua família fossem punidos pelo abandono da terra, realizando-se na narrativa o lema do *terroir*: “não se abandona a terra impunemente”. Na representação discursiva dos lugares, Patrice Lacombe não reproduz, entretanto, integralmente, a ideologia da época. O campo não é valorizado excessivamente, a cidade permite aos personagens viverem um período de prosperidade, quando, ao contrário, deveria ser representada como um “lugar de perdição” e fracasso, segundo os valores veiculados pelo discurso político-religioso da época, e a floresta, que deveria ser ignorada, é incorporada à narrativa por seus aspectos atrativos⁴⁸. Com algumas variantes, essa era a fórmula adotada pelos escritores da época que centravam seu interesse em manter a sucessão como garantia da posse da terra e do *ethos* identitário.

O mesmo discurso ideológico se reproduz em *Jean Rivard, le défricheur* (1862), de Antoine Gérin-Lajoie, na voz narrativa do padre *Doucet*, que tenta dissuadir *Jean Rivard* de seu projeto de estudar Direito para tornar-se agricultor.

⁴⁷ Vasto território a oeste de *Montréal* abrangendo a totalidade dos Grandes Lagos ao Norte e ao Sul, estendendo-se ao que corresponde hoje à região que cobre a parte Nordeste dos Estados Unidos descendo até a Luisiana. Essas regiões eram, outrora, ocupadas pelos franceses.

⁴⁸ Em *Restons chez-nous* (1908), Damase Potvin revisa a fórmula de *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe (1846) para torná-la ideologicamente mais eficaz. O patriarca, incapaz de satisfazer aos desejos da terra, tem apenas um filho com o qual conta para sucedê-lo. O rapaz, entretanto, se deixa seduzir pela cidade e não cede às súplicas do pai para que não abandone a terra. Sem alternativa, o velho pioneiro é obrigado a vender a terra, enquanto o filho sofre em terra estrangeira o castigo pelo crime de abandono da terra. O rapaz morre após ter reconhecido seu erro. Essa é a trama característica dos romances da terra (*du terroir*), também chamados de “romances da fidelidade à terra”, ou simplesmente “romances da fidelidade”, engajados na luta pela sobrevivência da identidade canadense-francesa.

Muito pobre para adquirir uma fazenda, *Jean Rivard* se deixa atormentar por essa ideia até o momento em que é inspirado por um sonho, no qual se vê em busca de uma terra rica em árvores que ele poderá abater para depois explorar, nos *Cantons de l'Est*⁴⁹. Enfatizando o papel da autoridade clerical da paróquia do vilarejo de *Rivardville*, o autor manifesta, através do discurso religioso, a ideologia política e social do *terroirisme*. Gérin-Lajoie escreveu ainda *Jean Rivard, l'économiste, Le jeune Latour, Les Lettres canadiennes d'autrefois*.

Paralelamente à literatura regionalista rural, desenvolveu-se uma literatura política e socialmente engajada na qual se representavam, entretanto, traços da literatura regionalista rural. Cita-se, como exemplo, o romance *Charles Guérin: roman de mœurs canadiennes* (1846) de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau⁵⁰, Primeiro Ministro do *Québec* em 1867, no qual se denuncia a invasão imigrante. A industrialização do Canadá produziu um enfrentamento de duas morais, uma tradicional, fundada nos princípios imutáveis da religião e dos valores patriarcais rurais, outra oportunista, chamada *morale de situation* que visava a legitimar, por argumentos especiais, atos desonestos praticados pelas instituições. É o choque entre essas duas morais que se representa em *Charles Guérin*.

Em *La chasse-galérie*, coleção de seis contos de Honoré Beaugrand escrita na segunda metade do século XIX, registram-se dois textos, *Macloune* e *Le Père Louison*, inscritos na estética do *terroir*, nos quais se retrata a vida de camponeses típicos do regionalismo rural canadense-francês. Os outros quatro textos, *La chasse-galérie* (histórias de lenhadores que pactuam com o diabo para encontrar suas namoradas), *Le loup garou*, *La bête à grand'queue*, *Le fantôme de l'avare*, são contos fantásticos que reproduzem a tradição oral, encontros perigosos com criaturas sobrenaturais, que se tornaram clássicos da literatura e do cinema para adolescentes. Todas as narrativas se desenvolvem nos vilarejos às margens do rio *Saint-Laurent, l'Outaouais*, no começo do século XIX, evocando um universo rural e popular de camponeses, lenhadores, açougueiros e pescadores. A *mise-en-scène* narrativa, em todos os contos, se passa em torno de uma lareira, ao redor da qual um grupo de homens e mulheres se reúne, ao cair da tarde, nas longas

⁴⁹ Região ao sul da Província de *Québec* na fronteira com os Estados Unidos.

⁵⁰ Pierre-Joseph-Olivier Chauveau foi Primeiro Ministro do *Québec* em 1867. Em 1838, publicou seu primeiro poema, intitulado *L'Insurrection*, no jornal *Le Canadien*, no qual exalta o heroísmo dos *Patriotes*.

vigílias de inverno no campo, para ouvir um contador de histórias que resgata, em toda sua dimensão etnológica, o imaginário coletivo popular e rural, enraizado na geografia e na história do povo quebequense. Honoré Beaugrand é reconhecido como um dos autores clássicos da literatura quebequense de língua francesa.

Uma pesquisa em numerosos periódicos da época confirma a inscrição da literatura de gênero no *Québec* da segunda metade do século XIX. Em 1870, esposas de advogados, de médicos, de notários, escondendo sua identidade sob pseudônimos, pontuam a literatura com a rubrica feminina. O primeiro romance psicológico canadense-francês, *Angéline de Montbrun*, é de autoria feminina. Escrito por Laure Conan, pseudônimo usado por Marie-Louise-Félicité Angers (1845-1924), foi publicado entre 1881 e 1882, sob a forma de folhetim. Laure Conan escreveu ainda onze livros de natureza psicológica, nos quais a escritora abordava o discurso religioso e a estrutura familiar do *Québec*. Na história da literatura quebequense, registra-se a autoria de numerosas mulheres que, após Laure Conan, escreveram romances sob a égide do *terroirisme* militante do século XX.

150

A sobrevivência da literatura regionalista rural

Durante os anos de 1846 a 1945, a maioria das obras literárias publicadas no *Québec* se inscreveu, pois, na estética do *terroir*. Nos registros de sua ocorrência, situam-se, como limites, *La Terre paternelle* (1846), de Patrice Lacombe, e *Le Survenant*, de Germaine Guèvremont (1945), como narrativas emblemáticas do *terroir* nos séculos XIX e XX.

O que diferencia o *terroirisme*, ou o regionalismo rural do século XIX do *terroirisme* do início do século XX é o engajamento ideológico. A diversidade revelada na literatura regionalista rural quebequense do século XX liga-se à heterogeneidade dos modelos representados e a substanciais diferenças quanto ao modo de inscrição do social. Tais variações, parcialmente ligadas ao movimento da história, revelam a transformação das grandes articulações do

discurso cultural ao longo dos séculos. Assim, o escritor *terroiriste*⁵¹ do século XX promove o retorno ao campo, à zona rural, como forma de nacionalizar a literatura.

O *Monseigneur* Camille Roy, *l'abbé* Roy, autor do primeiro ensaio sobre a literatura quebequense, exercerá esse papel, fundando a *École du terroir*, em torno da qual se concentrava um grupo de escritores que aplicavam as diretrizes do movimento e recrutavam militantes. É importante destacar o papel de Camille Roy e seu trabalho de crítica literária que teve o objetivo de nacionalizar a literatura, com temas canadenses-franceses, tratados sob a ótica canadense-francesa, que pudesse conquistar junto ao público sua preferência em detrimento da literatura francesa e das literaturas estrangeiras. Como muitos de seus contemporâneos, Camille Roy propunha um retorno às origens como forma de nacionalizar a literatura canadense-francesa e recusava os estatutos do modernismo no qual ele via uma ameaça aos fundamentos da identidade quebequense, à fé católica e à pátria. Ele promoveu a literatura do *terroir* até 1931. O discurso do *terroir* no século XX valorizava, assim, a civilização rural tradicional em vias de desaparecer sob o impacto da industrialização e da urbanização.

Distanciada da busca dos valores patriarcais rurais, morais ou religiosos, longe do retorno a uma natureza idealizada como a *terre promise*⁵² e de uma imagem conservadora e tradicionalista, a literatura regionalista rural quebequense desaparece a partir dos anos de 1940 com o surgimento dos primeiros romances urbanos. Fragmentos da tradição literária do *terroir* encontram-se disseminados em narrativas de alguns escritores quebequenses, ao lado de outras que reagem a essa tendência considerada saudosista ou nostálgica. Nessas, apesar de se conservar o paradigma da “terra prometida”, ou o “mito do retorno ao Norte quebequense⁵³”, se expõe a degradação social decorrente do empobrecimento econômico e cultural das populações rurais como resultado da industrialização urbana e do êxodo rural do campo para a

⁵¹ Regionalista rural

⁵² Terra prometida

⁵³ O sonho de um país francês que cobriria todo o Norte do *Québec*, *Ontario* e *Manitoba*, e que continuaria francês porque os ingleses não ousariam se aventurar naquelas terras por causa do rigor do clima.

cidade. Há romances urbanos em que se representa a integração de personagens oriundos de representações coletivas tradicionais (*les Québécois de souche*⁵⁴) do Québec com os de uma heterogeneidade cultural crescente advinda dos movimentos migratórios. São romances que, embora considerados como tipicamente *terroir*, regionalistas rurais, apresentam características *anti-terroir*, como *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard, que rompe, em parte, com a tradição da *littérature du terroir*.

Como literatura emblemática da estética do *terroir* no século XX, destacam-se as seguintes narrativas: *Marie Calumet*⁵⁵ (1904), de Rodolphe Girard, *Restons chez nous* (1908), de Damase Potvin, *Maria Chapdelaine* (1913), de Louis Hémon, *L'Appel de la race* (1922), do abade Lionel Groulx, *Un homme et son péché* (1933), de Claude-Henri Grignon, *Menaud, maître-draveur* (1937), de Félix-Antoine Savard, *Le Survenant* (1945) e *Marie-Didace* (1947), narrativa sequencial de *Le Survenant*⁵⁶, de Germaine Guèvremont. Entre as narrativas consideradas como *anti-romans du terroir*, citam-se *La Scouine* (1918), de Albert Laberge, *Trente Arpents* (1938) de Ringuet (pseudônimo de Philippe Panneton), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais.



⁵⁴ (Os Quebequenses de raiz francesa)

⁵⁵ A trama narrativa de *Marie Calumet* se desenvolve na segunda metade do século XIX e registra o confronto entre o cotidiano de uma paróquia rural do Québec tradicional e a realidade urbana de *Montréal* em pleno processo de industrialização. Destaca-se na narrativa a presença do francês rural do século XIX. *Marie Calumet*, apesar de se classificar como literatura *du terroir*, apresenta também características das narrativas *anti-terroir*.

⁵⁶ Tendo seu auge entre os anos de 1930-1945, a estética do *terroir* quebequense tem, em *Le Survenant* de Germaine Guèvremont (1893-1968), publicado no Canadá em 1945, seu último e melhor romance. A autora escreveu uma narrativa sequencial de *Le Survenant*, intitulada *Marie-Didace*, em 1947. Além de adaptações para o rádio e para séries televisivas, entre 1954 e 1960, *Le Survenant* foi também adaptado para o cinema em 2005. Como romances *anti-terroir*, podem-se citar *Trente Arpents* de Ringuet e *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais. Outras narrativas, tais como *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard, apesar de se classificarem como literatura *du terroir*, apresentam também características das narrativas *anti-terroir*.

REFERÊNCIAS

ALLARD, Jacques. **Traverses**. Montréal : Boréal, 1991.

AUBERT DE GASPÉ (père), Philippe. **Les Anciens Canadiens**. Montréal : Boréal, 2002.

BEAUGRAND, Honoré. **La Chasse-galerie et autres récits**, texte conforme à l'édition de 1900, avec une postface, une chronologie et une bibliographie de François Ricard. Montréal : Boréal, 2002.

CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier. **Charles** Guérin : roman de mœurs canadiennes. Montréal : G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853.

CLÉBERT, Jean-Claude. **Les hauts lieux de la littérature en France**. Paris: Bordas, 1990.

GÉRIN-LAJOIE, Antoine. **Jean Rivard, le défricheur** - récit de la vie réelle, suivi de **Jean Rivard, l'économiste**. Montréal : Hurtubise HMH, Cahiers du Québec 25 : collection textes et documents littéraires, [1874/1876] 1977. 400 p.

_____. **Les Lettres canadiennes d'autrefois**. Ottawa : Éditions de l'Université (Les publications sériées de l'Université d'Ottawa), [1939] 1958. 9 vol.

GUÈVREMONT, Germaine. **Le Survenant**. Paris : Éditions Beauchemin, 1945.

LACOMBE, Patrice. **La Terre paternelle**. Montréal : Fides, 1981.

MAILHOT, Laurent. **La littérature québécoise**. Québec : Éditions Typo, 1997.

MATHIEU, Jacques, LACOURSIÈRE, Jacques. **Les mémoires québécoises**. Québec : Les Presses de L'Université Laval, 1991.

ROY, Camille. **Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française**. Montréal : Beauchemin, [1039] 1962. 201p.

tradução

Ana Rossi

Sangue Ruim

Noite do inferno

Poemas de Arthur Rimbaud

Dos meus ancestrais gauleses tenho o olho azul e branco, o miolo estreito e a inabilidade para a luta. Encontro minhas vestimentas tão bárbaras quanto as deles. Mas não besunto meu couro cabeludo.

Os Gauleses eram retalhadores de animais, os cremadores de ervas os mais ineptos de seu tempo.

Deles, tenho: a idolatria e o amor ao sacrilégio; - ah! todos os vícios, cólera, luxúria, - magnífica, a luxúria; - sobretudo mentira e preguiça.

Tenho horror a todas as profissões. Mestres e obreiros, todos camponeses, horríveis. A mão na pluma vale a mão no arado – Que século de mãos! Nunca terei minha mão. Depois, a domesticidade até mesmo longe. A honestidade da mendicância me desola. Os criminosos dão nojo como os castrados: estou intacto, e isto nem me importa.

Mas! quem tanto fez minha língua pérfida que ela guiou e salvaguardou minha preguiça até aqui? Sem nem me servir para viver do meu corpo, e mais ocioso que o sapo, vivi em todos os lugares. Nenhuma família da Europa que eu não conheça. – Isto é, famílias como a minha que têm tudo da declaração dos Direitos do Homem. – Conheci cada filho de família!

Se tivesse antecedentes com um ponto qualquer da história da França!

Mas não, nada!

Para mim é evidente que sempre fui de raça inferior. Não posso compreender a revolta. Minha raça se levantou apenas para pilhar: quais lobos com a besta que não mataram.

Eu me lembro da história da França, filha primogênita da Igreja. Pobre coitado, eu teria feito a viagem à terra santa; tenho na cabeça estradas nas planícies da Suábia, mirada sobre Bizâncio, as muralhas de Solyme o culto de

* Ana Rossi - Professora Doutora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB)

⁵⁷ Fonte : Arthur Rimbaud, "Mauvais sang". In : **Poésies** : Une saison en enfer, Illuminations. Préface de René Char, Edition établie par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1999, p. 179 - 187.

Maria, a ternura com o crucificado desperta em mim entre mil encantamentos profanos. – Leproso, estou sentado sobre as ervilhas quebradas e as urtigas ao pé de um muro roído pelo sol. – Mais tarde, guerreiro, teria acampado nas noites alemãs.

Ah! tem mais: danço o sabá numa clareira vermelha com velhas e crianças.

Não me lembro de mais nada além desta terra e do cristianismo. Nunca terminaria de me rever neste passado. Mas sempre a sós: sem família; até isso, que língua falava? Nunca me vejo nos conselhos do Cristo; nem dos conselhos dos Senhores, - representantes do Cristo.

O que era no século passado: eu me situo apenas hoje. Não mais vagabundos, não mais vagas guerras. A raça inferior recobriu tudo – o povo, como se diz, a razão; a nação e a ciência.

Ah! a ciência! Retomamos tudo. Para o corpo e para a alma, - o viático, - temos a medicina e a filosofia, - os remédios das donas de casa e as canções populares arrançadas. E as distrações dos príncipes e os jogos que eles proibiam! Geografia, cosmografia, mecânica, química! ...

A ciência, nova nobreza! O progresso. O mundo em marcha! Porquê ele não daria voltas?

É a visão dos números. Vamos ao *Espírito*. É muito-certo, é Oráculo o que digo. Compreendo, e não sabendo explicar sem palavras pagãs, quero calar-me.

O sangue pagão está de volta! O Espírito está próximo; porquê Cristo não me ajuda dando à minha alma nobreza e liberdade. Pena! O Evangelho passou! o Evangelho! o Evangelho.

Espero Deus com guloseima. Sou de raça inferior desde toda eternidade.

Eis-me na praia armoricana. Que as cidades se acendam à noite! Minha jornada está acabada; deixo a Europa. O ar marinho queimará meus pulmões; os climas perdidos me curtirão. Nadar, esmagar a erva, caçar, fumar, principalmente; beber licores fortes feito metal ardente, - como faziam estes caros ancestrais ao redor do fogo.

Voltarei com membros de ferro, a pele escura, o olhar furioso: sobre minha máscara, hão de julgar-me de uma raça forte. Terei ouro. Serei indolente e brutal.

As mulheres cuidam destes ferozes enfermos ao retornarem dos países quentes. Estarei ligado à coisa política. Salvo.

Agora estou amaldiçoado, tenho horror à pátria. O melhor é um sono bem bêbado no litoral.

Nós não vamos. – Retomemos os caminhos daqui, carregado com meu vício que empurrou suas sofridas raízes para o meu lado desde a idade da razão – que sobe ao céu, me bate, me derruba, me arrasta.

A última inocência e a última timidez. Está dito. Não levar ao mundo meus desgostos e minhas traições.

Vamos! A marcha, o fardo, o deserto, o tédio e a cólera.

Para quem me alugar? Que besta deve-se adorar? Que imagem santa atacar? Que corações romperei? Que mentira deverei sustentar? - Em que sangue caminhar?

Melhor, manter distância com a justiça. – A vida dura, o embrutecimento simples, - levantar, o pulso ressecado, a tampa do caixão, sentar-se, se asfixiar. Portanto, nada de velhice, nem de perigos: o terror não é francês.

- Ah! estou tão desleixado que ofereço a qualquer imagem divina ímpetos para a perfeição.

Oh! minha abnegação, oh! minha maravilhosa caridade! aqui abaixo, sim!

De profundis Domine, besta que sou!

Quando criancinha admirava o cativo intratável sobre quem se fecha, sempre, a masmorra; visitava os albergues e os mobiliados que ele teria sagrado com sua estadia; via *com sua ideia* o céu azul e o trabalho florido dos campos; farejava sua fatalidade nas cidades. Tinha mais força que um santo, mais bom senso que um viajante – e ele, ele só! para testemunhar sua glória e sua razão.

Sobre as estradas nas noites de inverno, sem abrigo, sem roupas, sem pão, uma voz cingia eu coração gelado: “Fraqueza ou força: eis-te aqui, é a força. Você não sabe nem aonde vai, nem porque vai, entra em todas as partes, responde a tudo. Não te matarão mais do que se você fosse um cadáver. ” De manhã tinha

o olhar tão perdido e a postura tão morta que aqueles que cruzei *talvez não me tenham visto*.

Nas cidades a lama aparece a mim repentinamente vermelha e preta como um gelo quando a lâmpada circula no quarto vizinho como um tesouro na floresta! Boa sorte, gritei, e via um mar de chamas e de fumaças no céu; e, à esquerda, à direita, todas as riquezas ardendo como mil milhões de trovoadas.

Mas a orgia e a camaradagem das mulheres eram a mim proibidas. Nem mesmo um companheiro. Me via diante de uma multidão exasperada frente ao pelotão de execução chorando pela infelicidade que não puderam compreender, e perdoadando! – Como Joana d’Arc! – “Padres, professores, mestres, vocês se enganam livrando-me à justiça. Nunca fui deste povo daqui; nunca fui cristão; sou da raça que cantava no suplício; não compreendo as leis; não tenho senso moral, sou um bruto: vocês se enganam...”

Sim, tenho os olhos fechados à sua luz. Sou uma besta, um negro. Mas posso ser salvo. Vocês são falsos negros, vocês, maníacos, avarentos. Mercador, você é negro; magistrado, você é negro; general, você é negro; imperador, velho comichão, você é negro: você bebeu um licor não multado da fábrica de Satã. – Este povo é inspirado pela febre e o câncer. Enfermos e velhos são tão respeitáveis que eles pedem para serem fervidos. – O mais esperto é deixar este continente onde a loucura ronda para prover cativos a estes miseráveis. Entro no verdadeiro reino dos filhos de Cam.

Ainda conheço a natureza? me conheço? – *Não mais palavras*. Enterro os mortos em meu ventre. Gritos, tambores, dança, dança, dança, dança! Nem vejo a hora quando, no desembarcar dos brancos, cairei no nada.

Fome, sede, gritos, dança, dança, dança, dança!

Os brancos desembarcam. O canhão! Submeter-se ao batizado, vestir-se, trabalhar.

Recebi o golpe de graça no coração. Ah! eu não o tinha previsto!

Não fiz o mal. Os dias serão leves para mim, o arrependimento me será poupado. Não terei tido os tormentos da alma quase morta ao bem, onde sobe a luz severa como os círios funerários. O destino dos filhos de família, caixão

premature coberto de lágrimas límpidas. Sem dúvida a devassidão é besta, o vício é besta; deve-se colocar a podridão de lado. Mas o relógio conseguirá tocar apenas a hora da pura dor! Serei levado como uma criança para brincar no paraíso no esquecimento de toda infelicidade?

Rápido! outras vidas são? – O sono na riqueza é impossível. A riqueza sempre foi bem público. O amor divino, o único, outorga as chaves da ciência. Vejo que a natureza é apenas um espetáculo de bondade. Adeus quimeras, ideais, erros.

O canto razoável dos anjos se eleva do navio salvador: é o amor divino. – Dois amores! posso morrer de amor terrestre, morrer de devotamento! Deixe almas cuja pena não se acrescerá com minha partida! Vocês me escolhem entre os naufragos; aqueles que restam são meus amigos?

Salvem eles!

A razão nasceu em mim. O mundo é bom. Benzerei a vida. Amarei meus irmãos. Não serão mais promessas da infância. Nem a desesperança de escapar à velhice e à morte. Deus faz minha força, e eu louvo Deus.

160

O tédio não é mais meu amor. As raivas, as devassidões, a loucura da qual conheço todos os ímpetos e os desastres, - todo meu fardo está deposto. Apreciemos sem vertigem a extensão de minha inocência.

Não seria mais capaz de pedir o reconforto de uma cacetada. Não creio ter embarcado nas bodas tendo Jesus Cristo como cunhado.

Não sou prisioneiro de minha razão. Disse: Deus. Quero a liberdade na saudação: como persegui-la? Os gostos frívolos me deixaram. Não mais necessidade de devotamento, nem de amor divino. Não lamento o século dos corações sensíveis. Cada um tem sua razão, desprezo e caridade: guardo meu lugar no ápice desta angélica escada de bom senso.

Quanto à felicidade estabelecida, doméstica ou não... não, não posso. Sou dissipado demais, fraco demais. A vida floresce no trabalho, velha verdade: para mim, minha vida não está pesada demais, ela se esvoaça e flutua longe acima da ação, este caro ponto do mundo.

Como me torno moça velha com falta de coragem para amar a morte!

Se Deus me desse a calma celeste, aérea, a reza, - como os antigos santos.
– Os santos! os fortes! os anacoretas, artistas como não precisamos mais!

Farsa contínua! Minha inocência me faria chorar. A vida é a farsa a ser levada por todos.

Chega! Eis a punição. – *Em marcha!*

Ah! os pulmões queimam, as têmporas rosnam! sob este sol, a noite ronda dentro dos meus olhos! o coração... os membros...

Aonde vamos? ao combate? estou fraco! os outros avançam. As ferramentas, as armas... o tempo!

Fogo! fogo em mim! Parado! ou me rendo. – Covardes! – Me mato! Me jogo aos pés dos cavalos!

Ah! ...

- Eu me acostumarei.

Isto seria a vida francesa, a senda da honra!



Engoli uma famosa tragada de veneno. – Três vezes Bendito seja o conselho que chegou a mim – As entranhas me queimam. A violência do veneno torce meus membros, me torna disforme, me aterra. Morro de sede, sufoco, não posso gritar. É o inferno, a eterna pena! Vejam como o fogo se levanta! Queimo como deve ser. Vai, demônio!

Tinha entrevisto a conversão ao bem e à felicidade, a salvação. Posso descrever a visão, o ar de inferno não suporta os hinos! Eram milhões de criaturas charmosas, um suave concerto espiritual, a força e a paz, as nobres ambições, o que mais?

As nobres ambições!

E é ainda a vida! – Como a danação é eterna! Um homem que quer se mutilar é realmente amaldiçoado, não é? Acredito estar no inferno, logo estou. É a execução do catecismo. Sou escravo de meu batizado. Pais, vocês fizeram minha infelicidade e a de vocês. Pobre inocente! – O inferno não pode atacar os pagãos. – Ainda é a vida! Mais tarde, as delícias da danação serão mais profundas. Um crime, rápido, que eu caia no vazio, pela lei humana.

Cale-se, mas cale-se! ... É a vergonha, a repreensão, aqui: Satã dizendo que o fogo é abjeto, que minha cólera é terrivelmente estúpida – Chega! ... Erros que me ditam, magias, falsos perfumes, músicas pueris. – E dizer que tenho a verdade, que vejo a justiça: tenho um julgamento são e definido, estou pronto para a perfeição... Orgulho. – A pele da minha cabeça se resseca. Piedade! Senhor, tenho medo. Tenho sede, quanta sede! Ah! a infância, a erva, a chuva, o lago sobre as pedras, *o clarão do luar quando o sino soava doze...* o diabo está no campanário a esta hora. Maria! Santa Virgem! ... Horror de minha idiotice.

Lá longe, não são almas honestas que me querem bem... Venham... Tenho um travesseiro na boca, elas não me ouvem, são fantasmas. Depois, ninguém nunca pensa em outrem. Não se aproximem! Sinto o queimado, com certeza.

⁵⁸ *Ibid*, nota 57.

As alucinações são inumeráveis. Sim, é o que sempre tive: não ter mais fé na história, esquecer os princípios. Calarei isto: poetas e visionários estariam enciumados. Sou mil vezes mais rico, sejamos avarentos como o mar.

Ah isto! o relógio da vida parou há pouco. Não estou mais no mundo. – A teologia é séria, o inferno é certamente *em baixo* – e o céu em cima. – Êxtase, pesadelo, sono em um ninho em chamas.

Quanta malícia, na atenção, nos campos... Satã, Ferdinando corre com as sementes selvagens... Jesus caminha sobre os espinhos purpúreos sem curvá-los... Jesus caminhava sobre as águas agitadas. A lanterna mostrou-o de pé para nós, branco com tranças marrons no flanco de uma onda esmeralda...

Vou desvendar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, vazio. Sou mestre em fantasmagorias.

Ouçam! ...

Tenho todos os talentos! – Não há ninguém aqui e há alguém: não queria espalhar o meu tesouro. – Querem cantos negros, danças de houris? Querem que eu desapareça, que eu mergulhe à procura do *anel*? Querem? Farei ouro, remédios.

Confiem então em mim, a fé alivia, guia, cura. Todos, venham, - até as criancinhas, - que eu console vocês, que espalhe para vocês seu coração, - coração maravilhosos! – Pobres homens, trabalhadores! Não peço rezas; com sua confiança apenas, serei feliz.

- E pensemos em mim. Isto me faz pouco lamentar o mundo. Tenho chance de não sofrer mais. Minha vida foi apenas doces loucuras, é lamentável.

Ah! façamos todas as caretas imagináveis.

Decididamente, estamos fora do mundo. Não há mais dinheiro. Meu tato desapareceu. Ah! meu castelo, minha Saxe, meu bosque de salgueiros. As noitinhas, as manhãs, as noites, os dias... Estou lasso!

Deveria ter meu inferno para a cólera, meu inferno para o orgulho, - e o inferno da carícia; um concerto de infernos.

Morro de lassidão. É o túmulo, vou para os vermes, horror do horror! Satã, farsante, você quer me dissolver com teus charmes. Reclamo. Reclamo! um golpe de forquilha, uma gota d'água.

Ah! retornar à vida! Jogar os olhos sobre nossas deformidades. E este veneno, este beijo, mil vezes maldito! Minha fraqueza, a crueldade do mundo! Meu Deus, piedade, me escondam, me comporto muito mal! – Estou escondido, e não estou.

É o fogo que se levanta com seu amaldiçoado.



Marcos Bagno

Os tradutores

Texto de Victor Hugo

O tûmulo sempre acaba por ter razão. Bem recentemente, ofereceu-se uma oportunidade de pronunciar sobre Shakespeare o veredito supremo e liquidar o passado; a data ilustre do nascimento do poeta de Stratford, 23 de abril, retornou pela tricentésima vez. Ao cabo de trezentos anos, o gênero humano tem algo a dizer a um espírito por muito tempo insultado; foi como se Shakespeare se apresentasse à soleira da França: Paris se levantou, os poetas, os artistas, os historiadores estenderam a mão a esse fantasma, em torno do qual os poetas percebiam Hamlet; os artistas, Próspero; e os historiadores, Júlio César; o selvagem ébrio, o arlequim bárbaro, o Gilles⁶⁰ Shakespeare surgiu, e tudo o que se viu foi luz; o escárnio de dois séculos se diluiu em ofuscamento, e a França disse: Seja bem-vindo, gênio! A glória lavrou ata.

Sentiu-se na sombra algo como a adesão de nossos mortos augustos; julgou-se ver Molière sorrir, julgou-se ver Corneille saudar; velhos ódios, velhas injustiças, nada, nem um protesto, nem um murmúrio, entusiasmo unânime; e, nesta hora, os apreciadores definitivos do fundo das coisas, os que duplicam sua aversão aos déspotas com o amor às inteligências, os que, desejando que se faça justiça, também desejam que se faça jus, os contemplativos, os solitários pensadores ocupados com o ideal, os sonhadores, admiram, emocionados, a paz que se fez em torno dessa majestosa entrada.

Shakespeare é o selvagem ébrio. Sim, selvagem! É o morador da floresta virgem; sim, ébrio, é o bebedor do ideal. É o gigante sob as imensas ramagens; é aquele que segura a grande taça de ouro e que tem nos olhos a chama de toda essa luz que ele bebe. Shakespeare, como Ésquilo, como Jó, como Isaías, é um desses onipotentes do pensamento e da poesia que, adequados, por assim dizer, ao Todo misterioso, têm a profundidade mesma da criação, e que, como a

* *Marcos Bagno* - Professor Doutor do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB)

⁵⁹ Fonte : Victor Hugo, « Les traducteurs ». In : **Œuvres complètes**. Proses philosophiques de 1860 - 1865. Paris : Éditions Robert Laffont, 1985, p. 619 - 638.

⁶⁰ Referência a Gilles de Rais (1405-1440), nobre francês que combateu ao lado de Joana d'Arc. [NT]

criação, traduzem e traem exteriormente essa profundidade por uma profusão prodigiosa de formas e de imagens, lançando para fora as trevas em flores, em folhagens e em fontes vivas. Shakespeare, como Ésquilo, tem a prodigalidade do insondável. O insondável é o inesgotável. Quanto mais profundo o pensamento, mais viva é a expressão. A cor sai da escuridão. A vida do abismo é inaudita; o fogo central faz o vulcão, o vulcão produz a lava, a lava gera o óxido, o óxido busca, encontra e fecunda a raiz, a raiz cria a flor; de modo que a rosa vem da chama. Também a imagem vem da ideia. O trabalho do abismo se faz no cérebro do gênio. A ideia, abstração no poeta, é ofuscamento e realidade no poema. Que sombra é o interior da terra! Que formigamento a superfície! Sem essa sombra não se teria o formigamento. Essa vegetação de imagens e de formas tem raízes em todos os mistérios. Essas flores atestam a profundidade.

Shakespeare, como todos os poetas desta ordem, tem a personalidade absoluta. Tem um modo todo seu de imaginar, um modo todo seu de criar, um modo todo seu de produzir. Imaginação, criação, produção, três fenômenos concêntricos amalgamados no gênio. O gênio é a esfera dessas irradiações. A imaginação inventa, a criação organiza, a produção realiza. A produção é a entrada da matéria na ideia, dando-lhe corpo, tornando-a palpável e visível, dotando-a de forma, do som e da cor, fabricando-lhe uma boca para falar, pés para andar e asas para alçar voo; em uma palavra, tornando a ideia exterior ao poeta ao mesmo tempo em que lhe permanece interior e aderente pela idiossincrasia, esse cordão umbilical que prende as criações ao criador.

Em todos os grandes poetas, o fenômeno da inspiração é o mesmo, mas a diversidade dos aparatos cerebrais o varia ao infinito.

A ideia jorra do cérebro: concepção; a ideia se faz tipo: gestação; o tipo se faz homem: parição; o homem se faz paixão e ação: obra.

A ideia no tipo, o tipo no homem, o homem na ação, tal é, em Shakespeare, como em Ésquilo, como em Plauto, como em Cervantes, o fenômeno, o qual se resume nesta concreção: a vida no drama.

Tudo é querido na obra-prima. Shakespeare quer seu tema, este e não outro; Shakespeare quer seu desenvolvimento, Shakespeare quer seus personagens, Shakespeare quer suas paixões, Shakespeare quer sua filosofia, Shakespeare quer sua ação, Shakespeare quer seu estilo, Shakespeare quer sua

humanidade. Ele a cria semelhante à humanidade – e a ele. De frente, é o Homem; de perfil, é Shakespeare. Mude-se o nome, coloque-se Molière, coloque-se Beaumarchais, a fórmula permanece verdadeira.

Esses homens têm a originalidade, isto é, o imenso dom do ponto de partida pessoal. Daí sua onipotência. Virgílio parte de Homero; observe-se a degradação crescente dos reflexos: Racine parte de Virgílio; Voltaire parte de Racine; Chénier (Marie-Joseph) parte de Voltaire; Luce de Lancival parte de Chénier; Zero⁶¹ parte de Luce de Lancival. De lua em lua, chega-se ao apagamento. A progressão decrescente é a mais perigosa das engrenagens. Quem se engaja nela está perdido. Nenhum laminador produz semelhante achatamento.

Exemplo: veja-se Heitor em seu ponto de partida em Homero, e veja-se Heitor em Luce de Lancival, em seu ponto de chegada.

A progressão decrescente foi denominada na França de escola clássica. Daí uma literatura de cores pálidas. Por volta de 1804, a poesia tossia. No início deste século, sob o império que acabou em Waterloo, essa literatura disse suas últimas palavras. Nessa época ela chegou à perfeição. Nossos pais viram seu apogeu, isto é, sua agonia.

Os espíritos originais, os poetas diretos e imediatos, jamais têm essas cloroses. A palidez enfermiza da imitação lhes é desconhecida. Não têm nas veias a poesia de outrem. Seu sangue é só deles. Para eles, produzir é um modo de vida. Criam porque são. Respiram, e eis uma obra-prima.

A identificação de seu estilo consigo mesmos é integral. Para o verdadeiro crítico, que é um químico, o total deles se condensa no menor detalhe. Esta palavra é Ésquilo; esta palavra é Juvenal; esta palavra é Dante. *Unsex*: toda Lady Macbeth está nesta palavra, própria a Shakespeare. Não há uma ideia no poeta, como não há uma folha numa árvore, que não tenha nele sua raiz. Não se vê a origem; ela está sob a terra, mas ela é. A ideia sai do cérebro expressa, isto é, amalgamada com o verbo, analisável, mas concreta, misturada com o século e com o poeta, simples em aparência. Compósita, na realidade. Saída assim da fonte profunda, cada ideia do poeta, una com a palavra, resume em seu

⁶¹ Zero, isto é, ninguém, um anônimo. [NT]

microcosmo o elemento inteiro do poeta. Uma gota é toda a água. De modo que cada detalhe de estilo, cada termo, cada vocábulo, cada expressão, cada torneio, frequentemente até mesmo a pontuação, é metafísica. A palavra, já dissemos em outro lugar, é a carne da ideia, mas esta carne vive. Se, como na velha escola de crítica que separava o fundo da forma, os senhores separarem a palavra da ideia, é morte o que fazem. Como na morte, a ideia, isto é, a alma, desaparece. A guerra que fazem à palavra é o ataque à ideia. O estilo indivisível caracteriza o escritor supremo. O escritor como Tácito, o poeta como Shakespeare, coloca sua organização, sua intuição, sua paixão, sua sapiência, seu sofrimento, sua ilusão, seu destino, sua entidade, seu inatismo, em cada linha de seu livro, em cada suspiro de seu poema, em cada grito de seu drama. O *parti pris* imperioso da consciência e não sei quê de absoluto que se assemelha ao dever se manifestam no estilo. Escrever é fazer; o escritor comete uma ação. A ideia expressa é uma responsabilidade aceita. Por isso, o escrito é íntimo com o estilo. Não entrega nada ao acaso. Responsabilidade acarreta solidariedade.

O detalhe se ajusta ao conjunto e é ele mesmo um conjunto. Tudo é abrangente. Tal palavra é uma lágrima, tal palavra é uma flor, tal palavra é um relâmpago, tal palavra é um dejetivo. E a lágrima queima, e a flor sonha, e o relâmpago ri, e o dejetivo ilumina. Esterco e sublimidade se acoplam; todo um poema prova isso: Jó. As obras-primas são formações misteriosas, o infinito se secreta nelas aqui e ali; tal expressão que te espanta é, no meio de todas essas emoções humanas, de todas essas palpitações reais, de todo esse patético vivo, um brusco desabrochar do desconhecido. O estilo tem algo de preexistente. Ele permanece sempre de sua espécie. Ele jorra de todo o escritor, da raiz de seus cabelos tanto quanto das profundezas de sua inteligência. Todo o gênio, seu lado terrestre como seu lado cósmico, sua humanidade como sua divindade, o poeta como profeta, estão no estilo. O estilo é alma e sangue; provém desse lugar profundo do homem em que o organismo ama; o estilo é entranhas.

É incontestavelmente fatal e, ao mesmo tempo, não é mais livre. Eis o seu prodígio. Nenhum entrave, nenhum incômodo, nenhuma fronteira. É impossível não sorrir quando se ouve falar, por exemplo, das dificuldades da rima; por que não também dos impedimentos da sintaxe? Essas pretensas dificuldades são as formas necessárias da linguagem, seja em verso, seja em prosa, engendrando-se

de si mesmas, e sem combinação prévia. Elas têm suas analogias nos fatos exteriores; o eco é a rima da natureza. Conhecemos um poeta que em toda a vida jamais abriu um livro de Richelet⁶² e que, criança, compôs versos, primeiros informes, logo cada vez menos inexatos e, por fim, corretos; que encontrou, passo a passo, sozinho, uma após outra, todas as leis, a cesura, a rima feminina alternada etc., e cuja prosódia saiu toda pronta, instintivamente.

O estilo tem uma cadeia, a idiossincrasia, esse cordão umbilical de que falávamos há pouco, que o prende ao escritor. A não ser por esse vínculo, que é sua fonte de vida, ele é livre. Atravessa em plena liberdade todos os alambiques da gramática; é essencial; seu princípio, que é o escritor mesmo, lhe é incorporado, não perde dele um átomo em todos os aparatos de filtragem de onde ele sai, frase para a prosa ou verso para a poesia. No interior mesmo do ritmo geral, que ele aceita, ele tem seu ritmo próprio, que ele impõe. Daí, do ponto de vista absoluto, essa surpreendente elasticidade do estilo, podendo tudo conter, desde o casto sutil até o obsceno sublime, desde Petrarca até Rabelais. Algumas vezes Petrarca e Rabelais estão no mesmo homem, a gama do estilo vai de Romeu a Falstaff, o universo cabe no intervalo, os homens, os anjos, as fadas; a cova aparece tendo numa de suas extremidades seu trabalhador e, na outra, seu morador; o coveiro e o espectro; a noite, cínica, mostra outra coisa que não sua face, *buttock of the night*⁶³; a feiticeira se ergue, eumênide canalha, caricatura desenhada sobre a vaga muralha do sonho com um carvão do inferno, e, debruçado sobre esse mundo desejado por ele, contemplando sua premeditação, o vasto poeta olha, escuta, agrega, soluça, gargalha, ama, sonha. Agora traduza-se isso.

Lute contra esse estilo para expressá-lo, contra esse pensamento para extraí-lo, contra essa filosofia para compreendê-la, contra essa poesia para abraçá-la, contra essa vontade para obedecer-lhe. Obedecer: é aí que explode o poder do tradutor. Brumoy, Bitaubé, Artaud, Poinciset de Sivry, Florian⁶⁴ são

⁶² César-Pierre Richelet (1628-1698), gramático e lexicógrafo francês. [NT]

⁶³ Referência ao trecho de *Coriolano*, de Shakespeare, em que Menênio diz ser *"one that converses more with the buttock of the night than with the forehead of the morning"* ("aquele que conversa mais com as nádegas da noite do que com a testa da manhã"). [NT]

⁶⁴ Pierre Brumoy (1686-1742), padre jesuíta e literato francês; Paul Jérémie Bitaubé (1732-1808), pastor calvinista e literato prussiano, de família francesa, sempre escreveu em francês; Alexis-

desobedientes. Sabem mais disso do que os mestres. São mais espertos que o gênio, esses imbecis. O tradutor verdadeiro, o tradutor preponderante e definitivo, sendo inteligência, se subordina ao original, e se subordina com autoridade. A superioridade se manifesta nessa obediência soberana. O tradutor excelente obedece ao poeta como o espelho obedece à luz, devolvendo-nos o ofuscamento. Ser esse espelho vivo; mérito raro que Molière buscou na presença de Plauto, e Chateaubriand na presença de Milton. Mais fidelidade produz mais irradiação.

Haverá propósito, no momento em que nos achamos do século XIX, de dar, na França, semelhante espelho a Shakespeare? Condensar numa tradução toda a irradiação desse grande foco, fazer convergir essa cintilação sobre nossa literatura ao lado dos esplendores de nossos poetas originais, introduzir na luz francesa essa claridade, raio fraterno a mais, é algo factível hoje em dia? Os preconceitos ambientes o permitem? Nossa retórica mesma está suficientemente debilitada para consentir nisso? A velha oftalmia clássica está curada? O olho francês se arregala? Ducis e Letourneur⁶⁵ estão ultrapassados? Ocorre nas traduções como nas religiões um momento em que o verdadeiro absoluto é possível. O gosto entra em convalescença assim como a filosofia toma forças. Já veio esse momento para Shakespeare?

O tradutor atual julgou que sim. Cremos que teve razão.

Com todas as reservas e em certa medida, somos a favor de todas as traduções assim como de todas religiões.

Religiões e traduções, coisas mais semelhantes do que se acredita à primeira vista, são sempre proporcionais ao estado dos espíritos. Todas são más e todas são boas, até o momento em que o verdadeiro definitivo pode ser admitido, de um lado, na arte, do outro, na filosofia.

Os tradutores, esses outros reveladores, te dão todo o mais-ou-menos de que és capaz. Eles não trabalham sobre o infinito como o fundador de religião, mas sua obra é análoga. O que eles contemplam, o que estudam, o que traduzem, não está fora da humanidade, mas simplesmente fora de um povo,

François Artaud de Montor (1772-1849), diplomata, historiador e tradutor francês; Louis Poinsinet de Sivry (1733-1804), literato francês; Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), escritor francês. [NT]

⁶⁵ Jean-François Ducis (1733-1816), escritor francês; Pierre Letourneur (1737-1788), tradutor francês de literatura inglesa. [NT]

não é o Espírito, é um espírito, não é o Verbo, é um idioma, não é o céu, é o livro, não é o universo com sua alma, Deus, é a obra-prima com sua alma, o poeta.

Labor severo. Fazem o que podem. Se não te dizem tudo, é menos culpa deles do que tua. Não é o público que faz o poeta, mas é o público que faz o tradutor. Os tradutores têm um ancestral ilustre, Moisés. Aceitamos esse fato contestado, como aceitamos toda a história, contestável, ela também, mais ou menos por toda parte. Moisés é revelador sob as duas espécies; no monte Horebe, é tradutor de Deus; na Bíblia, é tradutor de Jó⁶⁶. Ora, esse tradutor poderoso não é livre. Embora Moisés e porque Moisés. Ele não pode dar ao povo judeu todo o temível cenário do céu, de Deus e de Satã, tal como Jó a imaginara. O tradutor Moisés suaviza, abrevia e corta, pois o árabe permite o que o hebraico não ousa arriscar. Jó é expurgado por Moisés. O tradutor, com efeito, sofre seu meio. O tradutor tem por colaborador o momento dado. Para as inteligências ainda pouco abertas são necessários semi-tradutores, como lhes são necessárias semi-religiões. Para as inteligências adultas e chegadas ao crescimento completo, é preciso todo o texto, tanto quanto na religião lhes é necessário todo o *logos*. A saia de Ísis não se levanta para as crianças. Quando vocês forem grandes, quando forem homens de verdade, quando forem povos que sabem quem são, tudo lhes será dito.

Por causa de um mau regime de ensino, pode acontecer que determinada nação hercúlea, afrontosamente sublime na guerra, na revolução, no progresso, seja uma lambisgoia na literatura. Enquanto isso durar, um de seus lados permanece pequeno. É pela plena inteligência literária que a civilização se coroa. Quando o gosto é grande, é que o povo está feito.

O gosto é um estômago. Ele tem doenças que toma por delicadezas. Ocorre-lhe gostar das guloseimas, a *Guirlande de Julie*, o *Petit-Carême*, *Bérénice*⁶⁷;

⁶⁶ O livro de Jó, no Antigo Testamento, não tem autoria atribuída, mas a tradição talmúdica o atribui a Moisés. Victor Hugo adere a essa tradição, atribuindo a Moisés no entanto uma *tradução* hebraica do poema de Jó. [NT]

⁶⁷ *La Guirlande de Julie* é uma coleção de poemas escritos em honra de Julie d'Angennes, chamada "a incomparável Julie", jovem aristocrata do século XVII, pelos frequentadores do salão literário de seus pais, o marquês e a marquesa de Rambouillet. *Le Petit Carême* ("A pequena quaresma") é uma coleção de sermões de Jean-Baptiste Massillon (1663-1742), pregados ao jovem rei Luís XV em 1718, quando tinha apenas 8 anos de idade. *Bérénice* é uma tragédia em cinco atos de Racine, encenada pela primeira vez em 1670. [NT]

às vezes até dos insípidos: Gentil-Bernard, Moncrif⁶⁸, Florian. Houve um tempo em que ele vomitava Shakespeare. Boileau no século XVII e Voltaire, no XVIII, tão ousado ao lado de Jesus, tão tímido ao lado de Racine, tinham dado esse desgosto à literatura. Nessa inapetência qualificada de “bom gosto”, uma tradução pura, completa e generosa, sem mistura e sem empobrecimento, de qualquer poeta, era impossível na França: nem sequer de Horácio, nem sequer de Virgílio. Houve uma coisa chamada “bela linguagem” e “estilo nobre” na qual se colocava tudo de molho. Essa dissolução era necessária. A poesia só passava diluída em água. Água: leiam *Perífrase*. É certo que, mesmo agora, para muitos espíritos, ainda é preciso dosar Homero.

Em Homero, Minerva pega Aquiles pelos cabelos. Bitaubé traduz: *a deusa apanha a loura cabeleira do herói*. E isso de boa fé. Bitaubé ignora que, aplicado sobre Homero, o bonito é feio.

Pope⁶⁹ também embeleza Homero. À comparação do orador (canto III da *Ilíada*), tão admiravelmente e tão amplamente traduzida por André Chénier⁷⁰ (*Dans sa bouche abondaient les paroles divines / Comme en hiver la neige au sommet des collines* [“Em sua boca abundavam as palavras divinas / como no inverno a neve no topo das colinas”]), Pope acrescenta este verso agradável: *Melting they fall, and sink into the heart* (“Derretendo elas caem e mergulham no coração”).

Os tradutores delicados ficam pouco à vontade com essa velha poesia grega. Ésquilo lhes dá náusea. De fato, ele tem ondas suficientes para tanto. No *Prometeu* ou na *Oréstia*, a tradução, a cada instante, sente enjoos. As ânsias de vômito redobram na presença de Aristófanes. O Harpaliota da *Ilíada*, atravessado pela lança de Méron, se contorce na terra “como uma serpente”. Madame Dacier⁷¹ se recusa a traduzir e declara explicitamente que isso ultrapassa os limites de nossa língua. O próprio Anacreonte lhe repugna. Podemos acreditar que ele dá ao leão “uma grande abertura de goela” (χασμόοδοντων)? Madame Dacier traduz essa goela por “a coragem”. E seu sorriso está em nota de rodapé:

⁶⁸ Pierre-Joseph Bernard (1708-1775), conhecido pelo apelido de *Gentil-Bernard*, dado a ele por Voltaire, foi poeta e dramaturgo francês. François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770), escritor francês. Sobre Florian, ver nota 5. [NT]

⁶⁹ Alexander Pope (1688-1744), poeta inglês, tradutor de Homero. [NT]

⁷⁰ André Marie de Chénier, dito André Chénier (1762-1794), poeta francês morto na guilhotina aos 31 anos, grande figura do helenismo na França. [NT]

⁷¹ Anne Dacier (1654-1720), filóloga e tradutora francesa. [NT]

"Acredito", diz ela, "que me será perdoado não ter seguido o grego". Essa nota, aliás, é um estribilho. Ela retorna sem parar nas traduções do Antigo Regime. A cada instante se lê na margem: "Há no texto isto: etc...". Em outras palavras: "aproveito essa ocasião para lhes fazer saber que sou um tradutor que não traduz". Bitaubé ultrapassa Madame Dacier. Madame Dacier ousa escrever (*Ilíada*, canto XIX): "Agamenão fala de seu lugar sem se levantar". *Sem se levantar* é baixo; Bitaubé retifica: "sem levar seus passos ao meio da assembleia". Onde Homero diz: "Palas fala", Bitaubé traduz: "ela o acompanha com sua voz terrível". A flecha de Teucro que atinge Clito "agarra-o por trás". *Por trás* é chocante; Bitaubé escreve: *pega-lhe na cabeça*. Plutarco observa que o couro de um boi matado é mais sólido que o couro de um boi morto, e que Homero, por causa disso, prendeu o capacete de Páris com uma correia "feita do couro de um boi matado". Essas exatidões são ornamentos. Bitaubé não pensa assim e traduz: "forte correia". No canto XXI da *Ilíada*, Juno, ternamente, tirando de uma debilidade uma carícia, coisa que Plutarco admira com razão, Juno chama Vulcano de "meu manco". Bitaubé traduz: "ó, meu filho! ". Netuno diz a Apolo: "Laomedonte jurou que nos cortaria as orelhas". Bitaubé traduz: "que sua espada nos deixaria uma marca indelével de ignomínia". A pedra lançada por Ájax a Heitor cai e, em Homero, gira na terra "feito um pião". Que faz Bitaubé com isso? Escreve: "gira com rapidez". Homero mostra a dupla fonte do Escamandro, quente e fria, onde, antes do cerco, as mulheres de Troia vinham lavar a roupa. Que pobreza! Bitaubé toma a palavra: "... onde, durante os afortunados dias de paz, as damas troianas, e suas filhas ornadas de atavios, purificavam suas vestes soberbas". Homero diz: "Apolo não tonsurado". Macróbio de fato pergunta com que tesouras se poderia cortar os raios do sol. Bitaubé tem essas tesouras. Ele apaga não tonsurado. Ele escanhoa Febo. Um tradutor é um barbeiro. Um tradutor é um censor. Nesse modo de tradução, "um peixe sagrado" (*Ilíada*, canto XVI) se torna "um enorme habitante do líquido império". Um espeto se torna "um dardo"; as coxas se tornam "as partes consagradas aos deuses". Sempre Bitaubé.

Às vezes, um gosto tornado insosso produz efeitos singulares. Vejam a *Ifigênia* de Racine, que é uma tradução. O tema de *Ifigênia* é simplesmente feroz. É um pai que mata a filha para ter bons ventos. Um cacique da Hélade está em

guerra contra um cacique da Trôade; reúne sua flotilha de pirogas num pequeno porto, Áulis; falta vento para a travessia. O ídolo Éolo não sopra. É preciso fazer o ídolo soprar. O cacique consulta o pajé, Calcas. O pajé responde ao cacique: o ídolo quer comer tua filha. Esse é o tema. Tudo isso é literalmente verdadeiro; a metade do exército grego estava tatuada. Se ficarmos com esse velho selvagem de Homero (já um pouco abastardado por Eurípides), nada melhora: tema e personagens concordam. A epopeia é bebedora de sangue; os estrangulamentos, cruamente executados, lhe convêm. Uma espécie de harmonia terrível sai do poema. Crê-se ouvir o hino sagrado do velho assassínio idiota. Todo o Oriente dá a réplica a essa Grécia sangrenta. Do fundo da sombra, Abraão, sacrificador do filho, ecoa Agamêmnon, sacrificador da filha. O ídolo propõe uma troca; basta abrir o ventre de uma jovem, dar aos deuses o coração, o fígado e os pulmões, e olhar para dentro das entranhas. Isso feito, a brisa soprará. Ifigênia, estupefacta e dócil, aceita; a mulher conta pouco no ano 1200 antes de Cristo. Nos jogos do canto XXIII da *Ilíada*, o primeiro prêmio é um tripé; o segundo prêmio, uma mulher. Ifigênia, em pleno desvario de resignação, acostumada a essa manipulação brutal da mulher pelos costumes selvagens, aguarda, de cabeça baixa, a hora em que será agarrada “como uma cabra”, diz Ésquilo, por dois punhos, um dos quais segura um punhal. Nada mais áspero, nada mais logicamente atroz, nada maior no horrível. De resto, nenhuma disformidade. Tema selvagem, personagens ferozes. A coisa se passou entre leões. Agora, com esse tema bárbaro, faça uma tragédia polida. Em outros termos, perca o gosto. Faça esses bugres helenos falarem o belo estilo da corte. Substitua a poesia primitiva pela poesia elegante. Que em vez de se insultarem e se chamarem, como em Homero, *saco de vinho*, *olho de cão*, *coração de cervo*, eles digam: *Senhor*; que Aquiles seja marquês, que a essa pobre Ifigênia se diga: *Madame* e *adorável princesa*; a dissonância se torna monstruosa, o contraste entre a ação e os personagens é revoltante, o interesse murcha, junto com a fé no tema, imagina-se algo como sua majestade Luís XIV mandando o arcebispo de Paris estrangular Mademoiselle de Blois⁷² para que sua alteza, o senhor conde de Toulouse, duque e par de Anville, recebido almirante da França no

⁷² Marie Anne de Bourbon, primeira “Mademoiselle de Blois” (1666-1739), filha natural de Luís XIV e de Louise de La Vallière. [NT]

parlamento de Paris, tenha bom vento, e aquilo que era formidável na Grécia se torna absurdo em Versalhes. Por quê? Simplesmente porque o tradutor trocou a chave do estilo. O gosto é uma proporção.

De quem é a culpa? De Racine? Claro que não. Racine, afora a observação direta e a poesia imediata, merece o lugar que tem no século XVII, e, se se trata de ornamentar um reino com tragédias, ele, sem dúvida alguma, é igual àqueles magníficos decoradores, Le Nôtre, Mansard e Lebrun⁷³, com algo de menos na invenção e de mais no sentimento, sendo o estilo o mesmo. A culpa é da época: alguns séculos refinados repugnam as grandes coisas e as grandes obras. Compreendendo pouco o sublime, não compreendem o ingênuo. Luís XIV, que dizia de Téniers⁷⁴: *levem embora esses macacos*, achava Homero grosseiro e assim interpelava Fénelon⁷⁵: *Monsieur de Cambrai, não poderíeis acomodar Homero polidamente para o senhor duque da Borgonha?* Fénelon poderia ter respondido como Euclides a Ptolomeu, que lhe pedia que tornasse a geometria mais fácil: *Não há entrada privativa para os reis*.

Acabamos de dizer: *metade do exército grego era tatuada*, e sabemos que essa asserção pode ser contestada. Ela tem fortes autoridades a seu favor. Não se deve esquecer que Homero é posterior em trezentos anos aos fatos que relata. Ele omite a tatuagem, embora com muita frequência lhe ocorra dar uma “cor local”. Assim, por exemplo, com a cavalaria, arma que existia no tempo de Homero, mas não no tempo de Aquiles: Homero não pôs cavalaria na *Ilíada*, os soldados se enfrentam a pé; os heróis, de carro.

A *Ilíada* é lenda, e Homero é lendário. No entanto, somos daqueles que acreditam em Homero, e num único Homero. Em que tempo ele vivia? Não cremos que ele tenha sido (apesar do que se tem dito) contemporâneo do correeiro Tíquio, de quem ele fala a propósito do escudo de Ajax. Heródoto, que seguia Homero de perto, devia saber bem mais dele do que nós. Heródoto diz que o jovem Homero conhecera o velho Mentor que, jovem, conhecera Ulisses

⁷³ André Le Nôtre (1613-1700), jardineiro do rei Luís XIV, responsável pelos jardins do palácio de Versalhes. Jules Hardouin-Mansart (ou Mansard) (1646-1708), primeiro arquiteto de Luís XIV, autor de diversas construções em Versalhes. Charles Lebrun (1619-1690), pintor e decorador, responsável, entre outras coisas, pela célebre Galeria dos Espelhos do palácio de Versalhes. [NT]

⁷⁴ David Teniers, o Jovem (1610-1690), pintor flamengo. [NT]

⁷⁵ François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715), arcebispo de Cambrai, teólogo e escritor francês, preceptor do duque de Borgonha, filho de Luís XIV. [NT]

velho. Com a longevidade de um século, frequentemente constatada naqueles tempos, temos os três séculos depois de Troia que indicamos acima. Quanto à tatuagem dos combatentes da *Ilíada*, ela existe, no exército grego, entre os Caucones, povo nômade que errava do Peloponeso à Capadócia e, no exército troiano, entre os Hipemolges, citas que bebiam leite de égua. Os trácios usam tatuagem. Assim como os mísios. A selvageria, insistamos, está por toda parte nesses augustos poemas. As âncoras de navios eram grandes pedras, como cem anos atrás nas ilhas Sanduíche. Curava-se uma ferida com uma fisga amarrada sobre a chaga; Agenor trata assim a ferida de Heleno; e é o que fazem ainda hoje os Botocudos. Imagine a seguinte construção: por muralha, troncos de pinheiro atados por cordas de cortiça; por teto, uma treliça de juncos; em redor, uma estreita faixa de terreno cercada de uma paliçada com pontas. Que é isso? É a cabana de um chefe Toucouleur⁷⁶. Sim, e também a tenda de Aquiles. A paliçada tinha uma porta fechada por uma viga, viga que só podia ser levantada por três homens, ou por Aquiles. Os heróis, nos jogos, lutavam de forma brutal; Ulisses dá uma rasteira em Ájax. Quanto a Aquiles, durante doze dias, todas as manhãs, ele arrasta pelos pés o cadáver de Heitor em volta do túmulo de Pátroclo. Segundo Calímaco, é um costume tessálio. Sobre esse túmulo de Pátroclo, Aquiles estrangula os doze mais belos de seus cativos troianos, escolhendo os jovens e os gordos, exatamente como um *sachem*⁷⁷ caraíba. Mais tarde, Pirro estrangulará Polixeno sobre o túmulo de Aquiles. Aquiles vende seus prisioneiros, sobretudo vários filhos de Príamo, que ele envia ao mercado de Lemnos. Aquiles chega bem perto de morder Heitor; Pope observa que ele se contenta em ter muita vontade de fazê-lo. Veja o canto XXIV. Quanto a Príamo, Aquiles se enternece, mas é um enternecimento feroz, e bastante preocupante. Subitamente, ele grita aos cativos que escondam de Príamo o corpo de Heitor, pois se o velho chorasse demais, ele, Aquiles, seria obrigado a matá-lo. A distância é grande, como se vê, desse Aquiles ao Aquiles de Versalhes. Os defensores do *Grand Siècle*⁷⁸ talvez nos façam observar aqui que o *Grand Siècle*, em seus momentos, também foi atroz.

⁷⁶ Toucouleur: população de língua fula da África Ocidental (norte do Senegal, Mauritânia e Mali). [NT]

⁷⁷ *Sachem, sagamore, sagamo* ou *saqamaw*: chefe máximo de tribos indígenas norte-americanas. [NT]

⁷⁸ *Grand Siècle* ("Grande Século"): o século XVII, quando a França se tornou a maior potência europeia. [NT]

Atroz, concedo: mas que se contentem com essa concessão. Explico-me. Atroz, sim; feroz, não. O selvagem é feroz, o civilizado é atroz. Não se diz: um bicho atroz. Há espírito e polidez na atrocidade. Um exemplo mostrará a diferença entre o feroz que é bruto e o atroz que é elaborado. A atrocidade é a ferocidade cinzelada. É aperfeiçoamento. Em Homero como na Bíblia, “esmaga-se as crianças contra a pedra”^{*}. No século das artes, sob Luís XIV, elas são “colocadas no espeto”. Eis o progresso. Acabamos de dizer que a atrocidade é polida. É polida até a elegância. Escutem Madame de Sévigné: “ (em Rochers, domingo, 5 de janeiro de 1676) ... para nossos soldados, ganharíamos muito se fossem monges franciscanos; eles se divertem roubando; outro dia, puseram uma criancinha no espeto; mas outras desordens, nenhuma novidade”. Crianças colocadas no espeto, *desordens!* Que polidez refinada! Voltaire, falando de Pedro I da Rússia, diz: “... As rodas foram cobertas com os membros rompidos dos amigos de seu filho, mandou cortar a cabeça do próprio cunhado, o conde Laprechin, tio do príncipe Aleixo. O confessor do príncipe também teve a cabeça cortada. Se a Moscóvia foi civilizada, é preciso reconhecer que essa polidez lhe custou caro”. Os partidários do *Grand Siècle* insistem. Exageramos a incompatibilidade entre Homero e Racine. As dissemelhanças entre os costumes homéricos e os costumes da claraboia não são tão evidentes quanto se diz. Há mais de uma analogia. Assim, a relação que existe entre Menesteu e Anquialo, Sarpedão e Trasímelo, Polidamante e Clito, Ájax e Licófrone de Citera, Diomedes e Estênelo, Aquiles e Pátroclo, existe também entre Monsieur e o Cavaleiro da Lorena⁷⁹. Onde está, pois, essa grande diferença de costumes? No fundo, é a mesma coisa. Perdão: Pátroclo não envenena Briseida⁸⁰.

De resto, os semitradutores são iniciadores úteis. Habitua o olho pouco a pouco. Cada matiz do crepúsculo é formador do dia. Passo a passo, essa é a lei das traduções. Os poetas de raça não podem ser inseridos por inteiro no espírito

* Davi ameaçando Babilônia. Príamo chorando sobre Troia (*Ilíada*, XXII).

⁷⁹ Todas as duplas mencionadas por Hugo se referem a relações homoafetivas da mitologia grega. É o mesmo tipo de relação que existiu durante trinta anos entre Philippe de Lorraine-Armagnac, chamado Cavaleiro da Lorena (1643-1702), e o duque de Orléans, Philippe de France, chamado “Monsieur” (1640-1701), irmão de Luís XIV. [NT]

⁸⁰ Briseida, na mitologia grega, rainha de Limesso, raptada por Aquiles durante a guerra de Troia. A ironia de V. Hugo se dirige ao fato de que Pátroclo, amante de Aquiles, nunca fez mal a Briseida, enquanto o Cavaleiro da Lorena, amante do Duque de Orléans, sempre foi suspeito de mandar assassinar a primeira das esposas do Duque. [NT]

de uma nação que não os carregou. Introduzi-los primeiro de perfil – é sensato. Quem quisesse saltar imediatamente do gosto de Boileau ao gênio de Ésquilo fracassaria. Seria um rasgo de brutalidade, como o sol que entra bruscamente num quarto sem cortinas. (*Ah, cavaleiro!* – escrevia a marquesa de Joux ao irmão, o cavaleiro de Brève –, *o horrendo sol nascente! Como me despertou desonestamente! O desajeitado!*). O público, ele também, é uma pupila, ora míope, ora presbita, muito facilmente irritável. Para acostumá-lo à luz dos escritores superiores, sempre nítidos e diretos, é necessária uma série de interposições sucessivas, cada vez mais transparentes. É pouco a pouco e gradativamente que o modelo das traduções acaba por se ajustar sobre os originais. Esse aqui é demasiado do sul; aquele lá, demasiado do norte. Nossa zona temperada, nosso gosto literário de meia-estação não admitem de imediato esses espíritos inteiros, esses poderosos garanhões da poesia universal. A aclimação dos gênios exige certas delicadezas. Exemplo. Ezequiel ergue no centro de sua cidade, *Adonai-Shammá*, um templo; dela exclui as tumbas dos reis. Grita: “Longe daqui as carcaças dos reis!” *Carcaça* é duro. O primeiro tradutor, que é do *Grand Siècle* e da alta sociedade, traduz: *despojos*. O segundo tradutor, genebrino, arrisca: *ossadas*. Um terceiro tradutor se atreve: *esqueletos*. Agora, o quarto tradutor pode chegar, articular todo o pensamento de Ezequiel, retirar a humanidade desses reis mortos, degradá-los ao desterrá-los, e dizer: *Longe daqui essas carcaças!* Esqueleto: é o homem. Carcaça: é o bicho. Esse Ezequiel, profeta com garras, devora os reis em sua caverna, e já que os tem entre os dentes, sabe o que é.

Podemos dizer da tradução em si mesma o que Cícero diz da história: *quoquo modo scripta, placet*⁸¹.

Não excluimos de nossa tolerância nenhum tradutor, nem mesmo aqueles que, inocentemente, são quase parodistas. Também eles têm sua razão de ser. A careta prepara o rosto. Essas válvulas chatas acabarão por se moldar em boca falante. Uma coisa ridícula que se superpõe a uma coisa sublime a desfigura, certamente, mas a anuncia. É um começo de revelação. Você é advertido de que por trás dessa opacidade mal transparente há alguém. Massieu nos inicia a Píndaro, Lefranc de Pompignan a Ésquilo, Toureil a Demóstenes,

⁸¹ A citação, na verdade, é de Plínio, o Velho: “*Historia quoquo modo scripta, placet*”, isto é, “a História, como quer que seja escrita, agrada”. [NT]

Larcher a Heródoto, Longepierre a Teócrito, Bergier a Hesíodo, Lévesque a Tucídides, Desfontaines a Virgílio, La Blatterie a Tácito, Guérin a Tito Lívio, Tarteron a Juvenal, Bauzée a Salústio, Du Ryer a Cícero, Des Coutures a Lucrécio, Amelot de la Houssaye a Maquiavel, Artaud a Dante, Macpherson a Ossian, Dupré de St.-Maur a Milton, Filleu de St.-Martin a Cervantes, Guedeville a Plauto, Lemonnier a Terêncio, Poinset de Sivry a Aristófanés, Grou a Platão, Brumoy a Sófocles, Le Tourneur a Shakespeare, mais ou menos como o macaco nos inicia ao homem.

Devemos indulgência, benevolência até, e mesmo encorajamento a todas essas tentativas; a elevação do gosto se faz por superposições de esboços, cada vez menos disformes; os preparativos são as etapas do resultado; esses abortos acabam por vir à luz; chega um dia em que aparece o tradutor definitivo.

Quanto a esses abortos prévios, nada têm em si mesmos que deva espantar. Traduzir é tarefa rude. A luta quase sempre é desproporcional entre o tradutor e o escritor traduzido. É um corpo a corpo entre duas estaturas desiguais. Um, normalmente, não passa de um talento, ao passo que o outro, frequentemente, é um gênio. É o caso de Delille diante de Virgílio. Delille no entanto é, no todo, um poeta da família de Virgílio. Do lado bastardo. A falsa musa Retórica encontrou Virgílio num canto do bosque, violentou-o e teve dele todos esses filhotes, Estácio, Claudiano, Pope, Dryden, Gray, Gessner, St.-Lambert, Roucher, Lemierre, Esménard, Delille. Racine também é dessa família, mas de um lado melhor.

Habitualmente, é o próprio fundo das línguas que resiste; em certos casos, é a superfície. Algumas vezes, o Dicionário se encarrega de criar dificuldade. O Dicionário, por exemplo, diz: *vafrities* não é latim. Ora, *vafrities* está em Valério Máximo. Em todos os vocabulários latinos, a palavra *Induperator* vem assinalada com a marca: *baixa latinidade*. Abra Lucrécio, escritor grande entre os grandes, e ali encontrará essa palavra, *Induperator*, em versos magníficos.

Esse baixo latim dos pedantes é belo latim dos poetas. Quanto ao fundo das línguas, por outro lado, sua resistência é séria. O *ser* e o *estar* do espanhol não têm como se matizar em francês. *Ser* significa o ser essencial; *estar*, o ser contingente; para as duas acepções só temos um verbo: *être*. O *mucho*,

interjeição, é ainda mais intraduzível. (*¿El rey se ha marchado? — Mucho. O rei partiu? — Muito.*) O francês *baron* já não traduz o *varón* espanhol, que conservou seu sentido duplo de *senhor* e de *herói*. *Varón* está mais perto de *vir*⁸² do que *baron*. No verso de Pérsio: *Cum bene dicinto* etc., *ozyma* significa injúrias, a menos que signifique *fricassê de tripas*. Em seguida, tente se livrar da riqueza das acepções. As acepções são um dédalo. Traduza, se puder, o *Virginibus bacchata Lacoenis*⁸³. Traduza o *Uxorius amnis*⁸⁴. Em latim, o pai abdica o filho; Suetônio diz: *Agustus Agrippam abdicavit*; o loureiro que se recusar a queimar abdica o fogo; Plínio diz: *laurus manifesto abdicat ignes crepitu*; um rio que se separa de outro rio abdica-o: *Ammem Eurotam brevi spatio portatum abdicat*. Outras expressões são, de alguma forma, empilhadas sobre si mesmas; se você as desdobra, elas se enervam. Virgílio diz: *A vulnere recens* ["recente de uma ferida"]. Floro diz: *Nuper a silva elephantum*⁸⁵. Se retirar a força, você retira a graça. Às vezes, para verter uma palavra, seria necessária toda uma frase. Deitar-se no templo de Júpiter e passar ali a noite, a fim de ter um sonho contendo um oráculo, esse grupo tão complexo de ideias é expresso por Plauto numa palavra: *Incubare Jovi*. Lute contra essa condensação. Traduza em sua concisão o *aridus atque jejunos* ["árido e jejum"] de Paolo Giovio sobre Calcondiles⁸⁶. Essa prosa *em jejum*, nada mais encantador! Calcondiles era um escritor sóbrio. Levava a temperança até o definhamento. De tanto pôr seu estilo em dieta, chegava à magreza da ideia. Tudo isso está em *jejunos*. Traduza o *reparabilis absonat echo* ["renovável responde o eco"] nos quatro estranhos versos de Nero citados por Pérsio. Traduza as elipses; ora a elipse simples, como no belo verso de Racine: *je t'aimais inconstant, qu'eussé-je fait fidèle?* ["eu te amava inconstante, que teria feito eu fiel?

⁸² *Vir*, em latim, "homem, do sexo masculino". Dessa raiz provêm *viril*, *virilidade* etc. O latim distinguia *homo*, "ser humano em geral", de *vir*, "do sexo masculino". Ao contrário do que julga V. Hugo, porém, a palavra *barón*, que existe em português sob dupla forma (*barão/varão*), não deriva do latim *vir*, mas do germânico **baro*. [NT]

⁸³ Virgílio, *Geórgicas*, II, 487: "[O Taigeto] pisado pelas virgens de Esparta nas festas de Baco". A dificuldade de tradução reside no fato de que *pisado* e *festas de Baco* estão expressos no verso pela única palavra *bacchata*. [NT]

⁸⁴ Horácio, *Ode* II: "rio fraco-demais-para-sua-esposa". [NT]

⁸⁵ Floro II, 13, 67: "recém-[saídos] da selva os elefantes". V. Hugo cita de memória: são os "elefantes" que saíram da slewa, mas a palavra não aparece onde ele a coloca. [NT]

⁸⁶ Paolo Giovio, em latim Paulus Jovius (1483-1552), médico, historiador, biógrafo e prelado italiano. Demétrio Calcocondiles (1423-1511), humanista grego. [NT]

"], ora a elipse complicada de metáfora, como o *on le bombarda mestre de camp* ["borbardearam-no marechal de campo"], de St.-Simon.

A relação do tradutor ao autor é habitualmente, como dissemos, de inferioridade. É uma verdade na maioria dos casos. Todavia há exceções. Às vezes o tradutor é de monta. Assim Moisés para com Jó. Assim Newton para com o Apocalipse. Molière tem força diante de Plauto. Chateaubriand pode se medir com Milton. Jean-Jacques Rousseau, mesmo falhando com Tácito, não o desonra. Corneille é inferior a David, mas La Fontaine é superior a Esopo. De resto, Corneille, tradutor dos Salmos, mesmo ridículo, permanece o grande Corneille. Quanto a La Fontaine, copia tão bem Esopo que o suprime. É a lei desses casos especiais: roube, mas depois do roubo, seja o único sobrevivente. Matar aquele a quem se rouba, na equidade social, agrava o crime; na equidade literária, apaga-o. Amyot não rouba nem mata Plutarco: ele o transforma e, de sutil, deixa-o ingênuo. Guardada toda proporção entre o homem da primeira ordem e o homem da segunda, La Mennais, inteligência áspera e firme, embora sua tradução não seja a melhor, pode, sem dissonância, se aproximar de Dante. Horácio, que sempre foi feliz, acaba de encontrar Jules Janin, espírito tão encantador quanto o de Horácio e, mais do que Horácio, coração generoso.

Os tradutores têm uma função de civilização. São pontes entre os povos. Transvasam o espírito humano de um para o outro. Servem à passagem das ideias. É por eles que o gênio de uma nação visita o gênio de outra nação. Confrontações fecundantes. Os cruzamentos não são menos necessários para o pensamento do que para o sangue.

Outra função dos tradutores: superpõem os idiomas uns aos outros e, algumas vezes, pelo esforço que fazem para conduzir e acomodar o sentido das palavras a acepções estrangeiras, eles aumentam a elasticidade da língua. Desde que não cheguem ao ponto de dilaceramento, essa tração sobre o idioma desenvolve-o e engrandece-o.

O espírito humano é maior que todos os idiomas. Nem todas as línguas lhe exprimem a mesma qualidade. Cada uma haure desse mar segundo sua capacidade. Em todas ele está mais ou menos puro, mais ou menos turvo. Os patoás haurem com sua bilha. Os grandes escritos são os que mais extraem desse infinito. Daí, às vezes, o incompreensível; o intraduzível, frequentemente. O

*Sunt lacrymae rerum*⁸⁷ é uma gota da imensidão. Toda a profundidade está neste verso. Virgílio, no momento em que o diz, se iguala a Dante e talvez o ultrapasse.

Esse verso, entre todos, é irreduzível à tradução. Isso se deve à sua sublimidade concreta, composta de todo o fatalismo antigo resumido e de toda a melancolia moderna entrevista. Coisa que parece extraordinária àqueles que habitualmente jamais meditam sobre esses vastos problemas de linguística, esse verso literariamente traduzido em francês não oferece sentido algum. Mulher alguma compreenderá *há choros de coisas*, e toda mulher traz em si o *Sunt lacrymae rerum*.

A questão filológica não é outra coisa além da questão metafísica. Os tradutores lançam sobre ela muita luz. Nenhum estudo filosófico é mais útil e mais surpreendente que essas superposições de línguas. As línguas não se ajustam. Não têm nunca a mesma configuração; não têm nunca dentro do espírito humano as mesmas fronteiras. Ele transborda por todas as partes delas, elas estão imersas nele, com promontórios diferentes mergulhando um pouco antes ou um pouco depois em direções diversas. Onde um idioma se detém, o outro continua. O que um diz, o outro cala. Para além de todos os idiomas, percebe-se o inexprimido e, para além do inexprimido, o inexprimível.

O tradutor é um perpétuo aferidor de acepções e de equivalentes. Nenhuma balança é mais delicada do que aquela em que se põe em equilíbrio os sinônimos. O vínculo estreito da ideia e da palavra se manifesta nessas comparações das linguagens humanas. A famosa distinção entre forma e fundo, que serviu de base trinta anos atrás a toda uma crítica hoje em ruínas, aparece aqui em sua puerilidade. Forma e fundo se aderem a tal ponto que em muitos casos o fundo se dissolve se a forma muda. Acabamos de ver o exemplo disso no *Sunt lacrymae rerum*. Alguém dirá que o que falta é o pensamento? Nenhum pensamento jamais foi tão elevado. Em outros casos, o fundo não se dissolve, mas se desnatura. A ideia, traduzida pelas palavras rigorosamente

⁸⁷ Virgílio, *Eneida*, I, 482: "sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt" ["há lágrimas para <ou 'de'> coisas e coisas mortais tocam a mente"]. Como o genitivo "rerum" pode ser interpretado como "objetivo" ou "subjetivo", a interpretação do verso tem variado ao longo do tempo. Assim, alguns interpretam como um genitivo subjetivo, de modo que as coisas se lamentam pelos sofrimentos da humanidade, o universo sente nossa dor. Outros consideram que o genitivo é objetivo, de modo que existem lágrimas para as coisas, particularmente para as coisas que Eneias enfrentou. [NT]

correspondentes, se torna outra. Traduza em francês literal o *Plenus rimarum sum hac atque illac perfluo*⁸⁸. A ideia se metamorfoseia na passagem; em latim se trata, à nossa escolha, da indiscrição cômica ou da inspiração trágica; em francês, é o ressarir purulento de um leproso coberto de úlceras. Toda língua é proprietária de certo número de sentidos. Ela tem estes e não tem aqueles. Esse subentendido profundo se esconde sob esta locução banal: tal língua é rica, tal língua é pobre. Os grandes escritores são os enriquecedores das línguas. Os escritores criam palavras, a malta secreta locuções; o povo e o poeta trabalham em comum. Homero e o mercado se rivalizam em metáforas. Shakespeare compete com a audácia trivial e sublime de John Bull⁸⁹.

No entanto, por mais que façam, não podem tomar tudo do espírito humano e dar tudo à língua. O todo só pertence ao Verbo. Aqui explode a identidade do espírito humano e do espírito divino. O pensamento é o ilimitado. Expressar o ilimitado, eis o impossível. Diante dessa enormidade imanente, as línguas gaguejam. Uma arranca isso, outra arranca aquilo. Esses farrapos recosidos, esses pedaços amalgamados compõem o conhecimento humano e o pensamento público. Após as línguas mortas vêm as línguas vivas, continuando o mesmo trabalho, tratando de fazer o espírito humano caber cada vez mais na palavra humana. Os idiomas são um esforço.

Isso explica a dificuldade considerável das traduções. Idiotismos nas línguas, idiosincrasias nos escritores. Por todos os lados o escritor levanta obstáculos ao tradutor. Uma boa tradução pressupõe ao mesmo tempo o entendimento mais cordial e a luta mais encarniçada.

Com quem você está lidando? Com Horácio? É a graça mesma do torneio que resiste: *o matre pulchra filia pulchrior* ["ó filha mais bela que sua bela mãe"]. Com Lucrécio? É a amplidão feroz do estilo: *nihili fertus minus ad vada leti* ["suas orações não o salvam de encontrar sua morte nos escólios"]. Com Catulo? É um certo vigor mesclado ao encanto: *funestet sese suosque* ["acarreta a desgraça para si e para os seus"]. *Perder* é mais breve; *acarreta a desgraça* é mais justo. Com Lucano? É o abreviado enérgico: *si cives, huc usque licet* ["como cidadão, até aqui

⁸⁸ Terêncio, *Comédias*, I: "estou cheio de fissuras e as coisas vazam de mim por todas as partes". [NT]

⁸⁹ John Bull é a personificação da classe média enérgica e nacionalista da Inglaterra. [NT]

é onde está permitido chegar”]. Com Tibulo? É a delicadeza na realidade: *in uno corpore servato, restituisse duos* [“ao salvar a vida de um, ter recuperado os dois”]. Com Sêneca? É a expressão às vezes volatilizada até a grandeza: *aperto aethere innocuus errat*. Nem céu aberto, nem ar livre vertem *aperto aethere*. Com Pérsio? É a transparência na escuridão: *nescio quod certe est, quod me tibi temperat astrum* [“certamente não sei qual é o astro que me une a ti”]. Com Juvenal? É a estranha majestade do verso cheio de um elevado pensamento descontente: *Fumosos Equitum cum Dictatore Magistros* [“generais de cavalaria cobertos de fumo e a um ditador”]. Acrescente o fato de que cada escritor tem seu enigma; enigma de seu tempo, enigma dele mesmo. Esse enigma, cabe ao tradutor penetrá-lo; é o preço da intimidade com o escritor original; e esse enigma frequentemente se esquia. Então, e não é raro, o tradutor não entra no escritor; não pode abri-lo, falta-lhe a chave, e fica reduzido a dizer como o escravo da *Andriana* de Terêncio: *Davus sum, no Oedipus* [“sou Davo, não Édipo”, isto é, “adivinho”].

Às dificuldades internas acrescente as dificuldades externas; aos obstáculos que estão na língua, aos obstáculos que estão no escritor, acrescente as complicações que estão em torno do tradutor, acrescente os preconceitos do momento, as antipatias nacionais, as doenças inoculadas pelas retóricas, os escrúpulos, os espantos, os pudores idiotas, as resistências dos pequenos gostos locais ao grande gosto externo. Como, traduzindo Plauto, por exemplo, você vai escapar do *Potavi, atque accubui scortum* [“Me embriaguei e me deitei com uma prostituta”]? Como, traduzindo Horácio, vai escapar do *Tum, quantum displosa potest vesica, pepedi*⁹⁰? Na França, particularmente, mantenha a guarda. Nós, franceses, somos uma nação de donzelas. É preciso comedimento em nosso pensionato. Cambronne⁹¹ foi expulso dele recentemente.

E acrescento que ele não roubou.

⁹⁰ Em Horácio, o texto é diferente: *“displosa sonat quantum vesica, pepedi”* (“como ressoa uma bexiga quando explode, assim peidei eu”). [NT]

⁹¹ Pierre Jacques Étienne Cambronne (1770-1842), general e marechal de campo, seguidor de Napoleão I. Segundo uma lenda muito popular, comandando o último batalhão da guarda em Waterloo, convocado a se render pelo general britânico Colville, Cambronne teria dito: “A guarda morre, mas não se rende! “. Logo, diante da insistência do britânico, ele teria dito: “Merda! “. Essa palavra passou a figura então na cultura francesa como “le mot de Cambronne” (“a palavra de Cambronne”) Segundo algumas fontes, Cambronne não teria dito nenhuma dessas palavras. A origem da lenda parece se dever a um jornalista, justamente o Rougemont citado por V. Hugo. [NT]

Ele encontrara o modo de dizer a maior coisa no maior palavrão. Esse desbocado incomodava a história. Puseram-no para fora. Bem feito.

Em seguida lhe deram um tradutor, o Sr. de Rougemont.

O Sr. de Rougemont, autor de *La garde meurt et ne se rend pas* [A guarda morre e não se rende], continuou o serviço público e mais tarde dedicou outras palavras aos príncipes, entre os quais o do Trocadéro: *estarei morto em boa companhia*. Esse Bitaubé de Cambronne tinha uma barriga grande e muito espírito. Foi a ele que um passante disse: *Ah, Sr. de Rougement! Como está gordo! Mas o senhor merece!*

Os grandes escritores fazem o enriquecimento da língua, os bons tradutores retardam seu empobrecimento.

O perecimento dos idiomas é um notável fenômeno metafísico que deseja ser estudado.

Um idioma só se desfaz ao fazer outro, às vezes vários outros. Uma gestação se mescla à sua agonia. Para alguns insetos, morrer é pôr ovos. O mesmo vale para as línguas.

A morte das línguas começa por um espessamento do idioma que lhe retira a transparência. As palavras ganham opacidade, a pronúncia fica pesada na mesma medida e as relações entre as sílabas se tornam outras. Esse espessamento se deve à quantidade de tempo escoado que fustiga a língua com senilidade, e não, como se diz tão frivolamente, à introdução das ideias novas. As ideias novas, sendo jovens, são sadias, comunicam seu verdor ao idioma e, longe de arruiná-lo, conservam-no. Algumas vezes, elas o salvam. Entretanto, se o desaparecimento do idioma tem de acontecer, o espessamento aumenta; a obscuridade invade certas zonas da linguagem, a lógica da língua se altera, as analogias se apagam, as etimologias deixam de transparecer sob as palavras, uma ortografia viciosa ataca as raízes irrevogáveis, usos ruins malbaratam o que resta do velho e bom fundo do idioma. Chega a agonia: as vogais morrem primeiro; as consoantes persistem. As consoantes são o esqueleto da palavra. Mais tarde, ajudarão a recuperar a etimologia. Uma palavra se compõe de consoantes como um animal de ossos. A carcaça basta para refazer o vocábulo como para reconstruir o bicho.

Pouco a pouco, a crescente obsolescência do idioma condenado cria um semi-idioma, pouco organizado, embrionário, que se interpõe entre o antigo que vai morrer e o novo que deve nascer. Esse semi-idioma, líquen, parasita, tênia, doença, se apegando ao antigo, mergulha nele suas raízes, o forra por baixo, por assim dizer, se torna sua pitiríase e sua lepra, se alimenta dele e o esgota. É pequeno, informe, disforme; há algo de monstro nesse anão. A sucção do aborto extenua o gigante. Assim o romance⁹² esgota o latim. Essa subtração de força mata, com o tempo, o idioma mais robusto. O idioma parasita, sendo apenas provisório, morre também. Não pode viver sem suporte. O visco não sobrevive ao carvalho. É assim que, na hora em que o latim expira, o romance se decompõe e, então, o lugar é dado a novas línguas completas e viáveis, filhas da grande avó morta, e vemos brotar no mesmo solo o italiano, e no sul o espanhol, e no norte o francês. O pensamento humano, provido de novos órgãos, pode agora retomar a palavra.

E ele o faz, sem diminuição. O italiano de Dante vale o latim de Tácito. Essas transições de um idioma a outro, do passado ao futuro, da decrepitude à aurora, da morte à vida, são laboriosas. As traduções as ajudam, as preparam durante muito tempo, as suavizam, as facilitam. Toda tradução é amálgama. As transformações de línguas precisam de uma mescla prévia. Esse amálgama do fundo comum dos idiomas é uma preparação.

O espírito humano, uno em sua essência, é variado por corrupção. As fronteiras e as antipatias geográficas o segmentam e o localizam. Tendo o homem perdido a união, o espírito humano perdeu a unidade. Poderíamos dizer que existem vários espíritos humanos. O espírito humano chinês não é o espírito humano grego.

As traduções quebram esses tabiques, destroem esses compartimentos e põem em comunicação esses diversos espíritos humanos.

Necessárias para pôr ideias em comunicação, elas são mais úteis, primeiro, para a conservação e, em seguida, para a transformação das línguas.

⁹² *Romance* é o nome que se dá na linguística histórica às primeiras formas das línguas românicas, quando já se diferenciavam do latim que lhes deu origem. Não deve ser confundido com *romance*, gênero literário. [NT]

Falei do enigma que há em todo escritor. Esse enigma interroga o tradutor e, se o tradutor não o adivinha, o enigma o mata. É sempre árduo e exige que o tradutor seja historiador tanto quanto filólogo, filósofo tanto quanto gramático, espírito tanto quanto inteligência. E o que se dá então quando o escritor é um poeta? E quando o poeta é um profeta?

Veja a Bíblia. Quantas questões filosóficas, cronológicas, históricas e até religiosas, podem fazer o elemento eloísta e o elemento javista⁹³, tão inextricavelmente mesclados no Pentateuco! Deus, inicialmente, é somente o Todo-Poderoso, depois se torna o Eterno, e essa transformação de Elohim em Jahvé se faz na sarça ardente (ver *Êxodo*, cap. 3 e 6): “Apareci a Abraão como Elohim e te apareço como Jahvé”. É nessa dobradiça que a Bíblia gira. Os tradutores pouco se aperceberam disso. Daí muita confusão, querelas ferozes, diversas heresias e algumas fogueiras.

Homero não é menos matéria para controvérsias do que a Bíblia. Homero só pode ter tradutores inquietos. Qual o verdadeiro texto? Onde está o verdadeiro sentido? No entanto, nenhum escrito é mais claro. Mas escutem Horácio: *grammatici certant* [“os gramáticos discutem”].

Homero foi primeiramente oral. Era cantado, não era escrito. Foi depois de mais de cem anos que um rapsodo teve a ideia de escrever alguma coisa daquilo. Entretanto, se devemos crer na lenda, já tinha sido fundada a primeira das bibliotecas, no Egito, por Ozymandias⁹⁴, que a denominara *Farmácia do Espírito*. Lino, antes de Homero, escrevera seus poemas em caracteres pelásgicos e, nas palavras de Diodoro da Sicília, Homero tivera um mestre, Pronápides, que conhecia o alfabeto de Lino. Pronápides é chamado Fêmio por outros. Esse alfabeto é evidentemente silábico, talvez mesmo hieroglífico. Os primeiros exemplares de Homero, da mesmíssima forma como os poemas gaélicos e celtas e as curtas epopeias de Ossian, foram escritos por fragmentos, pois cada rapsodo escrevia o seu, e foram escritos nessa escrita silábica, pouco manejável, menos precisa que o alfabeto por letra, que se prestava aos duplos sentidos e

⁹³ Os estudiosos do Antigo Testamento reconhecem duas tradições na escrita dos textos bíblicos hebraicos: a tradição *eloísta*, textos em que Deus é designado como *Elohim*, “Deus”, e a tradição *javista*, em que Deus é designado como YHWH (o chamado tetragama, isto é, quatro letras), nome que, com as devidas vogais, se torna Yahweh (chamado antigamente Yehowah [‘Jeová’], por engano na atribuição das vogais).

⁹⁴ O faraó egípcio Ramsés II (reinou entre 1279-1213 a.C.). [NT]

aos contrassensos. Pisístrato ajustou os fragmentos. Daí tantas indecisões sobre o texto real. Daí uma escolha possível em Homero. Pausânias tem suas variantes. Cineto tem seus retoques. O escoliasta de Píndaro rasura algumas passagens que Eustato retifica. Klotz, o crítico de 1758, hesita entre Eustato e o escoliasta. Indica, por seu turno, as limadas de Aristarco.

Uma passagem do canto IV da *Ilíada* oferece quatro sentidos, o que encanta Madame Dacier. Onde o escoliasta vê um cometa, Clarke vê só uma estrela cadente. O escoliasta reduz a uma simples pilhagem de colheitas os confrontos entre os grous e os pigmeus. O vulnerável calcanhar de Aquiles não é na *Ilíada* o mesmo que conhecemos hoje. Estava ele ali antes dos cortes e das emendas de Pisístrato? Hubert Goltzius diz que sim; o ragusano Raimondo Cuniccio, tradutor da *Ilíada* em latim, diz que não. Bianchini decreta que a *Ilíada* é uma querela de *talassocracia*, isto é, de liberdade dos mares, e que se trata, não de Helena, mas da navegação do Ponto Euxino e do mar Egeu. Para Bianchini, Marte é a Armênia, Minerva é o Egito, e Juno, "de braços brancos", é a Síria Branca. Para Camões, Marte é Jesus Cristo e Vênus é a igreja. Eis Homero submetido aos reativos da ortodoxia como o *Cântico dos cânticos*. Para Apolodoro, o caso principal é que Homero seja jônio, uma vez que a *Ilíada* só é útil para constatar o ódio dos jônios contra os cários⁹⁵. Por causa deste verso canto XV da *Ilíada*, "somos três filhos de Saturno", Platão, no *Górgias*, atribui a Homero uma espécie de invenção de uma Trindade, que Lactâncio não rejeita de modo algum. Etc., etc., etc. Problemas de linguística, de religião, de filosofia, de geografia, de mitologia, de teogonia, de legislação, de história, de lenda. O que responder a todos esses pontos de interrogação? O manuscrito do século X, anotado por sessenta escoliastas, e encontrado em Veneza por Villoison, não resolve nada. O *Homericus Achilles* de Drelincourt pouco esclarece. Os glosadores emprestam a lanterna uns aos outros; Ernesti, comentador de Homero, passa-a a Heyne, comentador de Virgílio. O comentário de Hesíquio fica atolado no Φρασαι⁹⁶ de Calcas; pende ora para o *Tu die*, ora para *Tecum expende*, e não sai mais daí. Alguns críticos se livram das dificuldades com rasuras; assim

⁹⁵ Os cários habitavam a Cária, região da antiga Ásia Menor (Turquia atual). [NT]

⁹⁶ O adivinho Calcas diz a Aquiles: 'σου δε φρασαι εἰ με σωσεις' ("considera então se me manterás a salvo")

desaparecem em muitas edições os nove versos encantadores e lúgubres de Andrômaca sobre Astíanax. O viajante inglês Wood confronta Aristóteles, Pausânias e Estrabão. O gramático Apiano, perplexo entre os diversos textos e dos diversos sentidos, toma sabiamente o partido de evocar a sombra de Homero para saber em quem confiar.

Agora, uma última palavra.

Uma tradução é uma anexação.

É bom acrescentar-se de um poeta; é igualmente bom agregar-se um filósofo. Este é um conselho de boa vizinhança. As nações, mesmo as mais livres, chegam por vezes a certas situações intelectuais e morais em que um reabastecimento de filosofia lhes é necessário. A teocracia é sorrateira e se insinua. Lutero a denunciou no cristianismo, capturou-a e arrastou-a à luz do dia, e expulsou-a. Neste momento, graças a Lutero, que deu o golpe inicial, a teocracia está abandonando Roma. Mas a teocracia sabe retornar. Lutero a fez sair de Roma, pois bem, ela entra em Lutero. O que perde na Itália ela recupera na Inglaterra. Era papado, agora se faz de episcopado; vocês destruirão o bispado? Ela se fará presbitério. Abolirão o sacerdócio? Ela se fará fanatismo puro e simples. O chapéu do quacre lança sobre o crânio humano quase tanta sombra quanto a tiara. Sombra menos má, decerto, mas contudo perigosa. A Inglaterra, posta de lado sua vasta e majestosa existência política, vive uma vida ao mesmo tempo material e mística. A matéria é soberana na Inglaterra e, admitamos, soberana útil e magnífica; ela se chama banco, bolsa, indústria, comércio, produção, circulação, câmbio, riqueza, prosperidade; a matéria na Inglaterra entrava o progresso e o espicaça; é massa e tumulto; ela pesa sobre o homem e o leva embora; enche-o de chumbo e lhe dá asas; essas asas são poderio, esse chumbo é ouro. Fazer negócios, tal é a ideia fixa do cérebro inglês. *Time is money*. Daí uma febre. A Inglaterra (e a louvamos por isso) cruza sua marinha mercante em todos os sentidos sobre todas as trajetórias do oceano. Londres é um turbilhão, o trânsito ali é quase terrível; a multidão na London Bridge parece num estado de corrente sem fim, e toda essa multidão corre e se precipita; ninguém perambula; o perambulador é um sonhador, ninguém vagueia. Multidão atarefada e pressa material por toda parte. O Tâmis desaparece sob o formigamento dos barcos a vapor, os cavalos de ônibus de

Londres duram em média vinte e um dias. Ora, dizer isso é bizarro, mas rigorosamente verdadeiro, a vida material é uma preparação à vida fanática. A Bíblia está bem assentada sobre o pacote de carga. Em suma, nascemos e morreremos, há escuridão sobre nós, acima de nossas cabeças há o infinito, azul de dia, estrela de noite; pressão misteriosa; é preciso uma solução para tal obsessão. Tirar mais ou menos o homem da inquietação, eis o sucesso de todas as religiões. O espírito, livre da preocupação do que há lá no alto, fica logo mais alerta aos cálculos e aos negócios. Rapidamente nos resolvemos a acreditar de uma vez por todas numa coisa qualquer e descansamos nisso. Esse é o fenômeno inglês. A teocracia não pede mais que isso. Ela tem um talento, cortar à perfeição o homem em dois. O egoísmo em entendimento cordial com Deus; ela é excelente nesses bons apaziguamentos. Ela deixa o homem exterior para os negócios e se apodera do homem interior. É de dentro que ela vai cair o sepulcro. A religião é uma exsudação profunda do infinito, que penetra o homem; mas as religiões são reboco. Basta uma camada de fé sobre os vícios. Isso se vê entre os católicos e também entre os protestantes. Aqui se insiste um pouco mais no Novo Testamento; lá, no Antigo. O jesuitismo está em todos os cultos. A teocracia, na Inglaterra particularmente, desde que reine, é boa pessoa; ela se contenta com um certo embrutecimento. Ela forra interiormente o homem com quimeras e preconceitos; engancha-lhe sob o crânio, para interceptar toda verdade de passagem, a larga teia de aranha das falsas ideias. Agora você é livre. Trate, contrate, venda, compre, escave, lavre, navegue, gaste, poupe, disponha, goze, governe o resto. Ela tem a arte de trancar você num círculo que ela tem a arte de lhe esconder. Você acreditará muito e pensará pouco. Ela deixa ao homem o vaivém de fora e lhe põe o impedimento no espírito; o homem matéria pode fazer o que bem lhe parece, o homem consciência fica entravado; a liberdade de consciência porém existe, mas essa liberdade é manipulada sem que se desconfie, e volta sobre si mesma à revelia, sempre aquém de um obstáculo invisível; certos hábitos religiosos se instalam, muito diferentes dos hábitos políticos; uma vasta superposição de artigos de fé e de crenças intolerantes ocorre nesta nação, verdadeira formação de carolice; o aluvião dos preconceitos engrossa insensível e incessantemente; o fanatismo, com o espessamento crescente próprio ao fanatismo, obstrui pouco a pouco as

inteligências, o texto comanda, a letra indiscutível ordena e proíbe, a razão, denunciada e suspeita, bate em retirada passo a passo diante da obediência compacta de todos, um olhar universal de través desconcerta, e às vezes intimida, o pensador; existem, se necessários, estranhos tribunais especiais, a *Arches Court*⁹⁷, vejam o bispo Collenso⁹⁸, e é assim que sobre um povo livre a tirania de um livro se estabelece. Tirania temível. Há esclerose no puritanismo. Uma nação que tem dogmas demais no sangue acaba por ter esses dogmas nas articulações, nodosidades incômodas para os ágeis saltos do progresso. Um conformista é um podagro. É possível sofrer da Bíblia como se sofre da gota. Ó grande povo, trata-se de ir adiante, não de sonambular para trás. A teocracia chega a esse resultado, obra-prima para ela: congelar o pensamento. A própria liberdade cívica sofre com isso. Não abrirás tua loja no domingo. Não irás ao museu no domingo. Não irás ao espetáculo no domingo. Escritor, tu que ensinas e iluminas, não ensinarás e não iluminarás no domingo. Nada de jornal nesse dia. A censura da imprensa, feita de direito divino, grassa na Inglaterra um dia a cada sete. Em Guernesey, uma pobre mulher foi surpreendida num domingo vertendo um copo de cerveja a um passante: multa e prisão. Num outro domingo, um barco a vapor chegou trazendo viajantes de lazer, um pregador milenar lhes lançou publicamente o anátema do alto do cais do porto, maldição àqueles perturbadores da noite, que encontram todos os albergues fechados e reembarcam sem ter bebido nem comido. E, naturalmente, pois a lógica existe mesmo para o absurdo, reprovação da poesia e dos poetas, aves que têm a arte de sempre sair das gaiolas. Ódio turco da arte. Iconoclastia. Na Inglaterra toda a Bíblia se torna disciplina. A Bíblia tem seu banco no parlamento, e Moisés controla Cobden⁹⁹. Há tantas capelas por metro quadrado de terreno na Inglaterra quanto na Espanha. A Inglaterra sofre esse obscurecimento. Entre ela e a liberdade seu puritanismo se interpõe como sua névoa entre ela e o sol. Ora, tomem cuidado, em sua terra as liberdades brotam em pleno campo, as superstições também. Esse joio ameaça esse trigo. A silva é vivaz, faz seiva de

⁹⁷ *Arches Court*: tribunal eclesiástico da Igreja da Inglaterra. [NT]

⁹⁸ John William Colenso (e não "Collenso", como escreve V. Hugo) (1814-1883), bispo anglicano, matemático, teólogo, ativista social britânico, que se envolveu em diversas polêmicas teológicas. [NT]

⁹⁹ Richard Cobden (1804-1865), homem político inglês, de ideias radicais e liberais, pacifista notável. [NT]

tudo; é estorvante e má, sufoca ao mesmo tempo em que arranha. Os preconceitos ingleses decididamente crescem com grande energia: a Inglaterra precisa de um mondador¹⁰⁰. Um mondador alerta, poderoso, incansável, de pé noite e dia, de bom humor, irrompendo em risadas sobre as ervas daninhas, malvado também quando necessário, e tendo garras contra os espinhos. Ironia contra urtiga. A França, posta em dieta, do ponto de vista da arte, por dois séculos mais literários do que poético, tinha sede, a sede de poesia: Shakespeare é um destes que saciam amplamente essa sede. A Inglaterra, por seu turno, tem uma carência: a filosofia. E agora que a França tem uma tradução de Shakespeare, é a vez de sua vizinha, e é importante que a Inglaterra tenha uma tradução de Voltaire.



¹⁰⁰ Mondador: aquele que monda, isto é, retira as ervas daninhas para que não prejudiquem os cereais. [NT]

REALIZAÇÃO

Grupo de Pesquisa

