



HAL
open science

Como era fabuloso o meu francês! Imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XXI)

Olivier Compagnon, Anaïs Fléchet, Capanema P. de Almeida Sílvia

► **To cite this version:**

Olivier Compagnon, Anaïs Fléchet, Capanema P. de Almeida Sílvia (Dir.). Como era fabuloso o meu francês! Imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XXI). Fundação Casa de Rui Barbosa / Editora 7Letras. 400 p., 2017. <halshs-01674576>

HAL Id: halshs-01674576

<https://shs.hal.science/halshs-01674576v1>

Submitted on 6 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Como era fabuloso o meu francês!
Imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XXI)

 Coleção FCRB **Estudos 19**

Como era fabuloso o meu francês!


Imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XX)

Organização

Anaïs Fléchet

Olivier Compagnon

Sílvia Capanema P. de Almeida

FUNDAÇÃO  Casa de Rui Barbosa

7 LETRAS

Rio de Janeiro 2017

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Cultura
Sérgio Sá Leitão

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente
Marta de Senna

Diretor Executivo
Marcelo Viana

Diretor do Centro de Pesquisa
Antonio Herculano Lopes

Chefe do Setor de História
Joëlle Rouchou

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

Projeto Gráfico da Coleção FCRB
Angelo Venosa

Produção Editorial
7Letras

Revisão de texto (FCRB): Lucas Bastos, Patrícia Baroni e Roberta Basto

Assistente Editorial (FCRB): Rowena Esteves

Estagiária Editorial (FCRB): Iohanna Sanches, Sara Ramos

Imagem de capa
J. Carlos

Careta, 10/10/1914, ano VII, n. 329. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

C735 Como era fabuloso o meu francês! : imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XX) / organização Anaïs Fléchet, Olivier Compagnon, Sílvia Capanema P. de Almeida. — Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa : 7 Letras, 2017. 192 p. ; 14 x 21 cm – (Coleção FCRB Estudos ; 19)

ISBN (FCRB) 978-85-7004-371-9
ISBN (7Letras) 978-85-421-0637-4

1. França – aspectos culturais – Séc. XIX-XX. 2. Relações culturais – Brasil – França – Séc. XIX-XX. I. Fléchet, Anaïs, org. II. Compagnon, Olivier, org. III. Almeida, Sílvia Capanema P. de, org. IV. Série.

CDD 306.0944

Fundação Casa de Rui Barbosa
Rua São Clemente 134, Botafogo
22260-000, Rio de Janeiro, RJ
Telefone (21) 3289-4600
fcrb@rb.gov.br | www.casaruibarbosa.gov.br

Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Visconde de Pirajá, 580/ sl. 320, Ipanema
22410-902, Rio de Janeiro, RJ
Telefone (21) 2540-0076
editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br

Sumário

Introdução

Estereótipos, modelos e caricaturas:
as imagens contrastadas da França no Brasil
*Anaïs Fléchet, Olivier Compagnon,
Sílvia Capanema P. de Almeida* 7

I. Civilização e barbárie

Napoleão Bonaparte e o Brasil:
representações, política e imaginário (1808-1822)
Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves 25

À la française: a educação das elites paulistanas
na Primeira República
Ingrid Hötte Ambroggi 43

Um sonho comum: invadir Paris.
O humor brasileiro e a caricatura dos franceses
durante a Primeira Guerra Mundial
Sílvia Capanema P. de Almeida 58

Como era belicoso o meu francês: as elites
intelectuais brasileiras e a França no contexto
da Primeira Guerra Mundial
Olivier Compagnon 88

II. A França, mãe das artes

Nicolas-Antoine Taunay e a Arcádia francesa no Brasil
Lilia Moritz Schwarcz 113

Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret?
Heloisa Pires Lima 145

Discussões acerca da modernidade e transculturação
nas artes decorativas nacionais nos anos 1920 e 1930:
console Luís XV, bufete de bolacha ou mesa de aço e vidro?
Marize Malta 170

Matrizes francesas na gravura artística brasileira: Rio de Janeiro, anos 1960 <i>Maria Luisa Luz Tavora</i>	189
III. Grandeza e decadência da mulher francesa	
<i>Haute bicherie</i> no Rio de Janeiro: reconfigurações do olhar iluminista no imaginário franco-brasileiro <i>Mônica Pimenta Velloso</i>	204
“Civilização” pelo avesso: <i>cocottes</i> francesas no Rio de Janeiro imperial <i>Lená Medeiros de Menezes</i>	230
Imagens em trânsito: Salomé e a mulher moderna na cultura finissecular carioca <i>Cláudia Oliveira</i>	246
IV. O espelho do outro	
Pontes míticas entre França e Brasil: diálogo de imaginários <i>Monique Augras</i>	261
Brasil e França: intercâmbios culturais. Artes, autores e letras <i>Tania Maria Tavares Bessone da C. Ferreira</i>	277
A polêmica França-Brasil no Segundo Reinado: o nascimento do nacionalismo cultural brasileiro através do espelho francês <i>Sébastien Rozeaux</i>	298
<i>Vou a Paris... Si tu vas à Rio!</i> Imagens cruzadas da França e do Brasil na música popular do século XX <i>Anaïs Fléchet</i>	324
V. À guisa de conclusão	
Mentalidades, opinião, representações, imaginários e relações internacionais <i>Robert Frank</i>	353

Introdução¹

Estereótipos, modelos e caricaturas: as imagens contrastadas da França no Brasil

Anaïs Fléchet

Olivier Compagnon

Sílvia Capanema P. de Almeida

As relações culturais entre o Brasil e a França já se consolidaram como um profícuo campo de pesquisa que deu origem a diversas publicações dos dois lados do Atlântico, tanto na área das ciências humanas quanto dos estudos literários. Em 1940, justamente quando o exército francês capitulava em poucos dias diante da invasão das tropas alemãs de Hitler, Gilberto Freyre publicava uma obra sobre Louis-Léger Vauthier (1815-1901), engenheiro francês que se instalou em Recife um século antes e coordenou a construção de diversos edifícios e obras de infraestrutura em Pernambuco. No prefácio do livro, o já famoso autor de *Casa-grande e senzala* homenageava a “alta cultura francesa – a arte, a literatura, a ciência, a filosofia” –, sem a qual “algumas das melhores obras brasileiras não teriam sido escritas nem teriam se realizado algumas das nossas maiores vocações de artistas e de homens de ciência.”²

1 Este livro tem origem nas discussões realizadas na ocasião do colóquio organizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em 2009 no quadro das comemorações do Ano da França no Brasil, com apoio da Association pour la Recherche sur le Brésil en Europe (ARBRE) e do consulado da França no Rio de Janeiro.

2 FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940. p. 15. Sobre os anos de Vauthier no Brasil, ver o trabalho de PONCIONI, Cláudia. *Pontes e ideias: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: Cepe, 2010.

Quinze anos mais tarde, Roger Bastide publica, em um catálogo de uma exposição na sede dos Arquivos Nacionais de Paris, um breve texto no qual evoca a persistência das referências francesas na vida cultural brasileira: “o naturalismo, o parnasianismo, o simbolismo introduzem no Brasil Balzac e Zola, Heredia ou Mallarmé; a flauta de Verlaine encanta os fantasmas das cidades moribundas de Minas Gerais e os sonetos viajam sozinhos como se fossem caixinhas de música”.³ Dando sequência a essas figuras de referência da antropologia contemporânea, os trabalhos universitários se multiplicam. Na virada dos anos 1980 e 1990, é publicada uma importante obra bilíngue sobre as imagens recíprocas da França e do Brasil.⁴ Além disso, os livros de Mário Carelli e de Pierre Rivas, hoje considerados “clássicos” do tema, exploram amplamente a história dessas trocas tão ou quase tão antigas quanto a chegada de Cabral às costas do atual estado da Bahia.⁵ Muitos outros trabalhos desenvolvem diferentes aspectos particulares desses intercâmbios franco-brasileiros, que se mostram tão densos quanto diversificados desde a efêmera experiência da França Antártica na baía de Guanabara em meados do século XVI, e que – devemos ressaltar – são com frequência apresentadas sob a forma da metáfora amorosa.⁶

3 BASTIDE, Roger. Échanges culturels entre la France et le Brésil. In: FRANCE et Brésil: exposition à l'hôtel de Rohan. Paris: Archives Nationales, 1955. p. 81. [N. E.: as traduções neste texto são nossas]. PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000.

4 PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean (Dir.). *Images réciproques du Brésil et de la France*. Paris: Éditions de l'IHEAL, 1991. v. 2.

5 CARELLI, Mário. *Cultures croisées: histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux temps modernes*. Paris: Nathan, 1993; RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

6 A título de exemplo, ver: HAMBURGER, Amélia. *A ciência nas relações Brasil-França: 1850-1950*. São Paulo: Edusp, 1996; NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999; NITRINI, Sandra (Org.). *Aquém e além mar: relações culturais Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000; MATTOSO, Katia de Queirós;

No âmbito dessa historiografia abundante, e referindo-se especificamente aos séculos XIX e XX, a maior parte das análises preferiu focar a importância das referências francesas para a construção de uma modernidade política e cultural brasileira. Da filosofia das Luzes como ingrediente da Inconfidência Mineira em 1789 até o sucesso da *french theory* (Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, Guattari e outros) nos meios acadêmicos tupiniquins a partir dos anos 1970, passando pela apropriação do lema “Ordem e Progresso”, de Augusto Comte, na bandeira da República ou pela renovação urbanística do Rio de Janeiro conforme as regras e preceitos do barão de Haussmann sob o impulso de Pereira Passos, poderíamos tranquilamente ser levados a deduzir que o Brasil contemporâneo – da mesma forma, aliás, que os outros países da América Latina – seria um herdeiro tropical de uma França concebida como a matriz de todas as liberdades, a mãe das letras e das artes, o coração da civilização por excelência. Ora, a primeira revista literária brasileira, *Nitheroy*, não teria sido justamente criada em Paris em 1836? E não era com uma estadia na Cidade Luz, de preferência durante uma Exposição Universal, como em 1889 ou 1900, que deveria se concluir a boa educação da elite brasileira? Resolutamente afrancesadas pelo menos até a Primeira Guerra Mundial, as elites brasileiras teriam, entretanto,

MUZART-FONSECA, Idelette; ROLLAND, Denis (Dir.). *Modèles politiques et culturels au Brésil: emprunts, adaptations, rejets: XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003; MARTINS, Carlos Benedito (Org.). *Diálogos entre o Brasil e a França: formação e cooperação acadêmica*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Ed. Massangana, 2005. v. 2; “A França e o Brasil”, número especial da *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, fase 7, ano 11, n. 43, abr./maio/jun. 2005; VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009; ABREU, Márcia; DEACTO, Marisa (Org.). *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. São Paulo: Edusp: Unicamp/IEL, 2014. Para mais referências, a bibliografia no site da Biblioteca Nacional da França é bastante enriquecedora: <<http://bndigital.bn.br/francebr/frances/bibliographie.htm>>.

progressivamente se emancipado da tutela francesa, isso em grande parte devido ao desenvolvimento do nacionalismo cultural – cujo momento forte é a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922 – e da afirmação crescente do imperialismo sedutor dos Estados Unidos,⁷ sem perder, contudo, os laços privilegiados com Paris, essa “antiga namorada” cantada por Vinícius de Moraes.⁸ Nessa perspectiva, a comemoração do ano da França no Brasil em 2009 teria sido a última celebração de uma velha história de amor transatlântica marcada por uma dissimetria estrutural de longa data – entre uma França vista com fascinação e um Brasil cego pela atração.

Se não se trata de negar a existência efetiva de dinâmicas circulatórias da Europa para a América Latina desde a época das Grandes Descobertas,⁹ é também evidente que a realidade das relações culturais franco-brasileiras é infinitamente mais complexa que essa visão etnocêntrica, às vezes ainda perpetuada de maneira mais ou menos explícita por alguns discursos políticos e trabalhos universitários. Porém, como bem lembrou Roger Bastide já em 1955, as trocas nunca foram unilaterais, indo de um pretendido centro francês em direção a uma suposta periferia brasileira:

[...] nossos escritores e nossos músicos [franceses] vão buscar no Brasil novas músicas e cores. O próprio Sainte-Beuve já observava a influência da literatura de Minas nas origens do romantismo francês [...]. Blaise Cendrars descobre a

7 Segundo os termos de: TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

8 MORAES, Vinícius de. Vale bem uma missa (Paris). *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1952.

9 Ver: GUERRA, François-Xavier. L'Euroamérique: constitution et perceptions d'un espace culturel commun. In: LES CIVILISATIONS *dans le regard de l'autre*. Paris: Unesco, 2002. p. 183-192. Ver também: LAPLANTINE, François. *Transatlantique, entre Europe et Amériques Latines*. Paris: Payot, 1994.

violência imóvel nas estradas do sertão. Claudel escreve no Rio *La messe là-bas*, em que os Trópicos dão uma réplica a Verdun, e encontramos referências à macumba carioca até no *Le soulier de Satin*.¹⁰

Há aproximadamente uma década se apoiando nas noções de transferências culturais, de história comparada, de história cruzada, de história atlântica e de história global,¹¹ diversos trabalhos vêm destacando as circulações no sentido Brasil-França em diferentes áreas, da constituição dos saberes científicos na virada do século XIX para o XX até as experiências da democracia participativa brasileira em solo francês, passando pela literatura ou pela música popular.¹² Além disso, as representações da França nem sempre foram entusiastas e uniformes, como deixou entender, aliás, o próprio Gilberto Freyre em seu ensaio sobre Vauthier, evocando os “exageros de francesismos”.¹³ Ao longo dos séculos XIX e XX, a francofilia das elites sempre conviveu com as expressões de crítica ou rejeição da França, que nunca deixou de veicular sistemas de representações contraditórios. Se já é de praxe opor um século XIX dominado por um

10 BASTIDE, Roger. Échanges culturels entre la France et le Brésil, p. 82-83.

11 Sobre essas diferentes noções, ver entre outros: GRUZINSKI, Serge. Les pirates chinois de l'Amazonie. Sur les traces de l'histoire-monde. *Le Débat*, Paris, p. 171-179, févr. 2009; BOUCHERON, Patrick; DELALANDE, Nicolas (Org.). *Pour une histoire-monde*. Paris: PUF, 2013; OLSTEIN, Diego. *Thinking history globally*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

12 Ver, por exemplo: COMPAGNON, Olivier; DROULERS, Martine (Dir.). Dossier Le Brésil et la France au XX^e siècle. *Cahiers des Amériques latines*, n. 48-49, p. 17-106, janv./févr. 2005; OLIVEIRA, Osmany Porto de. *Le transfert d'un modèle de démocratie participative: paradiplomatie entre Porto Alegre et Saint-Denis*. Paris: Éditions de l'HEAL, 2010. (Coleção Chrysalides); RIAUDEL, Michel. Le Fleuve palimpseste. L'Amazonie de Jules Verne, des sources à la fiction. In: FARRÉ, M. J.; MARTINEZ, F.; OLIVARES, I. (Org.). *Hommes de science et intellectuels européens en Amérique latine: XIX^e-XX^e siècles*. Paris: Le Manuscrit, 2005. p. 397-411; FLECHET, Anaïs. *Si tu vas à Rio: la musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*. Paris: Armand Colin, 2012.

13 FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*, p. 15.

modelo francês a um século XX mais crítico e distante – durante o qual os intelectuais brasileiros, possuídos pelo “mal-estar da cópia”,¹⁴ teriam rejeitado as influências culturais estrangeiras, privilegiando a caricatura da França e de seus habitantes –, a galofobia e a galofilia convivem de fato há muito tempo e deram origem a um conjunto complexo de estereótipos, marcado ao mesmo tempo por uma busca de paralelismos (“Nós como os Outros”) e por um efeito de contraste (“Nós contra os Outros”).

Modelo da modernidade política quando dá lugar a uma Assembleia Constituinte, suprime os privilégios e proclama a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão em 1789, a França se torna para muitos um objeto de repulsa quando é cortada a cabeça de Luís XVI em 1793, quando é proclamada, em 1804, a República Negra do Haiti, ou durante a Primeira Guerra Mundial, quando a defesa da “civilização francesa” frente aos “bárbaros alemães” provoca o massacre de milhões de homens. Nesse sentido, a França, ao mesmo tempo que inspirava modelos e “modas”, também suscitava o medo e podia representar projetos políticos divergentes.¹⁵

Objeto de fantasias de toda uma geração de brasileiros para além das clivagens sociais, Brigitte Bardot, que expõe seu corpo

ao olhar curioso da mídia em sua passagem por Búzios em 1964, personifica uma das vertentes do ideal feminino francês, assim como as *cocottes* parisienses que, chegadas “diretamente” de Montmartre, ocupam os bordéis do Rio de Janeiro da *Belle Époque* e o imaginário da cidade, ou como Joana Francesa representada por Jeanne Moreau no filme de Carlos Diegues, em 1973.¹⁶ Se a notoriedade da rua do Ouvidor nasceu da presença maciça da moda parisiense no século XX, o estereótipo segundo o qual “os franceses não tomam banho”, popularizado no Brasil por meio do personagem *Pepé Le Pew* ou *Pepê Le Gambá*,¹⁷ de Tex Avery, encontra-se ainda hoje profundamente inscrito no imaginário coletivo.

Cada clichê positivo parece, assim, dispor de seu contrário negativo: os franceses podem até ter lutado pela liberdade e pela igualdade, mas são tradicionalmente mal-humorados, ranzinzas, e a greve já se tornou um “esporte nacional” na esperança de uma hipotética revolução. Falar francês é um signo de distinção, mas o homem que fala “fazendo biquinho” é logo visto como afeminado. A cozinha francesa é refinada, mas suas porções são tão pequenas “que não dá nem para sujar o prato” etc. É

14 Segundo a expressão de: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Ver também sobre o tema a ideia de “nacional estrangeiro” desenvolvida em: MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

15 Sobre o medo das ideias francesas no Brasil do século XIX, ver: MOREL, Marco. O abade Grégoire, o Haiti e o Brasil: repercussões no raiar do século XIX. *Almanack Braziliense*, n. 2, p. 76-90, 2005. Ver também, sobre a mesma questão no Rio de Janeiro do século XIX: MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos, imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial: 1820-1840*. São Paulo: Hucitec, 2005. E sobre o impacto da Primeira Guerra Mundial no Brasil, ver: COMPAGNON, Olivier. *O Adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra (Argentina e Brasil, 1914-1939)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

16 Sobre essas imagens contraditórias da França, ver: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Gallophilie et gallophobie dans la culture brésilienne: XIX^e-XX^e siècles. In: MATTOSO, Kátia de Queirós; MUZART, Idelette; ROLLAND, Denis (Dir.). *Modèles politiques et culturels au Brésil: emprunts, adaptations, rejets: XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. p. 23-54.

17 Esse personagem da série de desenhos animados *Looney Tunes*, da Warner Bros., é representado por um gambá de nacionalidade francesa que persegue uma gata, Penélope Pussycat, que teve as costas marcadas acidentalmente por uma faixa branca, confundindo-se com uma fêmea da mesma espécie. Porém, Pepê nunca consegue seduzi-la, sobretudo devido ao seu mau cheiro extremo. Dentre os maiores sucessos do desenho, estão *Odor-able kity* (1945) e *For scent-imental reasons* (1949), que contribuíram para divulgar o clichê dos “franceses malcheirosos” no mundo ocidental. Na série, Pepê apresenta ainda dois traços tipicamente atribuídos ao imaginário sobre os franceses: se expressa com um sotaque carregado, exagerando na pronúncia gutural da letra “r”, e mostra ser um excelente amante, na busca incansável pelo carinho da fêmea desejada.

a essa constante superposição de representações contraditórias que dedicamos este livro, buscando dar conta – ao menos parcialmente – da complexidade das imagens e do imaginário do Outro que orientam as relações culturais franco-brasileiras.

Diferentes eixos problemáticos perpassam essa reflexão sobre as representações da França no Brasil e possibilitam lançar novas luzes sobre a questão das relações culturais. Em primeiro lugar, a abordagem apresentada não restringe a análise somente às elites que, na historiografia das trocas franco-brasileiras, ocupam tradicionalmente um lugar privilegiado. Com efeito, a partir da segunda metade do século XIX, emerge certo número de mídias ou de transformações midiáticas que prefiguram a cultura de massa tal qual ela se desenvolve nos anos 1930 e 1950, tornando possível uma difusão de imagens cada vez mais ampla. A imprensa ilustrada, os periódicos de grande tiragem, o rádio, o cinema e, em seguida, a televisão no último terço do século XX constituem diversos vetores de representações e imagens da França, num sentido amplo, que não concernem apenas às elites urbanas apaixonadas por Paris e ávidas de estratégias de distinção. Emergem também de uma cultura popular cujos principais elementos circulam mais eficazmente de um estrato social ao outro e à escala do território brasileiro como um todo, como ilustra o sucesso, em 1959, de *O homem do Sputnik*, uma chanchada de Carlos Manga que oferece aos telespectadores uma síntese de todos os clichês das grandes nações em tempos de Guerra Fria, entre as quais a França, representada pela sensualidade feminina.

Em segundo lugar, a atenção dada às imagens e aos imaginários internacionais nos convida a não considerar os sistemas de representações como dados invariáveis em sua forma e imutáveis no tempo, mas, ao contrário, a pensá-los de maneira resolutamente dinâmica e a colocar em evidência a diversidade de agentes que intervêm na gênese dos imaginários, como bem mostrou Robert Frank em seus estudos sobre os xenótipos e

a percepção do Outro na história das relações internacionais¹⁸ e no texto publicado na conclusão do presente livro. Os imaginários da França no Brasil não foram somente um produto dos discursos e das práticas que se cristalizaram num dado momento em algumas representações simplificadas. Essas imagens foram também alimentadas – desde o final do século XIX com a fundação das primeiras Alianças Francesas no exterior, e ainda mais a partir dos anos 1920, com o desenvolvimento de uma diplomacia especificamente destinada à América Latina – por uma política cultural cujos principais componentes foram revelados por um grande número de trabalhos.¹⁹ O estereótipo, frequentemente pensado como inerente, pode às vezes esconder uma verdadeira política da imagem cujos efeitos convêm analisar de um lado e de outro do Atlântico.

Em terceiro lugar, a fabricação das imagens do Outro acontece raramente numa dinâmica estritamente bilateral e é construída num processo de constantes desvios. Pensar as relações culturais franco-brasileiras e as representações que elas veiculam supõe levar em conta o peso relativo das outras potências estrangeiras, como a Inglaterra, para o século XIX, e os Estados

18 FRANK, Robert. Images et imaginaires dans les relations internationales depuis 1938. *Cahiers de l'IHTP*, n. 28, p. 5-11, juin 1994.

19 Ver, em especial: MATTHIEU, Gilles. *Une ambition sud-américaine: politique culturelle de la France (1914-1940)*. Paris: L'Harmattan, 1991; LESSA, Monica Leite. *L'influence intellectuelle française au Brésil: contribution à l'étude d'une politique culturelle (1886-1930)*. Paris, 1997. Tese (Doutorado em História) – Université Paris X Nanterre; SUPPO, Hugo Rogelio. *La politique culturelle française au Brésil: 1920-1959*. Paris, 2000. Tese (Doutorado em História) – Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III. E, como contraponto sobre o caso da política cultural alemã: GOBBEL, Michael. Decentering the German spirit: the Weimar Republic's cultural relations with Latin America. *Journal of Contemporary History*, v. 44, n. 2, p. 221-245, 2009; LANOE, Élise. *La culture au service de la diplomatie?: les politiques culturelles extérieures de la RFA et de la France au Brésil (1961-1973)*. Villeneuve-d'Ascq, 2012. Tese (Doutorado em Estudos Germânicos) – Université de Lille 3, Charles de Gaulle.

Unidos, país que, em razão do poder de suas indústrias culturais, tem um papel de primeira ordem na gênese das mitologias contemporâneas. Para citar apenas um exemplo, é na capital francesa, e não em Nova York ou em São Francisco, onde Paul e Jeanne, heróis de *O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci (1972) – representados por Marlon Brando e Maria Schneider –, vivem uma paixão ardente e transgressora, alimentando a lenda de uma Paris mundana forjada a partir da segunda metade do século XIX.

Enfim, não poderíamos pensar nas representações da França no Brasil sem envolver ao mesmo tempo as representações do Brasil na França. Como mostraram inúmeros trabalhos, o espaço de circulação transatlântico deve ser pensado como o lugar de vaivéns incessantes e de idas e voltas complexas, atestando a existência de uma verdadeira circularidade cultural internacional muito mais evidente do que a simples presença de um fluxo indo das hegemonias culturais europeias para as periferias latino-americanas.²⁰ Como escreve Lucien Febvre já em 1948 a propósito das relações entre a Europa e a América Latina, as trocas culturais entre a França e o Brasil configuram:

Uma história que é parte integrante das nossas histórias nacionais, e mais ainda da nossa história cultural. Uma história de vaivéns, de ofertas e de devoluções, de empréstimos concedidos e negados, de idas aventureiras e de voltas com lucros. Um dos primeiros, um dos mais importantes capítulos dessa história das trocas do mundo que cada um de nós começa, já nos sonhos, a elaborar para o futuro.²¹

20 Sobre essa ideia de circularidade cultural, ver, sobretudo: BURKE, Peter. *Cultural hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2009; e, do mesmo autor: *Cultural history as polyphonic history*. *Arbor*, v. 186, n. 743, p. 479-486, maio/jun. 2010.

21 FEBVRE, Lucien. *L'Amérique du Sud devant l'histoire*. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Paris: Armand Colin, n. 4, p. 390, out./dez. 1948.

É a partir dessas questões transversais que o presente livro foi concebido, dividindo-se em quatro grandes partes. Buscando repensar a representação tradicional da França como “lugar da civilização por excelência”, a primeira parte explora diferentes desdobramentos dessa crença profundamente disseminada no meio das elites do século XIX, bem como algumas de suas críticas, em especial em tempos de guerra.

A segunda parte discute como a referência francesa em matéria artística e estética, presente desde a época colonial com a difusão no Novo Mundo ibérico de cânones do neoclassicismo, fixou-se de maneira durável no Brasil a partir da instalação de uma colônia de artistas no Rio de Janeiro em 1816, sendo ainda objeto de apropriações e de variações, de tal maneira que a *terra brasilis* não poderia ser considerada simplesmente como um espaço de “transplantação cultural”,²² mas preferencialmente como um “domínio de metamorfoses”, conforme sugere Roger Bastide, para quem as modas francesas surgem, no Brasil, “nas massas por meio, por intermédio, dos nativos e não dos estrangeiros. Por isso mesmo, os elementos de civilização que são adotados no país não são impostos, mas selecionados [...], transformados pela inteligência brasileira que os pensa, metamorfoseados pela sensibilidade brasileira que os vive”.²³

Já a terceira parte trata do caso particular das imagens da mulher francesa, encarnação da modernidade graças ao estilo *chic* parisiense, objeto de desejos e de fantasias por sua beleza sublime aliada ao refinamento mais extremo, mas também objeto de repulsão na medida em que propõe a subversão de todas as normas morais que asseguram a ordem social.

22 Retomamos a expressão utilizada por MARTINIÈRE, Guy. *Les aspects de la coopération franco-brésilienne: transplantation culturelle et stratégie de la modernité*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1982. (Coll. Brasília).

23 BASTIDE, Roger. *Brésil, terre des contrastes*. Paris: Hachette, 1957. p. 259.

Finalmente, o último momento deste livro coletivo busca compreender as representações da França no Brasil na perspectiva de uma *histoire à part égales* (história em partes iguais),²⁴ estabelecendo um paralelo com as representações do Brasil na França, e explorando fontes dos dois lados do oceano Atlântico. No caso brasileiro, é possível transitar entre a ideia de barbárie, em um mundo ainda considerado selvagem e fundamentalmente mestiço nos primórdios do século XIX, e a autenticidade de uma identidade cultural no fim do século XX, passando pelos apelos do exotismo entre os anos 1920 e 1950. Constata-se principalmente que as representações recíprocas podem ser objeto de violentos contrastes em uma dada época – como quando Louis de Chavagne, num conhecido artigo da *Revue des Deux Mondes*, de 1844, critica severamente o Brasil, enquanto as elites cariocas continuam venerando Paris e forjando a partir da cidade seus ideais de modernidade –, mas também que existem verdadeiras lógicas simétricas de imaginários, que nos permitem ultrapassar de maneira definitiva uma linha de leitura das relações internacionais,²⁵ que se limitaria às noções de centro e de periferia.

24 Ver: BERTRAND, Romain. *L'histoire à parts égales: récits d'une rencontre Orient-Occident: XVI^e-VII^e siècles*. Paris: Éditions du Seuil, 2011; e, em particular, a introdução intitulada "L'archive du contact et les mondes de la rencontre".

25 No cruzamento da história cultural e da história das relações internacionais, esse campo de estudos atravessa na França um momento de renovação e desenvolvimento. Sobre a produção recente, ver: DULPHY, Anne et al. (Dir.). *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle*. Bruxelles: Peter Lang, 2010. Sobre o caso brasileiro, ver também: SUPPO, Hugo Rogélio; LESSA, Mônica Leite (Org.). *A quarta dimensão das relações internacionais: as relações culturais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- "A França e o Brasil", *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Fase VII, ano XI, n. 43, abril-maio-junho 2005.
- BASTIDE, Roger. Échanges culturels entre la France et le Brésil. In: *France et Brésil. Exposition à l'hôtel de Rohan*, Paris, mai-juin 1955.
- BASTIDE, Roger. *Brésil, terre des contrastes*. Paris: Hachette, 1957.
- BERTRAND, Romain. *L'histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient – Occident (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris: Le Seuil, 2011.
- BURKE, Peter. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- BURKE, Peter. Cultural history as polyphonic history. *Arbor*, Madrid, vol. CLXXXVI, n. 743, maio-junho 2010, p. 479-486.
- CARELLI, Mário. *Cultures croisées: Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux temps modernes*. Paris: Nathan, 1993.
- COMPAGNON, Olivier; DROULERS, Martine (Dir.). Le Brésil et la France au XX^e siècle, *Cahiers des Amériques latines*, Paris, n. 48-49, 2005 / 1 et 2, p. 17-106.
- DOUKI, Caroline; MINARD, Philippe. Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique?, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, 2007/5, n. 54, p. 17-21.
- DULPHY, Anne; FRANK, Robert; MATARD-BONUCCI, Marie-Anne; ORY, Pascal (Dir.). *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.
- FEBVRE, Lucien. L'Amérique du Sud devant l'histoire. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n. 4, Paris, Armand Colin, octobre-décembre 1948, p. 390.
- FLECHET, Anaïs. Si tu vas à Rio. *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*. Paris: Armand Colin, 2012.
- FRANK, Robert. Images et imaginaires dans les relations internationales depuis 1938, *Cahiers de l'IHTP*, Paris, n. 28, juin 1994, p. 5-11.
- FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

GOBBEL, Michael. Decentring the German Spirit: the Weimar Republic's Cultural Relations with Latin America. *Journal of Contemporary History*, Londres, v. 44, n. 2, 2009, p. 221-245.

GRUZINSKI, Serge. "Les pirates chinois de l'Amazone. Sur les traces de l'histoire-monde", *Le Débat*, Paris, 2009/2, p. 171-179.

GUERRA, François-Xavier. L'Euroamérique: constitution et perceptions d'un espace culturel commu. In: *Les civilisations dans le regard de l'autre*, Paris, Unesco, 2002, p. 183-192.

HAMBURGER, Amélia. *A ciência nas relações Brasil-França (1850-1950)*. São Paulo: Edusp, 1996.

LANOE, Élise. *La culture au service de la diplomatie? Les politiques culturelles extérieures de la RFA et de la France au Brésil (1961-1973)*, Tese de doutorado em estudos germânicos, Université de Lille 3 – Charles de Gaulle, 2012.

LAPLANTINE, François. *Transatlantique, entre Europe et Amériques Latines*. Paris: Payot, 1994.

LESSA, Monica Leite. *L'influence intellectuelle française au Brésil: contribution à l'étude d'une politique culturelle (1886-1930)*, tese de doutorado em História, Université Paris X – Nanterre, 1997.

MARTINIÈRE, Guy. *Les aspects de la coopération franco-brésilienne: transplantation culturelle et stratégie de la modernité*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, coll. "Brasilia", 1982.

MARTINS, Carlos Benedito (Org.). *Diálogos entre o Brasil e a França. Formação e Cooperação Acadêmica/ Dialogues entre le Brésil et la France. Formation et Coopération Académique*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2 v., 2005.

MATTHIEU, Gilles. *Une ambition sud-américaine: politique culturelle de la France (1914-1940)*. Paris: L'Harmattan, 1991.

MATTOSO, Katia de Queirós, MUZART-FONSECA, Idelette, ROLLAND, Denis (Dir.). *Modèles politiques et culturels au Brésil: Emprunts, adaptations, rejets. XIXe et XXe siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Vinicius de. Vale bem uma missa (Paris). *Última Hora*, Rio de Janeiro, 01/06/1952.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos, imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2005.

MOREL, Marco. O abade Grégoire, o Haiti e o Brasil: repercussões no raiar do século XIX. *Alm. braz.* [online]. 2005, n. 2, p. 76-90.

NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.

NITRINI, Sandra (Org.). *Aquém e além mar: relações culturais Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000.

OLIVEIRA, Osmany Porto de. Le transfert d'un modèle de démocratie participative. *Paradiplomatie entre Porto Alegre et Saint-Denis*. Paris: Editions de l'IHEAL, coll. "Chrysalides", 2010.

PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean (Dir.). *Images réciproques du Brésil et de la France/ Imagens recíprocas do Brasil e da França*. Paris: Éditions de l'IHEAL, 2 v., 1991.

PONCIONI, Cláudia. *Pontes e ideias: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: Cepe, 2010.

RIAUDEL, Michel. Le Fleuve palimpseste. L'Amazone de Jules Verne, des sources à la fiction. In: FARRÉ, M. J.; MARTINEZ, F.; OLIVARES, I. (Org.). *Hommes de science et intellectuels européens en Amérique latine (XIXe-XXe siècles)*. Paris: Le Manuscrit, 2005, p. 397-411.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

SCHWARCZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SUPPO, Hugo Rogélio; LESSA, Mônica Leite (Org.). *A quarta dimensão das relações internacionais: as relações culturais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

SUPPO, Hugo Rogélio. *La politique culturelle française au Brésil, 1920-1959*, Tese de doutorado em História, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/ Institut des Hautes Études de l'Amérique latine, 2000.

TOTA, Antônio Pedro. O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIDAL, Laurent, DE LUCA, Tania Regina (org.). Franceses no Brasil. Séculos XIX-XX. São Paulo: Unesp, 2009.

I. Civilização e barbárie

Napoleão Bonaparte e o Brasil: representações, política e imaginário (1808-1822)¹

Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves

Ludwig van Beethoven, ainda no início da carreira e simpatizante da Revolução Francesa, ao frequentar a embaixada da França, em Viena, recebeu, em 1798, a sugestão de compor uma *Sinfonia Bonaparte*, em homenagem a Napoleão, cujas campanhas na Itália e no Egito causavam, naquele momento, espanto e admiração. No entanto, foi somente em 1804 que veio a concretizar aquela intenção, com sua terceira sinfonia, *opus 55*. Já terminada a obra, chegou a notícia de que Napoleão havia se declarado imperador. Num acesso de raiva, conta uma testemunha, ele rasgou a dedicatória na primeira página, dizendo que o general francês não passava de um indivíduo comum, que logo se converteria em tirano. A obra adquiriu então o nome pelo qual ficou conhecida: *Sinfonia Heroica, para celebrar a memória de um grande homem*.²

Em 1808, Goethe encontrou Bonaparte, que demonstrou haver lido o *Werther* e o condecorou com a Legião de Honra.

1 Esse trabalho foi elaborado a partir de pesquisa financiada pelo CNPq, que resultou em tese – *As representações napoleônicas em Portugal: imaginário e política* (c. 1808-1810) – aprovada no concurso de professor titular de História Moderna, no Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2002, publicada com o título *Napoleão Bonaparte: imaginário e política em Portugal* (c. 1808-1810).

2 GROVE, George. Ludwig van Beethoven.

Alguns anos depois, em 1813, o escritor proibiu seu filho de participar das guerras de liberação da Alemanha e, ainda mais tarde, em 1829, nas conversações com Eckermann, traçou um esboço do homem e do governante que o tinha distinguido:

Napoleão manjava o mundo como Hummel o piano; qualquer deles nos parece extraordinário, não somos capazes de os explicar, e, todavia, ambos atuaram diante dos nossos olhos. Napoleão era especialmente grande porque permanecia o mesmo em todos os momentos. Antes do combate, durante ele, depois da vitória ou da derrota, estava sempre firme e consciente do que deveria resolver. Sentia-se sempre no seu elemento e pronto a enfrentar todas as circunstâncias, tal como Hummel ao tocar um adágio ou um *allegro*, piano ou forte.³

Esses episódios, relacionados à trajetória de alguns indivíduos paradigmáticos do período, indicam o fascínio que Napoleão Bonaparte exerceu sobre sua época e seu mundo. Mundo, porém, em que os valores sociais e políticos do Antigo Regime ainda continuavam em vigor na maioria das monarquias europeias, especialmente no mundo ibérico, embora já estivessem começando a ser contestados. A Europa secularizava-se. O peso da *tradição*, entendida como a permanência de valores e atitudes sem perspectiva sobre o passado e, por isso, satisfazendo-se em reencenar cotidianamente uma ordem imemorial, que devia ser mantida a qualquer custo, e o valor da *religião*, como catalisadora das crenças e dos anseios dos indivíduos, tendiam a desaparecer.⁴ Em seu lugar, vieram a ocupar a cena a ideia de *progresso* e a noção de *maleabilidade* do ser humano.⁵ Nessa nova visão de mundo secularizada, em que cabia aos homens

3 CONVERSACÕES de Goethe com Eckermann, p. 212. Para as informações sobre Goethe e Napoleão, cf. TULARD, J. Goethe, p. 881.

4 Cf. FURET, E.; OZOUF, J. *Trois siècles de métissage culturel*, p. 488-502.

5 Para a noção de maleabilidade humana, ver: MANDELBAUN, Maurice. *History, man & reason: a study in nineteenth-century thought*, p. 141-145.

transformar a realidade para dar-lhe as proporções e a forma adequada ao *Homem*, nascia o século XIX, ainda sob a égide do embate entre o Antigo Regime e as Luzes, um sinal, talvez o mais evidente, daquilo que muitos denominaram a *modernidade*.⁶

O mundo luso-brasileiro, principalmente, no difícil período das invasões francesas (1807-1814), elaborou também inúmeras e distintas imagens e representações sobre Napoleão Bonaparte e a França Imperial, propiciando uma notável eferescência mitológica, característica dos períodos de conturbação política, em que relatos, apelos e anúncios proféticos ganham corpo e proporções, escapando a qualquer explicação racional dos acontecimentos. Tais imagens, construídas muito mais para glorificar ou obscurecer um passado, transformam-se em objeto privilegiado da historiografia, pois, segundo Chartier, permitem remeter, através da ideia e da memória, a imagens distintas de objetos, conceitos ou pessoas ausentes, procurando emprestar-lhes um significado, que estes possuíam ou deveriam possuir.⁷ Para além dos símbolos, essas imagens testemunharam a trama que constituiu a memória daqueles anos, fronteira entre o mundo do Antigo Regime e aquele da Europa liberal.

Desse modo, Napoleão Bonaparte, ao reorganizar um novo corpo político, ao introduzir um *Código Civil*, ao destituir diversas cabeças coroadas e ao propor uma nova reorganização do mapa europeu, provocou uma profunda transformação tanto na história da França quanto na do mundo da Europa ocidental. Bonaparte acabou por ingressar no curso da História, elevando-se acima de seus contemporâneos, criando-se o arquétipo do herói,⁸ que despertava, no entanto, ecos distintos.

6 Cf. LE GOFF, Jacques. *Antigo/Moderno*; KOSELLECK, R. *Futures past: on the semantics of historical time*, p. 21-38.

7 CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*, p. 67-86; 175-179.

8 Cf. JOURDAN, Annie. *Napoleón: héros, imperator, mécène*, p. 57-84.

Na origem de tudo, encontrava-se a *lenda imperial*, ou *lenda dourada* ou *rosa*, forjada, inicialmente, pelo próprio imperador, quando das campanhas de Itália, por meio da narração de suas vitórias, de suas proclamações na imprensa e também por intermédio das letras e das artes. Entre 1800 e 1814, surgiu a *lenda negra* – o anti-Napoleão – construída por seus inimigos, a partir de inúmeras caricaturas, panfletos e escritos. Vindos da Inglaterra, propiciados pela liberdade de imprensa que favorecia a arte da polêmica, ganharam o continente, penetrando primeiro em Portugal e depois na Espanha. Mais tarde, entre 1814 e 1821, tais temas foram retomados na França, quando da Restauração.⁹

Uma lenda em torno de Bonaparte foi igualmente construída no império luso-brasileiro. Portugal, em função da ausência do soberano e dos males da guerra de ocupação, em seu próprio território, e o Brasil, novo cenário da Corte portuguesa, do qual deviam emanar os novos atos administrativos do Império português, vivenciaram momentos difíceis na ordem política e econômica, que foram traduzidos em inúmeros escritos de circunstâncias – centenas de libelos, opúsculos, panfletos, anedotas e páginas de pequenas histórias, que atingiram o número de mais de três mil, incluindo-se entre estes as proclamações oficiais.¹⁰ Tanto pelo preço, como pelo pequeno número de páginas, os panfletos foram a publicação mais acessível para a divulgação das ideias e adquiriam uma circulação mais intensa, atingindo também as camadas situadas nas fímbrias da sociedade, que, incapazes de ler, podiam, no entanto, escutar a leitura em voz alta, assimilando, pelo filtro de sua imaginação, as ideias que deviam ser incutidas.

No Rio de Janeiro, entre 1808 e 1815, os livreiros anunciavam “obras novas”, que se destinavam a reduzir o herói – Bonaparte – às dimensões de um usurpador e exterminador de

9 Cf. TULARD, J. Tulard (Apres.). *L'anti-Napoléon: la légende noire de l'Empereur*.

10 Para tais informações, ver: D'ALCOCHETE, Nuno Daupias. *Les pamphlets portugais anti-napoléoniens*, p. 7-16.

envergadura medíocre, dono de um caráter feroz e sanguinário, cuja carreira fora mesclada de crimes sórdidos e terminou, sem mais grandezas, numa ilha perdida do Atlântico. A Imprensa Régia também utilizou seus presos para trazer à luz folhetos contra Napoleão e os franceses, principalmente, nos dois primeiros anos da estadia da Corte no Rio de Janeiro.¹¹ Títulos sugestivos apareciam como *Cabeças e dez cornos ou Napoleão, imperador dos franceses* e a *Receita especial para fabricar Napoleões*. Este último, um soneto, ensinava:

Toma um punho de terra corrompida,
Um quintal de mentira refinada,
Um barril de impiedade alambicada,
De audácia uma camada bem medida;
A cauda do Pavão toda estendida,
Com a unha do Tigre ensanguentada,
De Corso o coração, e a refalsada
Cabeça de Raposa envelhecida;
Tudo isto bem cozido em lento fogo
De exterior fagueiro, meigo e brando,
Atrevida ambição lhes lances rogo:
Deixa que se vá tudo incorporando,
E assim mui presto espera; porque logo
Sai um Napoleão dali voando.¹²

Alguns desses panfletos apresentavam a forma de diálogos, seguindo o modelo clássico do jornal inglês *Spectator*, de Addison e Steele.¹³ Por exemplo, o *Diálogo entre um patriota e um jacobino*, em que o segundo vai visitar o primeiro para convencê-lo a seguir o partido francês, mas, por meio de um duelo

11 SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *O ciclo napoleônico*.

12 RECEITA especial para fabricar Napoleões, traduzida de um novo exemplar impresso em espanhol por um amigo de ganhar vinténs. (É infalível). Reimpressão. Rio de Janeiro, Imp. Régia, 1809. p. 1.

13 GAY, P. *The enlightenment: the science of freedom*, p. 52-55. Ver também: PALLARES-BURKE, M. Lúcia. *The spectator: o teatro das Luzes – diálogo e imprensa no século XVIII*.

de palavras, o patriota consegue demonstrar que um “jacobino ou partidarista de Napoleão é um indivíduo falso à sua Pátria, é um traidor do seu soberano”. Assim, o partidarista, arrependido, termina por abjurar os princípios franceses, escrevendo uma poesia – “Jacobinos praguejados” – contra a maldita seita dos partidaristas.¹⁴ Apesar de impressa em Lisboa, a obra era vendida na loja do livreiro de origem francesa J. Roberto Bourgeois e anunciada na *Gazeta do Rio de Janeiro*, entre 1810 e 1813.

Nessa literatura de circunstância, a religião era usada com a preocupação de atingir um público mais amplo, divulgando-se as críticas ao regime francês, por intermédio do antigo costume de parodiarem-se formas religiosas. Um exemplo pode ser encontrado em um *Sinal da Cruz*, brado de indignação contra os franceses de autor desconhecido, que também circulou tanto pelas ruas de Lisboa quanto nas do Rio de Janeiro:

Conheces o Jinó?
Eu nunca cheguei a ver.
Pois é bom de conhecer
Pelo sinal.

Da França é general,
É um impostor, usuário,
E, também adversário
Da Santa Cruz.

Santo nome de Jesus!
Não há quem dele dê cabo?
De semelhante diabo
Livre-nos Deus.¹⁵

14 Lisboa, Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1809. Citação na p. 19, poema nas p. 22-28.

15 Apud LIMA, Augusto Cesar Pires de. *O Sinal da Cruz de Junot*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1943. p. 5. Como informa o autor, Gustavo Barroso, em obra *Ao som da viola* (1921), cita um *Pelo sinal da beata*, que é semelhante ao diálogo acima transcrito, com pequenas mudanças. Nesse sentido, o texto circulou no Brasil, em meio a outros panfletos, sendo

Foram também comuns as cartas fictícias aos amigos, referindo-se aos diversos acontecimentos ou a carta que a mãe do imperador, Letícia, dirigia a seu filho, Napoleão. Era uma paródia, em que a crítica se fazia por meio da voz de Letícia, que se considerava a “mulher mais desgraçada”, por ter nutrido em suas entranhas um monstro, a que todos maldizem.¹⁶

Esses libelos adquiriam ainda a forma de memórias, manifestos ou exposições circunstanciadas sobre determinados fatos, ora exaltando o patriotismo e heroísmo português, ora celebrando a virtude e a sabedoria dos britânicos, em oposição à brutalidade, liberalidade e rapina dos invasores franceses. No primeiro caso, sobressaíram-se os escritos de José Acúrsio das Neves, conhecido por seu pensamento econômico liberal, mas que defendeu as práticas do absolutismo monárquico, transformando-se em historiador para narrar os primeiros fracassos dos exércitos napoleônicos frente a uma insurreição nacional, a partir dos finais de 1808.¹⁷ Um panfleto redigido por um acadêmico da Universidade de Coimbra, mas natural do Brasil, Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, descreveu o entusiasmo dos combatentes, que constituíram um batalhão de voluntários para auxiliar as operações militares dos ingleses: “Eis aqui, ó Nação portuguesa, o brilhante corpo, que te lustra e esmalta, e que com os livros na esquerda, e, na direita a espada, corre

mantido, sobretudo, no seio das tradições nordestinas, em que, segundo Barroso, era regularmente feito, pelo menos até o século passado. Para as paródias das formas religiosas como um dos gêneros da cultura popular, ver: BURKE, P. *Popular culture in early modern Europe*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1978. p. 122-123.

16 A GRANDE carta que a mãe do imperador Napoleão I dirigiu a seu filho, que foi interceptada e traduzida do italiano para o espanhol e deste em vulgar. Lisboa: Imp. Régia, 1810. p. 3.

17 Para os textos de Acúrsio das Neves, ver sua obra completa, publicada há alguns anos, OBRAS completas de José Acúrsio das Neves: estudos introdutórios de António Almodovar e Armando de Castro. Porto: Edições Afrontamento, 1984 e 1985.

a desafrontar do gravame de ferro a triste Pátria consternada”. Na linha de muitos outros escritos, considerava Napoleão como o “apóstata da sociedade humana” e exaltava a importância da vitória de Portugal contra o exército invasor, considerando que “esta nação tem sido guardada pelo Autor do Universo para vingar os grandes Impérios da Europa dos insultos do corso”, a fim de atribuir a vitória aos “milagres de heroísmo” e a Deus.¹⁸

Além dos panfletos, os periódicos também apresentavam críticas ferozes ao imperador dos franceses e a seus princípios. No único jornal de notícias, estampado naquela época na Corte, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, encontravam-se informações transcritas dos jornais europeus, em que se divulgavam as derrotas francesas ou a opinião do público contrária aos desvãos do imperador. Em alguns casos, transparecia a própria opinião do redator acerca dos fatos. Um artigo, ao comentar as operações dos exércitos franceses na Península Ibérica, louvava a eficácia dos soldados portugueses, que em breve veriam “reduzido à poeira o malvado Napoleão, que nos inquieta sem causa”. Incentivava a continuação da luta, pois Napoleão “não é imortal, ainda que assim se julgue no delírio dos seus planos”. Em outro, comentava sobre o batizado do filho de Bonaparte com Maria Luiza, arquiduquesa da Áustria:

Batizou-se, enfim, a 9 de junho, o filho de Bonaparte: o monstro Murat foi o seu padrinho. Nenhum príncipe da Casa da Áustria assistiu a esta cerimônia. Que mortificação para o tirano e para a desgraçada princesa, que uniu a sua sorte com a dele!¹⁹

Mesmo no jornal *Correio Braziliense*, redigido em Londres, pelo natural da América portuguesa, Hipólito da Costa,

18 SILVA, Ovídio Saraiva de Carvalho e. *O patriotismo acadêmico consagrado ao senhor d. João de Almeida de Mello e Castro*, p. 166 e 3-4, respectivamente.

19 GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 72, 7 de setembro e n. 75, 18 de setembro de 1811, respectivamente.

havia a mesma preocupação em combater e criticar o *tirano* Napoleão Bonaparte. Este era descrito como “déspota corso”, “novo Átila”, um ente “abominável e desprezível”, comparável até mesmo a Satanás, e considerado como o continuador da Revolução Francesa, cuja ambição levava ao estado da mais perfeita barbaridade.²⁰

Em todos esses escritos, inúmeras representações foram forjadas sobre Bonaparte, que, se tentaram transformá-lo em um mito, produto dos acontecimentos, também elas próprias viram-se impregnadas pela força do mito. Monstros e demônios, conspirações e medos seriam elaborados por meio de imagens que recuperavam os símbolos e os valores de mitos fundadores, em que se travava uma luta simbólica, opondo-se o bem ao mal. Nesse caso, o mal era representado pelo “monstro do Universo” – Napoleão Bonaparte, por meio de diversas imagens. Desde o *papão*, com cujo nome as amas de leite intimidavam as crianças quando essas não as deixavam dormir à noite, até o “herói que a Córsega vomitou sobre a face da Europa na força de seu furor”.²¹ O herói-deus, que naquele momento corporificava o bem, era encontrado naquele que enfrentava Bonaparte e, de certo modo, conseguia vencê-lo, ainda que temporariamente. Nesse caso, aparecia a imagem do príncipe regente d. João. Este era o “príncipe virtuoso, humano, amigo da Igreja e de seus ministros”.²²

20 Para a primeira citação, ver: *Correio Braziliense ou Armazém Literário*, v. 1, n. 3, agosto de 1808, p. 245; para a segunda, cf. *ibid.*, v. 3, n. 14, julho de 1809, p. 102; para a última, cf. *ibid.*, v. 2, n. 10, março de 1809, p. 259.

21 Citações, respectivamente, em: CARTA escrita por L. P. A. P a um seu patricio da Cidade da Bahia, p. 7; SONHO de Napoleão, p. 7; ODE sobre o memorável feito da tarde de 18 de junho, em que a cidade do Porto tomou armas para sacudir o jugo francês, p. 7; PERFÍDIA ou política infernal: diálogo entre Lúcifer e Bonaparte, p. 14.

22 Para d. João, cf. DISCURSO sobre a ruína de Portugal traçada pelos franceses, p. 12.

Esse imaginário escatológico não podia deixar ainda de tomar o próprio Bonaparte enquanto símbolo atualizado do mal, nele vendo um dos precursores ou até o próprio anticristo. Os escritos tinham como objetivo primordial demonstrar que “o dragão e a besta do Apocalipse” consubstanciavam-se “em Napoleão Bonaparte e no Império francês”. O imperador dos franceses encarnava a besta que saía do mar. Sobre seus cornos, existiam dez coroas, que simbolizavam o poder exercido por Napoleão na Europa. Evidenciam-se alguns traços da mentalidade dos autores arraigada aos valores e princípios do Antigo Regime, especialmente a ideia da supremacia absoluta da religião sobre qualquer direito do homem.²³

Impregnada por essas imagens, a Corte portuguesa, no Rio de Janeiro, também não deixava de tomar atitudes práticas contra qualquer suspeita de francesia. Ainda, em 1º de maio de 1808, lançava-se o *Manifesto ou exposição justificativa do procedimento da Corte de Portugal a respeito da França*, que autorizava os súditos portugueses “a fazer a guerra por terra e mar aos vassallos do imperador dos franceses”.²⁴ Além disso, a Intendência da Polícia passou a acompanhar os estrangeiros, que, sob a “aparência de amigos, eram verdadeiros inimigos”, tudo corrompendo, “com pestífero hálito das suas irrevolucionárias e irreligiosas doutrinas”;²⁵ de outro, vigiava os súditos do reino, como Domingos Borges de Barros, denunciado e preso como suspeito de vir da

23 RICCI, Manoel Joaquim Rodrigues. O mais importante desengano ou o anticristo descoberto e indubitavelmente verificado em Napoleão. Exposição literal do Apocalipse. A.N.T.T. Real Mesa Censória. Licença de Impressão. Caixa 68, n. 5. 1810. fl. 3, 32.

24 MANIFESTO ou exposição fundada, e justificativa do procedimento da Corte de Portugal a respeito da França desde o principio da Revolução até a epoca da invasão de Portugal; e dos motivos que a obrigarão a declarar a Guerra ao Imperador dos Francezes, pelo facto da Invasão, e da subsequente Declaração de Guerra feita em consequencia do Relatorio do Ministro das Relações Exteriores, p. 8-10.

25 ANRJ. Códice 370, v. 1. fl. 1. 20 de março de 1808 e SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*, p. 203.

França, por via dos Estados Unidos, em companhia de um espanhol, que podia bem ser “um emissário de Bonaparte”.²⁶

Apesar de toda essa preocupação e repressão, o fascínio que Napoleão Bonaparte exerceu sobre sua época contaminou mentes e corações de brasileiros. Caetano Lopes de Moura, baiano mestiço e estudante pobre, partiu para Portugal, provavelmente em 1802, tendo como objetivo determinado “visitar a França” e aí estudar medicina. Sonho quase inatingível, em função de suas poucas posses, mas que se transformou em realidade com a ajuda de um mecenas. Encontrava-se em 1807, em Paris, quando rompeu a guerra entre Portugal e França. Segundo suas informações, os estudantes portugueses, em Paris, ficaram “reduzidos à dura condição de prisioneiros, expostos às vexações dos empregados subalternos da polícia francesa”. Nessa situação embaraçosa, alguns conseguiram evadir-se; outros foram aprisionados; e Lopes de Moura pleiteou uma vaga de ajudante de cirurgião militar na Legião Portuguesa, formada por oficiais portugueses que foram se incorporar nas forças militares a serviço do Império francês.²⁷ Segundo suas memórias, esta seria uma saída para a incômoda situação em que se encontrava.

Em seus escritos posteriores, entretanto, não deixou de demonstrar a profunda admiração que sentia por Napoleão Bonaparte, como ao descrever seu entusiasmo ao encontrá-lo: “tinha nos olhos tal viveza que, quem neles acertasse de pôr os seus, havia forçosamente de descê-los ao chão, que tal era o lume que deles dardejava”. Ou a narrar a queda do imperador francês:

Os exércitos aliados estão de posse de Paris! [...] efetuada está a contrarrevolução e os descendentes da antiga família

26 BNRJ. DMSs II – 34, 18, 39. Ofício do Conde dos Arcos ao Conde de Linhares. 4 de julho de 1811; II – 34, 18, 39 n. 4. Ofício de Paulo Fernandes Vianna. 28 de setembro de 1811; II – 34, 18, 39 n. 5.

27 MOURA, Caetano Lopes de. Biografia de Caetano Lopes de Moura escrita por ele mesmo. Publicada por A. de Oliveira, p. 77. Cf. ainda VEIGA, Cláudio. *Um brasileiro soldado de Napoleão*, p. 42-45.

dos Bourbons se vão sentar, no cabo de um longo exílio, no trono de seus antepassados. Caiu dele o grande homem, caiu; porém, nem por isso desceu do lugar eminente que ocupava e ocupará na história. Perdeu, verdade é, mais de uma coroa, porém, fica com toda a sua glória, com todo o seu gênio e com toda a sua grandeza moral.²⁸

Caetano de Moura nunca mais regressou ao Brasil. Passou o resto de seus dias na França, sendo inclusive pensionista de Pedro II. Fez várias traduções para editoras francesas no Brasil. Morreu em 1860, aos 80 anos, tendo duas figuras dominado o horizonte de sua vida – Napoleão Bonaparte e Pedro II.

Outro fato curioso, que envolveu brasileiros – insurgentes do Recife – e partidários de Napoleão Bonaparte, ocorreu em 1817, quando o imperador dos franceses já se encontrava prisioneiro. Tratava-se de uma hipotética conspiração transformada em um grande *affaire*, que tinha como finalidade última trazer Napoleão para o Brasil. Os conspiradores – antigos oficiais do exército francês – teriam mantido contatos com Antônio Gonçalves da Cruz, o *Cabugá*, enviado aos Estados Unidos como representante dos rebeldes pernambucanos de 1817 para obter o apoio da República do Norte.²⁹ Previa-se o desembarque de alguns franceses no Nordeste brasileiro para estabelecer contato com o governo revolucionário de Pernambuco, a fim de organizar uma expedição que, saindo de Fernando de Noronha, tinha como destino Santa Helena. Apesar de “misteriosa e suspeita”, essa conspiração apresenta algumas pistas documentais surgidas aqui e ali, como, por exemplo, a comprovação do

desembarque de quatro franceses, em fins de 1817, no litoral do Nordeste, sendo que um deles informou ao governador do Recife que seu objetivo era verificar a possibilidade de conseguir apoio do governo de Pernambuco para uma expedição destinada a fazer evadir o ex-imperador de Santa Helena.³⁰ Vale ainda lembrar uma série de proclamações apócrifas, mencionadas pela historiografia francesa, que circularam, principalmente, na região parisiense, no outono de 1817, entre as camadas populares na França, afirmando que insurretos sul-americanos iriam resgatar o ilustre cativo Bonaparte.³¹

Outro documento, localizado junto ao gabinete de d. João, faz ainda referência a uma petição de Luciano Bonaparte, em janeiro de 1817, para passar aos Estados Unidos da América. O pedido de passaporte ao cardeal Secretário de Estado de Roma – Luciano residia em Roma – justificava-se por ter que transportar seu filho, por interesses de família. Aquele iria desposar a filha de seu irmão José, já estabelecido na América. As quatro potências vencedoras apressaram-se em negar o visto. O representante português em Roma também se mostrou bastante preocupado, por ser uma petição “muito suspeitosa”. De um lado, a possibilidade de ir pregar na América ibérica a independência e separação da metrópole; de outro, a possibilidade de uma reunião de toda a família Bonaparte nos Estados Unidos.³² Rumores do Antigo Regime ou notícias com fundamento de verdade? Sem dúvida, de todo esse imbróglio, que merece um estudo mais aprofundado, é possível deduzir, pelo menos, que agentes bonapartistas estiveram no Brasil e que a ideia mais

28 MOURA, Caetano Lopes de. *História de Napoleão Bonaparte desde o seu nascimento até a sua morte, seguida da descrição das cerimônias que tiveram lugar na trasladação de seu corpo da ilha de Santa Helena para Paris, e do seu funeral*, p. 424.

29 COSTA, J. A. Ferreira da. *Napoléon Ier au Brésil*, p. 205-216, 339-349. Publicado, também, na *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambucano* [Recife], v. 10, p. 197-217, 1903.

30 Cf. COSTA, J. A. Ferreira. *Napoléon Ier au Brésil*, p. 339-349. Referências sobre a presença dos franceses podem ser encontradas em *Documentos Históricos. Revolução de 1817*. v. CII. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1953, p. 108-109; 115-116; 126-128.

31 Cf. MÊNAGER, Bernard. *Les Napoléon du peuple*, p. 19-24.

32 ANRJ. Gabinete de D. João VI. 1817.

provável era a de levar Bonaparte para os Estados Unidos, onde seu irmão já se encontrava.

Da mesma forma, pode-se assinalar outra curiosa presença napoleônica em terras brasileiras. Era o conde Dirk van Hogendorp, general holandês, que se alistou nas tropas francesas e chegou a ajudante de campo do imperador. Tornando-se francês por adoção, mas em dificuldades após a restauração dos Bourbons, emigrou para o Brasil, em 1816. Sobre sua estadia no Rio de Janeiro, há alguns relatos de estrangeiros que, atraídos pela fama de suas aventuras, iam procurá-lo em sua casa. Contudo, não só os estrangeiros eram atraídos por essa personagem fascinante. A arquiduquesa Leopoldina e o próprio príncipe d. Pedro iam visitá-lo.³³ Ao morrer, em 1822, Hogendorp não chegou a receber a quantia de cem mil francos que Napoleão lhe deixara em testamento cerca de um ano antes, mas teve registrado num aviso de falecimento, publicado no jornal *O Espelho*, os cuidados de d. Pedro consigo. Segundo o anúncio, o imperador mais de uma vez o honrou com a sua visita e lhe deu prova da sua generosa afeição, concedendo-lhe uma pensão. Quando soube do seu falecimento, deu ordem para em seu nome fazer a despesa do seu funeral, com toda a decência que convinha ao nascimento e às raras qualidades deste respeitável ancião.³⁴ Talvez, por trás dessa figura singular, existisse um mito mais profundo – o de Napoleão Bonaparte, o *herói do século* – que fascinara não só ao jovem imperador do Brasil como a tantos outros naquela época.

33 ARQUIVO NACIONAL. *Os franceses residentes no Rio de Janeiro* (1808-1820), p. 22. Cf. ainda GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*, p. 208-211; MELON, Pierre. *O General Hogendorp: soldado de Frederico, o Grande, governador em Java, ajudante de campo de Napoleão Bonaparte, eremita no Rio de Janeiro*.

34 O ESPELHO, Rio de Janeiro, n. 104, 15 nov. 1822. Cf. SOUSA, Octavio Tarquínio de. *A vida de Pedro I*, p. 496-497; GRIECO, Donatello. *Napoleão e o Brasil: 1939*, p. 114-116. Cf. ainda TESTAMENT de Napoléon. *Codicille de 24 de abril de 1821*, p. 1814.

O período das invasões napoleônicas distinguiu-se, portanto, pela intensa velocidade com que as informações circularam por meio de escritos de circunstâncias e proclamações oficiais. Forjaram-se, assim, imagens de Napoleão Bonaparte como herói ou demônio, situando-o na fronteira entre o indivíduo histórico concreto e o mito de um novo Prometeu. Imagens e representações profundamente impregnadas por valores de mitos que, em épocas de convulsões, têm o hábito de ressurgir, servindo de chaves explicativas para o passado e oferecendo uma justificativa coerente para colocar ordem no caos do presente. De um lado, essas representações demonstravam igualmente uma oposição entre uma sociedade nova, já modificada pelas ideias e instituições liberais, e outra, como a do mundo luso-brasileiro, em que o Antigo Regime permanecia em vigor, debatendo-se para manter viva a força da tradição. De outro, tais representações, ainda que provavelmente romaneadas pela posteridade, não deixaram de apontar com clareza para o fascínio que Napoleão Bonaparte exerceu sobre a sua época, a fim de revelar, em certa medida, o novo papel adquirido por uma personagem fundamental da contemporaneidade: o indivíduo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO NACIONAL. *Os franceses residentes no Rio de Janeiro: (1808-1820)*. Rio de Janeiro: Publicações Históricas do Arquivo Nacional, v. 45, 1960. p. 22.

BURKE, P. *Popular culture in early modern Europe*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1978.

CARTA escrita por L. P. A. P a um seu patrício da Cidade da Bahia. Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1808. p. 7.

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel, 1998.

CONVERSAÇÕES de Goethe com Eckermann. Porto: Livraria Tavares Martins, 1947.

COSTA, J. A. Ferreira da. Napoléon Ier au Brésil. Separata de: *Revue du Monde Latin*, p. 205-216, 339-349, fev./mar. 1886.

DISCURSO sobre a ruína de Portugal traçada pelos franceses. Lisboa: Offic. de Simão Thadeo Ferreira, 1809. p. 12.

D'ALCOCHETE, Nuno Daupias. Les pamphlets portugais anti-napoléoniens. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1978.

DE LAS CASES, Emmanuel. *Mémorial de Sainte-Hélène*. Paris: Seuil, 1968.

FURET, F.; OZOUF, J. Trois siècles de métissage culturel. *Annales E.S.C.*, Paris, n. 32, p. 488-502, mai/juin. 1977.

GAY, P. *The Enlightenment: the science of freedom*. Nova York: Norton, 1977.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1990.

GRIECO, Donatello. *Napoleão e o Brasil: 1939*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1995.

GROVE, George. Ludwig van Beethoven. In: COLLES, H. C. (Ed.). *Grove's dictionary of music and musicians*. 3. ed. Nova York: Macmillan Company, 1947.

JOURDAN, Annie. *Napoleón: héros, imperator, mécène*. Paris: Aubier, 1998.

KOSELECK, R. *Futures past: on the semantics of historical time*. Massachusetts: The MIT Press, 1985.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi: memória-história*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

MANDELBAUN, Maurice. *History, man & reason: a study in nineteenth-century thought*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

MANIFESTO ou exposição fundada, e justificativa do procedimento da Corte de Portugal a respeito da França desde o principio da

Revolução até a época da invasão de Portugal; e dos motivos que a obrigarão a declarar a Guerra ao Imperador dos Franceses, pelo facto da Invasão, e da subsequente Declaração de Guerra feita em consequencia do Relatorio do Ministro das Relações Exteriores. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1808. p. 8-10.

MELON, Pierre. *O general Hogendorp: soldado de Frederico, o Grande, governador em Java, ajudante-de-campo de Napoleão Bonaparte, eremita no Rio de Janeiro*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1996.

MÉNAGER, Bernard. *Les Napoléon du peuple*. Paris: Aubier, 1988.

MOURA, Caetano Lopes de. Biografia de Caetano Lopes de Moura escrita por ele mesmo. Publicada por A. de Oliveira. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 77, 1902.

_____. *Historia de Napoleão Bonaparte desde o seu nascimento até a sua morte, seguida da descrição das cerimônias que tiveram lugar na trasladação de seu corpo da ilha de Santa-Helena para Paris, e do seu funeral*. Paris: J. P. Aillaud, 1846. v. 2, p. 424.

NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *Napoleão Bonaparte: imaginário e política em Portugal (c.1808-1810)*. São Paulo: Alameda, 2008.

O ESPELHO, Rio de Janeiro, n. 104, 15 nov. 1822.

OBRAS completas de José Acúrsio das Neves: estudos introdutórios de Antônio Almodovar e Armando de Castro. Porto: Edições Afrontamento, 1984-1985.

ODE sobre o memorável feito da tarde de 18 de junho, em que a cidade do Porto tomou armas para sacudir o jugo francês. Lisboa: Of. de Simão Thadeo Ferreira, [1808]. p. 7.

PALLARES-BURKE, M. Lúcia. *The spectator: o teatro das Luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1995.

PERFÍDIA ou política infernal: diálogo entre Lúcifer e Bonaparte. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1808, p. 14.

RICCI, Manoel Joaquim Rodrigues. O mais importante desengano ou o anticristo descoberto e indubitavelmente verificado em Napoleão. Exposição literal do Apocalipse. A.N.T.T. Real Mesa Censória. Licença de Imprensa. Caixa 68, n. 5. 1810. fl. 3, 32.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1981.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. O ciclo napoleônico. In: _____. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL, 1977.

SILVA, Ovídio Saraiva de Carvalho e. *O Patriotismo acadêmico consagrado ao senhor d. João de Almeida de Mello e Castro*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1812. p. 166 e 3-4, respectivamente.

SONHO de Napoleão. Lisboa: Off. de João Evangelista Garces, 1809. p. 7.

SOUSA, Octavio Tarquínio de. *A vida de Pedro I*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

TESTAMENT de Napoléon. Codicille de 24 de abril de 1821. In: DE LAS CASES, Emmanuel. *Mémorial de Sainte-Hélène*. v. 2, p. 1814.

TULARD, J. Goethe. In: _____. (Dir.). *Dictionnaire Napoléon: nouvelle édition, revue et augmentée*. Paris: Arthème Fayard, 1999. v. 1.

_____. (Apres.). *L'anti-Napoléon: la légende noire de l'Empereur*. Paris: Julliard, 1965.

VEIGA, Cláudio. *Um brasileiro soldado de Napoleão*. São Paulo: Ática. Brasília: INL, 1979.

À la française: a educação das elites paulistanas na Primeira República

Ingrid Hötte Ambroggi

O presente artigo tem origem na pesquisa bibliográfica em áreas de educação, história e em periódicos educacionais de época, buscando traçar um panorama do que as elites paulistas idealizavam para a educação de seus filhos no período de consolidação da Primeira República. É recorrente a atribuição de elegância e distinção social, ter modos e comportamentos franceses, tidos como civilizados, remetendo, por contraste, à ideia de não pertencimento ao Brasil atrasado e provinciano. Falar francês e estudar em um Liceu à moda francesa eram meios para ser considerado civilizado, bem como passar temporadas no velho continente para higienizar os costumes e se atualizar quanto à moda, às leituras e aos eventos sociais. Escolas monumentais, como a Escola Caetano de Campos, na cidade de São Paulo, com *boulevards* em seu entorno, tornam-se ícones paulistas de educação, atendendo a uma certa elite intelectual. Para descortinar esse universo, autores como Michel de Certeau, que instituiu a escola como campo de estudo, assim como Silvia Wolff e Carlos Monarcha, com seus estudos sobre arquitetura escolar e sobre a escola da praça Caetano de Campos, foram imprescindíveis.¹

¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*; WOLFF, Silvia. *Espaço e educação: os primeiros passos da arquitetura das escolas públicas paulistanas*; MONARCHA, Carlos. *Escola normal da praça: o lado noturno das luzes*.

Periódicos como a *Revista Escolar*² esclareceram o cenário educacional da época. Constatou-se no estudo que, apesar de muito se evocar uma educação afrancesada, o que de fato se tinha era uma caricatura desta, com imitações de modos e trejeitos.

Nessa perspectiva, a instituição escolar passa também a ser considerada como um produto histórico que busca recuperar os sentidos atribuídos às suas práticas como forma de cultura e de transmissão cultural, os quais podem ser resgatados por meio de seu cenário, salas de aula e ambientes produzidos para fins escolares, como também por seus manuais, livros, materiais pedagógicos, uniformes escolares, entre outros, como propõe Michel de Certeau.³

Para apoiarmos nossas reflexões e descortinarmos o cenário escolar, utilizaremos neste trabalho a iconografia como documentação histórica. O historiador Michel Vovelle busca demonstrar de que forma o estudo da iconografia, desprezado em épocas anteriores, passa a ter um lugar teórico na história do pensamento:

Nossa bulimia afirma-se sem fronteiras: convém ainda entendermos sobre os procedimentos a seguir nesse domínio e confrontar o ensino de achados ilustrativos sobre a matéria, com a reflexão teórica em vias de elaboração. Da coleta de um documento até sua exploração, desenha-se um caminho nem sempre linear.⁴

O edifício escolar teve, desde sua origem na cidade de São Paulo, diversos significados, passando por momentos alternados, ora ganhando centralidade, ora sendo relegado ao esquecimento. De maneira resumida, podemos dizer que, no período colonial, a escola era uma extensão do edifício religioso. No Império, a instrução da população pobre não era vista como

2 REVISTA ESCOLAR. São Paulo, Diretoria Geral da Instrução Pública, 1925-1927.

3 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*.

4 VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*, p. 92.

prioritária, o povo recebia instrução em qualquer sala barata da cidade ou em pequenos edifícios, ora doados, ora construídos pelo recém-instaurado Estado. Por fim, durante a República, a escola tornou-se elemento de propaganda política na virada do século, com alguns edifícios monumentais.⁵

Correspondendo ao espírito de separação de Estado e Igreja, a filosofia de Auguste Comte ganhou espaço e constituiu-se na doutrina que alicerçou o prenúncio de uma nova fase da nação, especialmente porque as classes armadas, que defenderam o movimento de 15 de novembro, eram simpatizantes dessas ideias:

[...] criado um efêmero Ministério da Educação e entregue à vigorosa personalidade de Benjamin Constant, entusiasta do comtismo; ativo e interessado na construção do novo regime o Apostolado Positivista. [...] A educação se orientou para a laicidade, para o ensino livre, para o enciclopedismo científico, para o abandono da filosofia considerada metafísica inútil.⁶

A educação no Brasil no limiar da Primeira República, bem como após sua proclamação e consolidação, esteve calcada em dogmas estrangeiros, em especial para as elites. Destaca-se o modelo francês, por ser considerado o melhor e que representava a civilidade, a elegância e o requinte. As elites paulistas só irão abandonar o ideal de civilidade europeu muitas décadas mais tarde e, de certa maneira, podemos dizer que o padrão eurocêntrico permanece em alguns segmentos das elites até os dias de hoje.

A forma que adotamos para revelar a presença dos dogmas franceses na educação na sociedade paulistana privilegiará dois elementos de análise: o estudo dos edifícios escolares e dos

5 Ver estudo realizado por: MONARCHA, Carlos. *Escola Normal da Praça*, p. 115.

6 BITTENCOURT, Raul. *Perspectivas históricas dos ideais de educação no Brasil*, p. 237.

uniformes utilizados, no período de consolidação da Primeira República (1889-1920). Nesses universos, a busca pelo “parecer civilizado”, seja por poder frequentar uma escola em prédio suntuoso, seja por trajar a última moda de Paris, revela indícios de maneirismos caricatos da época.

Sobre a utilização da moda no período, Gilberto Freyre escreve:

Mas com a reeuropeização do País, as próprias crianças tornaram-se martirezinhos das modas europeias de vestuário. Os maiores mártires – talvez se possa dizer. As meninas, sobretudo. Os figurinos dos meados do século XIX vêm cheios de modelos de vestidos para meninas de cinco, sete, nove anos, que eram quase camisas de força, feitas de seda, de tafetá ou de *poil de chèvre*. [...] Botinhas de pelica preta até o alto da perna. [...] Os pais brasileiros, principalmente nas cidades, não queriam saber dessas advertências de médicos esquisitos. Vestiam seus filhos ortodoxalmente à europeia. Os coitados que sofressem de brotoejas pelo corpo, assaduras entre as pernas. A questão é que parecessem inglesinhos e francesinhos.⁷

Assim, a sociedade tradicional brasileira que imita as modas e modos estrangeiros ganha um ar caricato. Eles revelam artificialidade, são tomados de exagero, tornam-se uma caricatura do que desejam parecer. A caricatura ou a expressão caricata ajudam a descortinar as relações de poder instituídas através do ridículo de características que se evidenciam como exageradas ou desmedidas. Dessa maneira, a caricatura serve para apresentar uma imagem como falsa, distorcida, apresentando alguns traços que evidenciam essas distorções. Não se pode esquecer que a imagem, seja ela de uma pessoa, seja de algo que represente uma ideia, está imbuída de valores, ideais e crenças.

7 FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*, p. 315.

Segundo Gombrich, a imagem é conceitualmente distorcida na caricatura por intermédio da percepção.⁸

Para a maior parte da população, esses eram universos inatingíveis. Frequentar uma escola do gênero monumental era quase impossível para as classes populares, que não tinham tampouco condições de se trajarem com roupas da moda, exigência da escola e das famílias das crianças mais ricas. Como Anísio Teixeira sinaliza anos mais tarde:

[...] a escola primária [era] transformada em escola seletiva, por serem poucas e devido as exigências de caráter social que passou a se fazer para a realização da matrícula tais como; traje, livros etc., com o que afastava os alunos mais pobres.⁹

Um dos ícones da República na cidade de São Paulo foi uma escola construída para ser um monumento destinado à formação de novos professores e dos filhos das elites locais, a Escola Normal Caetano de Campos, cujo arquiteto, Ramos de Azevedo, construiu o projeto inspirado em um estilo neoclássico, compondo o cenário com belos jardins no entorno, traços de civilidade e elegância que substituíam a imagem de atraso e decadência.

Sílvia Wolff, autora de um importante trabalho sobre arquitetura escolar, revela que existem várias correntes arquitetônicas que foram incorporadas às construções escolares brasileiras em seus primórdios republicanos.¹⁰ Os indícios se faziam evidentes, sobretudo, em dois manuais existentes na biblioteca de Ramos de Azevedo: o guia de Leray e Labeyrie, de origem francesa, e o livro de Henry Baudin, sobre escolas suíças.¹¹

8 GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia e da representação pictórica*.

9 TEIXEIRA, Anísio. *Educação no Brasil*, p. 64.

10 WOLFF, Sílvia. *Espaço e educação*.

11 LERAY, F.; LABEYRIE, P. *Guide pratique pour la construction des écoles*.

As diretrizes europeias, especialmente as francesas, apontavam para prédios grandiosos, que se distinguiam dos demais e criavam, por seu impacto, monumentos à civilização. Funcionavam como locais de cultivo de valores eternos, com caráter de enaltecimento de valores sociais, que na França certamente coincidiam com os ideais liberais, como indica o manual de Baudin:

A escola deve distinguir-se de todas as construções que [o escolar] está habituado a ver, nas quais vive com os seus. A escola deve ser para a criança um lugar a parte, um monumento cujo caráter nítido o surpreenda, o comova.¹²

No Brasil, a República que se iniciava viu no sistema de ensino uma oportunidade de propagar seu ideário. Por meio de suas realizações arquitetônicas, procurou impactar a população. Surgiram os prédios suntuosos que se identificavam com os princípios franceses, e se destacavam pela grandiosidade na paisagem urbana.¹³

Esses monumentos à civilização deveriam ficar próximos de núcleos importantes da cidade, como, no caso da cidade de São Paulo, a praça da República e a avenida Paulista, na medida em que os dogmas franceses que foram exemplos para os brasileiros defendiam a escala monumental para a escola, com o intuito de “distingui-la das outras construções e maravilhar os olhos infantis”.¹⁴

Os primeiros edifícios especialmente construídos para grupos escolares, no entanto, eram bem menores e despojados, localizados em bairros operários. Esses edifícios escolares projetados por Ramos de Azevedo foram a Escola Modelo da Luz

(1893), a Escola do Braz (1895), a Escola Normal Caetano de Campos (1894) e a Escola Rodrigues Alves (1919).

A Escola Normal foi a primeira a ocupar um terreno que ganha centralidade na cidade, a antiga praça dos Curros, que passa a ser a praça da República. Como essa escola era prioritariamente destinada à formação de professores, ou seja, identificados em geral com a camada média alta da população,¹⁵ recebeu um diferencial em sua estrutura pela generosidade dos espaços e pelo acabamento refinado diferenciado. O relato abaixo ilustra o público que frequentava a escola Caetano de Campos:

Frequentava a Caetano uma elite de São Paulo porque, sendo uma escola pública, era procurada por uma quantidade gigantesca de gente. E eu vim a perceber isso depois, me apercebi claramente que as famílias que tinham acesso à Secretaria da Educação conseguiam matricular seus filhos rápido, e os que não tinham acesso ficavam sempre para o ano que vem. E o meu pai, evidentemente, como professor da Escola Politécnica, que na época tinha um prestígio enorme, conseguiu me matricular. Meus irmãos já não fizeram, levou anos para os meus pais descobrirem isso daí.¹⁶

Inicialmente o largo dos Curros tinha aparência singela. Após a construção da Escola Normal Caetano de Campos, o espaço se transforma de largo para praça, um lugar refinado para os que apreciavam os jardins de entorno, e para uns poucos que usufruíam do seu interior.¹⁷

Vários arquitetos destacaram-se na construção de escolas no período inicial da Primeira República. Dentre eles, podemos

12 BAUDIN, Henry. *Les constructions scolaires en Suisse: écoles enfantines, primaires, secondaires, salles de gymnastique, mobilier, hygiène, décoration*, p. 49.

13 Ver imagem da Escola Normal Caetano de Campos (São Paulo, 1894), localizada na atual Praça da República, disponível em: <<http://bit.ly/2y4kjpC>>. Acesso em: 21 set. 2017.

14 BUFFA, Ester; PINTO, Gelson de Almeida. *Arquitetura e educação: organização do espaço e propostas pedagógicas dos grupos escolares paulistas: 1893-1971*.

15 Entrevista realizada pelo Centro de Referência Mário Covas, disponibilizado pelo site: <www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ernest.pdf>. Acesso em: 11 de maio 2012.

16 Ibid.

17 Cf. imagem da fachada da Escola Caetano de Campos e seus jardins externos (1913) disponível em: <<http://bit.ly/2dTlrUp>>. Acesso em: 21 set. 2017.

citar, além de Ramos de Azevedo, Carlos Rosencrantz,¹⁸ que construiu a Escola Normal da cidade de São Carlos, no interior do Estado de São Paulo. Essa escola em especial tem uma arquitetura refinada, e se destaca na paisagem urbana daquela cidade.

Segundo Wolff, no estado de São Paulo, em 1910, havia 59 prédios escolares em andamento, sendo oito de grande porte, o que demonstra a importância destinada à educação, sendo esta capaz de movimentar grandes somas para construções escolares, além de reformas e ampliações.¹⁹ O montante de gastos neste setor, entre 1909 e 1911, confirma esse fato: 17.903:568\$447 de contos de réis.²⁰

Nesse sentido, Monarcha aponta:

Ao construírem um edifício para abrigar uma escola destinada à formação dos novos e à produção e divulgação da alta cultura e à instrução das crianças, os republicanos paulistas proclamam imaginariamente sua filiação à renascença europeia.²¹

Outro aspecto relevante refere-se aos métodos educacionais utilizados. Deve-se destacar a aplicação do modelo pestalozziano por meio do manual intitulado “lições de coisas”. Segundo

18 Carlos Rosencrantz formou-se em Arquitetura em Hamburgo, na Alemanha, era filho de um dos primeiros joalheiros a instalar-se em São Paulo, Frederico Rosencrantz, que fez parte da Sociedade Propagadora de Instrução Popular, posteriormente Liceu de Artes e Ofícios. Pode-se talvez vislumbrar que a riqueza de detalhes dos seus projetos deve-se à inspiração Sezession, mas também às experiências vivenciadas em seu âmbito familiar. Parte dos dados citados encontra-se na pesquisa de: WOLFF, Silvia. *Espaço e educação*, p. 304.

19 Ibid., p. 27.

20 Para se compreender a relação de valores: o dia seguinte à instauração do novo regime, quando o imperador aguardava a bordo do navio “Alagoas” o momento de partir para o exílio, as autoridades republicanas mandaram levar-lhe 5.000 contos de réis (o equivalente ao preço de 4.500 quilos de ouro, ou R\$ 47.430.000,00 – quarenta e sete milhões, quatrocentos e trinta mil reais – em 31 de dezembro de 1994). Disponível em: <http://www.oocities.org/principe_csm/defeito.html>. Acesso em: 13 maio de 2012.

21 MONARCHA, Carlos. *Escola Normal da Praça*, p. 190.

o dicionário Buisson²² de 1912, as lições de coisas surgem a partir do método intuitivo e ganham destaque na Exposição Internacional de Paris de 1867, termo popularizado por mme. Pape-Carpentier durante as palestras proferidas a professores.

Pestalozzi igualmente é citado no dicionário Buisson de 1867 como sendo aquele que melhor captou a essência da renovação pedagógica que as lições demandavam: “as coisas antes das palavras, a educação pelas coisas e não a educação pelas palavras”.²³

No Brasil, com o advento da República, busca-se uma nova metodologia para o ensino das crianças; o método intuitivo destaca-se, pois havia o desejo de se parecer moderno. Ele foi trazido ao Brasil e traduzido por Rui Barbosa, que defendia sua aplicação em todo o país. A Escola Normal Caetano de Campos foi uma das instituições que utilizou nas escolas anexas destinadas à educação primária o método intuitivo. No preâmbulo do tradutor, Rui Barbosa, na edição brasileira do livro *Primeiras lições de coisas*, de 1886, afirma: “me sugeriu a disposição do art. 4º do decreto nº 7247, de 19 de abril de 1879, imitada pelas reformas do ensino em várias províncias, mandando admitir o programa das escolas as *lições de coisas*”.²⁴

Esse esforço brasileiro é observado e saudado por educadores europeus como Adolphe Ferrière, um dos pioneiros do movimento da Escola Nova na Europa, como declara para a revista da Liga Internacional para a Educação Nova, *Pour l'ère nouvelle*:

Que surpresa encontrar no Brasil uma das formas mais completas da educação nova. Ainda ontem, tratava-se, do ponto de vista pedagógico, de um dos países mais atrasados do mundo. Hoje – uma precisão precisa ser feita: depois da lei

22 Disponível em: <<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>>. Acesso em: 12 maio 2012.

23 Disponível em: <<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>>. Acesso em: 12 maio 2012.

24 BARBOSA, Rui. Preâmbulo do tradutor.

escolar do Distrito Federal do Rio de Janeiro de 1928 –, rivaliza com o Chile e o México, nas Américas, com Viena, na Europa, com a Turquia, na Ásia.²⁵

Podemos igualmente ressaltar como ícone de representação de estereótipo social as roupas utilizadas pelas diferentes camadas sociais, destacando os alunos da escola Caetano de Campos, tanto no curso de formação de professores, quanto nas escolas anexas. Embora não existisse na época um uniforme oficial, apenas chapéus para o jardim da infância em que se destacava uma fita azul marinho com a inscrição em dourado “Jardim de Infância Caetano de Campos”, podemos notar uma semelhança dos trajés que remetiam a uma forma de estar no mundo. A moda da época era um recurso para a identificação entre os iguais que frequentavam a escola, como Gilda Mello e Souza sinaliza:

A moda é um todo harmonioso [...] serve a estrutura social, acentuando a divisão em classes; reconcilia o conflito existente entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem [...]²⁶

A uniformidade de se vestir reitera a “igualdade” e incorpora um modo ilusório de equiparação social; é, ainda, uma forma de identificação social que gera reconhecimento entre iguais, capazes de ler as marcas desse universo. O modelo de vestimenta, o tecido empregado, os acabamentos e adornos, entre outros elementos, compõem essa identificação. Segundo Gilda Mello e Souza:

[...] a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema que sempre serviu ao homem para tornar inteligíveis,

25 LEMME, Paschoal. O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova e suas repercussões na realidade educacional brasileira, p. 260. [Tradução dos editores].

26 SOUZA, Gilda R. M. A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética, p. 12.

ao espectador, uma série de ideias [...] cada classe possuía seus símbolos próprios que a caracterizavam e distinguiam.²⁷

Assim, torna-se possível reconhecer as últimas tendências francesas sem visitar anualmente as casas de moda daquele país, ou mesmo ter acesso aos tecidos, cores e estampas de cada estação do ano. Muitas vezes, no entanto, os tecidos empregados eram inadequados ao nosso país, por serem quentes demais para um país tropical. As crianças do jardim de infância Caetano de Campos usam roupas semelhantes a modelos do imaginário europeu romântico,²⁸ que podemos encontrar, por exemplo, representados em quadros de Renoir.²⁹

Essa aura romântica estava impregnada em todas as formas de expressão, em um ambiente que exalava a imitação de um modelo europeu com aproximações mais identificadas com o imaginário francês, buscando transformar a aparência das terras dos trópicos em cenários bucólicos próximos dos bosques e dos jardins desenhados das praças do velho mundo.

Os jardins próximos à escola Caetano de Campos foram compostos com pinheiros, canteiros desenhados e cortados por passeios. Buscava-se, dessa forma, educar os sentidos dos futuros cidadãos, civilizar os gostos. A imagem abaixo demonstra parte desse universo forjado, em um estilo de “contos de fada”, para assim formar, educar e moldar, domesticando e, supostamente, retirando do atraso os escolhidos das elites locais.

Embora a escola Caetano de Campos fosse pública, não era para todos. Esse é um quadro que se agrava no final do período

27 Ibid.

28 Cf. imagem de 1909 dos alunos do jardim de infância da escola Caetano de Campos disponível em: <<http://bit.ly/2xHgyoO>>. Acesso em: 21 set. 2017.

29 Cf. os seguintes quadros de Renoir: “Rosa e azul” (1881), disponível em: <<http://bit.ly/1QxUiMI>>; “Menina com regador” [“A Girl with Watering Can”] (1876), disponível em: <<http://bit.ly/2yqCykZ>> e “Desenhista” [“The Artist’s Son, Jean, Drawing”] (1901), disponível em: <<http://bit.ly/2xzAuYG>>. Acesso em: 21 set. 2017.

republicano e que ocorre em todo o país. Inúmeras reformas buscaram a difusão do sistema de ensino ampliando suas vagas para a demanda reprimida de uma população urbana emergente.

Para Anísio Teixeira, no entanto, a escola nos anos 1920 estava estagnada com seu modelo elitista:

[...] a escola primária [era] transformada em escola seletiva, por serem poucas e devido as exigências de caráter social que passou a se fazer para a realização da matrícula tais como: traje, livros etc., com o que afastava os alunos mais pobres, [...] O objetivo de educação comum para todos virtualmente desaparecera.³⁰

Dessa forma, o pensamento da Escola Nova se efetiva no Brasil desencadeando discussões e movimentos entre os educadores que realizaram uma sucessão de reformas educacionais por vários estados. Segundo Fernando de Azevedo,³¹ um dos reformadores, o movimento da Escola Nova estabeleceu um grande divisor de águas, pois separa o pensamento pedagógico tradicional, considerado retrógrado e atrasado no quadro da modernidade que se almejava, vinculada ao progresso.

Durante os anos 1920 e o início da década de 1930, várias reformas educacionais são realizadas em diferentes estados brasileiros, buscando compatibilizar sua educação com as novas tendências internacionais. Em 1922, Lourenço Filho, educador paulista, é chamado para realizar reformas no estado do Ceará. Anísio Teixeira fez as reformas na Bahia em 1924. O Rio Grande do Norte, entre 1925 e 1928, com José Augusto Bezerra de Menezes, também avançou no processo das reformas. No Rio de Janeiro, ocorreram adequações no sistema educacional entre 1922 e 1926 com Antônio Carneiro Leão, o

30 TEIXEIRA, Anísio. *Educação no Brasil*.

31 CARVALHO, Marta Maria Chagas. *Reformas da Instrução Pública*.

mesmo ocorrendo em outros estados, como Minas Gerais e Paraná.³²

No entanto, as reformas que representaram maiores avanços foram as realizadas por Fernando de Azevedo, no Distrito Federal durante os anos de 1927-1930, pois delas foi gerada uma diretriz de educação moderna no Brasil.

Na mesma época, em São Paulo, as discussões sobre os métodos ativos ganhavam a imprensa e se tornavam objeto de desejo. Sud Mennucci publica um artigo no jornal *O Estado de S. Paulo* em que se define como partidário das ideias da Escola Nova, mas ressalta que não era comprometido com um tipo único de escola. Deveria haver, segundo preconizava, a criação de algumas escolas dos diversos tipos inovadores, tais como Montessori, Decroly, Tagore, Lunatcharsky, etc., com fins experimentais. Sud Mennucci acrescenta:

As escolas de outros países, por muito que me suscitem a admiração, nunca me fizeram esquecer que são figurinos para outros corpos e para outros talhes. Ainda nesse passo me inspira o grande inovador Dewey, naquele seu luminoso conceito de que “a unidade de todas as ciências se encontra na geografia. E a geografia de meu país me ensina que a roupa que se encomendasse de fora para a nossa gente tipicamente de carregação, diferente daquela outra que Claparède quer, a roupa sob medida.³³

Em nenhum outro país a Escola Nova é imposta por decreto, numa *Mise-en-scène* cuja efetiva concretização se dá para poucos. Todos os planos e reformas para uma difusão da escola pública com as mesmas condições das escolas modelo nunca saíram do papel, como figuras caricatas de uma realidade que sempre reite-rou as diferenças buscando que as mesmas perdurassem.

32 Ver estudo sobre as reformas na instrução pública: CARVALHO, Marta Maria Chagas. *Reformas da Instrução Pública*.

33 MENNUCCI, Sud. *A escola paulista*, p. 212.

Constatou-se, no estudo, que apesar de muito se evocar uma educação afrancesada, o que de fato se tinha era uma caricatura desta, com imitações de modos e trejeitos. Boa parte do que se construiu no período de consolidação da Primeira República teve efeitos positivos no que se refere à aplicação de recursos públicos para a educação e urbanização de áreas centrais de cidades como São Paulo, que funcionaram como uma espécie de vitrine do progresso. Era a demonstração de um padrão diferente de modo de viver, que poderia ser observado, uma espécie de exemplo a ser seguido, ou mesmo almejado. Apesar das boas escolhas feitas para o campo educacional, por personalidades da época como Rui Barbosa, Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, o que vence é um modelo de aparência de sucesso e conquista de êxito educacional.

A grande maioria dos professores era formada para uma realidade presente nos manuais e para as escolas modelo, realidade muito distante da grande maioria das escolas da época. O que se realizava era uma tentativa de parecer o mais próximo possível dos modelos estrangeiros, mas se o professor conseguisse alfabetizar boa parte de sua turma em períodos cada vez menores já poderia ser considerado bem-sucedido.

Vivemos por muito tempo à sombra de modelos educacionais estrangeiros, que ganharam ares caricatos, na medida em que se transformaram em ditames rígidos e mal copiados, impostos em uma tentativa de que a aparência suprisse a essência de nossa realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Rui. Preâmbulo do tradutor. In: CALKINGS, A. M. N. *Primeiras lições de coisas*. Tradução Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.
- BITTENCOURT, Raul. Perspectivas históricas dos ideais de educação no Brasil. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 7, n. 20, p. 233-240, fev. 1946.

BUFFA, Ester; PINTO, Gelson de Almeida. *Arquitetura e educação: organização do espaço e propostas pedagógicas dos grupos escolares paulistas: 1893-1971*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BUISSON, F. *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. Disponível em: <<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>>. Acesso em: 12 maio 2012.

CARVALHO, Marta Maria Chagas. Reformas da Instrução Pública. In: LOPES, E. M. T.; FARIAS, Filho, L. M. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia e da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEMME, Paschoal. O manifesto dos pioneiros da educação nova e suas repercussões na realidade educacional brasileira. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 65, n. 150, p. 255-272, maio/ago. 1984.

LERAY, F; LABEYRIE, P. *Guide pratique pour la construction des écoles*. Paris: Lib. de la Construction Moderne, 1904.

MENNUCCI, Sud. A escola paulista. *Revista Educação*, São Paulo: Órgão da Diretoria Geral de Instrução Pública: Sociedade de Educação de São Paulo, fev. 1930.

MONARCHA, Carlos. *Escola Normal da Praça: o lado noturno das luzes*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

SOUZA, Gilda Mello. A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética. Separata de: *Revista do Museu Paulista*, São Paulo: Museu Paulista, v. 5, 1954.

TEIXEIRA, Anísio. *Educação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WOLFF, Sílvia. *Espaço e educação: os primeiros passos da arquitetura das escolas públicas paulistanas*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Um sonho comum: invadir Paris. O humor brasileiro e a caricatura dos franceses durante a Primeira Guerra Mundial¹

Sílvia Capanema P. de Almeida

INTRODUÇÃO

Entre 1914 e 1918, a Grande Guerra ocupa lugar de destaque na imprensa brasileira, principal meio de comunicação na época, em sua diversidade. A cobertura jornalística da grande imprensa como um todo, compreendida em seu duplo sentido comunicacional – em sua capacidade não só de formar como de refletir a opinião –, sofre grandes modificações durante os longos anos do conflito. Se, em um primeiro momento, o assunto é tratado com grande interesse, mas também com um certo distanciamento, como algo que diz respeito somente aos longínquos países europeus ou, em outra escala, aos imigrantes do continente instalados no Brasil, essa forma de representação é alterada em pouco tempo,² o que se verifica tanto nos textos quanto no discurso humorístico e nas caricaturas. O Brasil também se torna um ator do conflito na medida em que se afasta da sua posição oficial de neutralidade assumida nos anos 1914,

1 Texto concluído com o apoio da Capes, no quadro do programa professor visitante do exterior PVE-Capes, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UERJ.

2 Um primeiro estudo sobre a grande imprensa brasileira e a Primeira Guerra foi feito por: GARAMBONE, Sidney. *A Primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*.

1915 e 1916 e busca um alinhamento ao lado dos aliados, em meados de 1917 e em 1918.³ Mas essa não será a única mudança. Um outro processo, facilmente perceptível por intermédio dos textos ou dos desenhos de humor, se delinea. A França, país aliado que ocupa um lugar de destaque nas representações no início do evento, vai aos poucos cedendo lugar para a Inglaterra, Rússia e sobretudo para os Estados Unidos. Quanto às nações centrais, é a Alemanha que domina o discurso caricatural, seja ele visual ou escrito. Assim, de certa forma, pode-se pensar que o ofuscamento da França e a emergência dos Estados Unidos em um lugar de destaque no imaginário brasileiro não ocorre após a guerra de 1914-1918, mas durante esse conflito.⁴

No entanto, essa afirmativa merece ser compreendida com cautela. Como veremos, através dos exemplos aqui evocados e como outros trabalhos demonstram, inclusive outros capítulos publicados neste livro, o papel da cultura francesa no imaginário social brasileiro é bem mais amplo e tem uma duração também mais longa. A França é o país da moda, da sensualidade, dos sonhos de viagens, dos casais, do Iluminismo e da civilização, sobretudo quando o Brasil decide adotar de vez a Alemanha como o país da “barbárie”, e esse imaginário estará presente tanto de forma visual quanto textual. No entanto, ele convive, através da linguagem do humor, com outros estereótipos, como o gosto exagerado das elites brasileiras pela cultura francesa. Dessa maneira, as representações humorísticas da França durante a Grande Guerra permitem enxergar tanto a materialização de inúmeros clichês brasileiros sobre o país europeu, formados em grande parte antes do conflito mundial,

3 Sobre a posição da opinião brasileira ver: COMPAGNON, Olivier. *Guerre Mondiale et construction nationale*.

4 Grosso modo, pode-se dizer que, dentre os países europeus, a França perde em importância cultural e a Inglaterra em importância econômica em detrimento dos Estados Unidos no final do conflito. Cf: BUENO, Clodoaldo. O impacto da Primeira Guerra Mundial, p. 453-479.

quanto a leitura social que se fazia, do outro lado do Atlântico, da batalha moderna na Europa e da nova configuração mundial a partir dela, permitindo vislumbrar permanências e rupturas.

A CARICATURA E A GUERRA: EXPERIÊNCIA EUROPEIA,
TRADIÇÃO BRASILEIRA

A historiografia muito já demonstrou sobre o impacto do primeiro conflito mundial no continente europeu. Foram aproximadamente 10 milhões de mortos, uma geração inteira de franceses e alemães marcada pelo alistamento e pelas trincheiras, 4 anos de um conflito que se acreditava curto. O tema é abundante na bibliografia europeia e pode-se até mesmo pensar em uma historiografia do primeiro conflito mundial ao longo do último século, com passagens entre a história política, militar, diplomática, social e cultural.⁵ Nesse processo, novas abordagens emergem, à luz da renovação provocada pela história cultural e pela busca de novos objetos, valorizando a vida cotidiana no exterior do campo de batalha, os imaginários sociais, os sentimentos e emoções, a violência, a memória e produções culturais sobre a guerra, as imagens cruzadas dos países envolvidos e o próprio conceito de representação.⁶ A guerra vivida fora do continente europeu tornou-se também um objeto para alguns historiadores, como Olivier Compagnon, que discute a formação de uma nova consciência nacional no Brasil e na Argentina paralela a esse acontecimento.⁷

5 PROST, Antoine; WINTER, Jay. *Penser la Grande Guerre*.

6 A bibliografia dessa “nova história” é extensa. Para citar alguns títulos: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14-18*; BECKER, Annette. *Oubliés de la Grande Guerre*; BECKER, Jean-Jacques; AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et al. (Org.). *Guerre et cultures*; DARMON, Pierre. *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *La Grande Guerre des Français*; PROCHASSON, Christophe. Sur les atrocités allemandes: la guerre comme représentation, p. 879-894.

7 COMPAGNON, Olivier. *Guerre Mondiale et Construction Nationale*.

Nessa perspectiva, devemos estar atentos também a outros “espaços” de expressão, já que, como se demonstrou, o clima terrível da guerra não impediu a manifestação de diferentes formas de humor por meio da caricatura, imagens e textos. Na França, não somente o inimigo maior, a Alemanha, foi caricaturado, mas também a própria sociedade “em estado de guerra”. Durante o longo conflito, desenhos humorísticos representaram, tanto na França quanto na Inglaterra, a reação da população ao racionamento e à introdução do combate aéreo, as mudanças sexuais e relacionais na sociedade (neste caso, a iconografia é nomeadamente de origem francesa), a impaciência da população frente à eternização da guerra, a violência contra os prisioneiros, entre outros aspectos, como até mesmo as novas conquistas amorosas e o novo destino dos mutilados de guerra. Na Alemanha, a caricatura também ridicularizou a falta de alimentos e a fome que atingia as famílias do país.⁸

À primeira vista, pode parecer contraditório ou paradoxal a produção de textos e imagens visuais de humor a partir da violência e dos traumas da guerra, mas a profusão de exemplos verificados nos indicam outras possibilidades. Mesmo tratando dos horrores, o humor é visto como uma forma de aliviar os medos e a tensão social e de, por intermédio de um outro tipo de linguagem, transformar as angústias individuais em sentimentos coletivos.⁹

Por razões evidentes, o Brasil não teve a mesma experiência da guerra que os países europeus envolvidos diretamente no conflito. O uso de temas relacionados à Grande Guerra na

8 Em uma caricatura alemã publicada em *Careta* (n. 458, p. 11, 24 mar. 1917), mulheres riem ao ler um livro de receitas, pois eles dizem as quantidades de alimentos que não podem ser encontrados. A presença desta caricatura em *Careta* mostra não somente que os alemães também faziam humor com as situações difíceis da guerra, mas também que os jornalistas brasileiros conheciam a produção europeia e que provavelmente se inspiravam nela.

9 Cf. PURSEIGLE, Pierre. La guerre au miroir de l'humour en France et en Grande-Bretagne, p. 124-137, 2002.

produção de desenhos e textos humorísticos será, contudo, também abundante por aqui. Alguns trabalhos atuais confirmam a importância e o desenvolvimento da caricatura no Brasil no fim do século XIX e início do XX. Isabel Lustosa demonstra como o aparecimento de diferentes autores da caricatura nas revistas ilustradas e na imprensa nesse período foi importante para a consolidação do desenho humorístico brasileiro, que se caracteriza também por uma tradição “de crítica cordial”, sobretudo no âmbito da caricatura política.¹⁰ Marcos Silva desenvolveu um outro estudo sobre a representação caricatural das classes populares brasileiras durante a Primeira República, especialmente sintetizadas na figura do “Zé Povo”, homem pobre, ingênuo e caipira que se relaciona, muitas vezes de forma inferiorizada ou passiva, com as questões da atualidade política do seu tempo.¹¹ Monica Pimenta Velloso expandiu essa discussão demonstrando diversos exemplos de linguagem visual humorística em que outros personagens sociais ocupam a cena, como as mulheres e os imigrantes, reproduzindo diversos estereótipos culturais brasileiros da época.¹² Esses e outros estudos ajudam a compreender a consolidação do imaginário social brasileiro da *Belle Époque* e seu papel na construção de estereótipos.¹³

Neste artigo, escolhemos trabalhar com o discurso humorístico, seja ele visual ou textual, em torno da Primeira Guerra Mundial e particularmente sobre as representações da França e dos franceses nesse contexto. Nosso *corpus* compõe-se dos diferentes números da revista *Careta*, talvez a publicação mais

popular do gênero na época, entre julho de 1914, data aproximada do começo do conflito, e início de 1918. A revista humorística *Careta* foi fundada por Jorge Schmidt e circulou entre 1908 e 1960. Era editada no Rio de Janeiro, mas tinha ampla circulação em todo o território nacional.¹⁴ Dentre os seus colaboradores, contam alguns caricaturistas mais talentosos do período, como J. Carlos, cujos traços se misturam com a própria “linha editorial” da revista.¹⁵ Outros periódicos do gênero são *O Malho*, *Revista da Semana* e *Fon-Fon*. Segundo Isabel Lustosa, *Careta* era a mais popular dentre elas.¹⁶ Além disso, a nossa escolha deve-se ao fato de que a revista trate tanto de assuntos políticos quanto de costumes e vida privada (diferentemente de *O Malho*, por exemplo, que é de viés mais político), com grande número de ilustrações e charges (com relação à *Fon-Fon*, por exemplo, que apresenta menos caricaturas). Outra razão para a escolha foi o fato de encontrarmos a seção “Carète Economique”, que deturpa, com humor, a língua francesa para tratar de assuntos referentes à Europa e ao Brasil, como veremos a seguir neste artigo.

O acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no entanto, não dispunha dos exemplares dessa revista referentes aos anos de 1915 (a partir de fevereiro), 1916 e 1918. Essa lacuna é significativa no que se refere a 1918, ano em que o governo brasileiro decide participar de maneira mais efetiva do conflito com o envio de uma missão de 13 oficiais da Aeronáutica para integrar a Royal Air Force, de uma missão naval para a África – que sofrera, como sabemos, grandes perdas em decorrência da

10 Ver, entre outros: LUSTOSA, Isabel. *O texto e o traço: a imagem de nossos primeiros presidentes através do humor e da caricatura*, p. 288-312.

11 SILVA, Marcos A. *A caricatura República: Zé Povo e O Brasil*. Sobre uma outra visão acerca da caricatura das classes populares e a participação política, ver: TENÓRIO, Guilherme Mendes. *Representações dos populares nas revistas ilustradas*, XIII Encontro de História da ANPUH – Rio – Identidades, 2008.

12 VELLOSO, Mônica Pimenta. *A mulata, o papagaio e a francesa*.

13 FRANK, Robert. *Qu'est-ce un stéréotype?*. Ver também a obra coletiva: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, humor e caricatura*.

14 SILVA, Rogério Souza. *Desenhando uma nova ordem mundial*, p. 117-144.

15 José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950) foi sócio-fundador de *Careta* e seu principal caricaturista até 1921, quando saiu para *O Malho*. Retornou à *Careta*, em 1935, e permaneceu na revista até a morte. Publicou quase 100 mil trabalhos em diversas revistas ilustradas do período. Cf.: DAPIVIEVE, Arthur. *Guerras cobertas a nanquim*.

16 LUSTOSA, Isabel. *O texto e o traço*.

influenza da época, a gripe espanhola – e de uma missão médica para a França. Essas missões foram negociadas na conferência dos aliados em Paris, entre 30 de novembro e 3 de dezembro de 1917, e partem em janeiro de 1918 (oficiais) e agosto de 1918 (missão médica e naval, esta conhecida como DNOP, Divisão Naval em Operações de Guerra).¹⁷ Porém, apesar dessas ausências, o grande número de peças humorísticas encontradas – analisamos 48 peças humorísticas do ano de 1914, 58 de 1917 e 36 de 1918 – nos possibilitou compreender alguns mecanismos do imaginário brasileiro sobre a Europa em geral e a França em particular, tanto no que concerne à dimensão política quanto no que se refere à vida privada.

A CARICATURA BRASILEIRA EM TEMPOS DE GUERRA¹⁸

Os primeiros anos da guerra serão marcados pela postura oficial de neutralidade assumida pelo governo brasileiro. No entanto, essa posição oficial não significou a neutralidade da opinião. Havia grupos a favor de um posicionamento ao lado da Alemanha, que impressionava por sua modernização industrial e militar e contava com grande número de imigrantes, sobretudo no sul do Brasil, e grupos que defendiam um acordo com os aliados, justificado pela influência comercial inglesa, mas também especialmente pela simpatia cultural francesa.¹⁹ Essa simpatia chegou a motivar a publicação de manifestos favoráveis aos valores franceses e até mesmo algumas candidaturas

17 COMPAGNON, Olivier. Entrer en guerre? Neutralité et engagement de l'Amérique Latine entre 1914 et 1918, p. 31-43.

18 J. Carlos realizou uma produção significativa de caricaturas sobre as duas guerras mundiais e outros conflito do século XX. Ver o catálogo: CARLOS, J. *J. Carlos contra a guerra*. Texto de Arthur Dapieve e organização de Cássio Loredano.

19 Argumento presente em COMPAGNON, Olivier. Entrer en guerre?, p. 34-35; e BUENO, Clodoaldo. O impacto da Primeira Guerra Mundial, p. 455.

de voluntários brasileiros que pretendiam se alistar no exército francês.²⁰ Mas havia também defensores da conduta neutra, que enxergavam na participação ao lado dos aliados uma expressão do imperialismo das nações europeias e dos Estados Unidos. Porém, à medida que o conflito se prolongava, a opinião se declarava cada vez mais favorável ao rompimento de relações diplomáticas com a Alemanha. Se a princípio os Estados Unidos eram favoráveis a uma postura de neutralidade para os países da América Latina como um todo, essa visão é alterada a partir do início de 1917, quando os norte-americanos rompem relações com a Alemanha e declaram em seguida guerra contra o país.²¹ O Brasil romperá relações com os países centrais no dia 11 de abril de 1917 e também entrará na guerra oficialmente a partir de um decreto de 16 de novembro do mesmo ano, fruto em grande parte da indignação popular com o torpedeamento de navios brasileiros a partir de abril pela Alemanha, mas também de diversos interesses políticos e econômicos e das próprias pressões diplomáticas dos países aliados.

Desde o início do conflito, as caricaturas e piadas que tinham a guerra na Europa como pano de fundo dividiam as páginas da revista *Careta* com notícias sobre os diferentes países, fotos dos exércitos, das tropas coloniais francesas, das cidades europeias do conflito e seções com os “telegramas de guerra”. A França não é o país mais representado. Ao contrário, suas referências nos textos humorísticos são inferiores às de outras nações, como Alemanha e Estados Unidos (os mais

20 Ver a dissertação de mestrado de: RODRIGUEZ, Manuel. Les engagés volontaires latino-américains em France pendant la Grande Guerre. Profils des volontaires, raisons de l'engagement et représentations du conflit.

21 O rompimento de relações diplomáticas dos EUA com a Alemanha data de 3 de fevereiro de 1917 e sua entrada na guerra ao lado dos aliados ocorre em 7 de abril do mesmo ano. Cf. BUENO, Clodoaldo. O impacto da Primeira Guerra Mundial, p. 458-459.

presentes),²² mas também Inglaterra e mesmo Rússia. Em menor número, aparece também a Turquia, a Áustria e a Itália, dentre os países centrais, e a Bélgica, dentre os Aliados.

Antes de tratarmos da imagem, em seu sentido mais amplo, da França no humor brasileiro sobre a guerra, seria interessante abordar o tratamento dado às outras nações e ao conflito como um todo. Verificam-se dois tipos de representações caricaturais mais frequentes: a vivência que a sociedade brasileira tinha do conflito e a representação dos diferentes países. No âmbito da sociedade, algumas caricaturas denunciavam a crise econômica em decorrência da guerra. Com efeito, os preços de diversos produtos, sobretudo os gêneros alimentícios básicos, tiveram um aumento de 10% a 35% já durante 1914.²³ A exemplo do que se vivia na Europa com relação à carestia e à escassez alimentar, o humor da imprensa brasileira também utilizará a crise econômica. Além disso, nos primeiros anos da guerra, desenhos humorísticos sobre a vida privada no Brasil utilizam a temática da guerra como pano de fundo para brincar com a própria relação que os brasileiros tinham com o corpo e alguns tipos sociais construídos na época. Assim, uma caricatura publicada no dia 29 de agosto de 1914, pouco tempo mais de um mês após o início do conflito europeu, ilustra o estereótipo que envolve a relação dos casais antigos brasileiros. Enquanto a mulher quer ir ao teatro, o marido pondera sobre a crise, a guerra e a feiura da esposa, dizendo: “Ir ao teatro, nesse tempo de crise e tu com essa cara de metralhadora? Só se for para ir ao teatro da guerra!” A guerra entra assim na vida

22 Os Estados Unidos aparecem sob a figura do Tio Sam. Sobre a representação caricata do Tio Sam na imprensa ilustrada brasileira do período, ver: SILVA, Rogério Souza. Desenhando uma nova ordem mundial: o poder dos Estados Unidos e as suas representações caricaturais no início do século XX., p. 117-144, jan.-jun. 2006.

23 BUENO, Clodoaldo. O impacto da Primeira Guerra Mundial, p. 468.

íntima como uma forma de salientar outros valores comuns, provocando o riso por meio de uma analogia imprevista.

Uma outra ilustração não revela um desejo frustrado, mas um esdrúxulo “doce conforto”, como diz seu título. Trata-se de uma outra situação bastante comum no universo humorístico da revista, a paquera, aqui, opondo personagens antagônicos, como uma bela mulher e um homem obeso e feio, que lhe diz: “A guerra torna-me vaidoso, minha senhora. Dentro em pouco o número de homens do mundo será insignificante, eu serei então uma preciosidade”. Assim, uma situação em princípio trágica, a exterminação dos homens nos combates, torna-se engraçada, pois contextualizada de outra maneira. A caricatura é de 17 de outubro de 1914 (Imagem 1).

Imagem 1: Doce conforto



Fonte: *Careta*, 17/10/1914, ano VII, n. 330, p. 25.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Porém, se esses dois exemplos, que representam muitos outros, não permitem a localização da situação de humor na medida em que poderiam também se aplicar aos países europeus, outro tipo de peças humorísticas são usadas como pretexto para ridicularizar a ignorância e o distanciamento dos brasileiros em relação aos acontecimentos europeus. Esse é o caso de uma caricatura publicada no dia 10 de outubro de 1914, em que uma criança pergunta para mãe o que quer dizer armistício. Ela responde: “Oh, meu filho? Pois você não sabe o que quer dizer armistício? Isso até é uma vergonha!” Neste exemplo, o humor repousa tanto na ignorância dos brasileiros de maneira geral quanto na das próprias mulheres, por diversas vezes representadas na mesma revista como figuras que fazem perguntas tolas e usam expressões erradas, quando não fúteis. Uma outra caricatura sobre o desconhecimento dos brasileiros sobre o “teatro de guerra” europeu foi publicada dias antes, em 19 de setembro. Aqui, um homem arrisca: “Sou capaz de apostar! Essa *toilette* está fora de moda”. E um outro pergunta: “Por quê?” E ele responde: “Nós lá sabemos o que se passa na Europa?”. Três são os elementos que garantem o riso nesta imagem: o fato de os brasileiros desconhecerem os eventos na Europa, a obsessão feminina pela moda e a própria importância extrema que é dada aos países europeus. Estar na moda seria seguir a Europa.

A posição brasileira durante a guerra é motivo de piada em uma outra caricatura no dia 3 de outubro de 1914. Ele diz: “Como é bom gozar a vida longe da guerra e inteiramente alheio ao que lá se passa”. Ela acrescenta: “É verdade. Aliás, nós somos dos alheados”. Neste exemplo, a neutralidade oficial brasileira, que não significava neutralidade da opinião já que muitos revelavam suas preferências, permite o riso através de uma situação inusitada. Entre os pró-Entente e o os pró-Aliados, havia também os alheios a tudo – e não sem um certo prazer por isso (Imagem 2).

Imagem 2: A guerra.



Fonte: *Careta*, 03/10/1914, ano VII, n. 328, p. 13.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Mas não só as cenas da vida privada foram penetradas pelas *blagues* de guerra. Os próprios países adquirem uma representação humorística, como no caso da capa de *Careta* do dia 19 de setembro (Imagem 3). Os aliados, a França, representada pela imagem do presidente Poincaré, a Bélgica, a Rússia e a Inglaterra também representadas por seus chefes de Estado, pedem apoio a Deus (“Os aliados fazem preces pedindo a vitória para suas armas”), que lhes responde: “Compreendo, compreendo, mas não é possível atender-vos sem quebrar a minha

Imagem 3: Seguro morreu de velho



Fonte: *Careta*, 19/09/1914, ano VII, n. 326.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

neutralidade. S. Pedro já se tem visto abarbado para conter os ânimos exaltados dos mortos que para cá vieram”. Assim, se a neutralidade era uma posição complicada e que devia ser adotada por segurança (como o título diz, “o seguro morreu de velho”), a revista deixa transparecer por meio desse e de outros exemplos a sua posição sobre a leitura dos fatos. No fundo da imagem, vê-se um São Pedro machucado e, à frente, vemos o *Kaiser*, aliás, a representação iconográfica da Alemanha feita por J. Carlos na revista, em postura de vilão. Estes são os

lugares dados aos países já em 1914: enquanto os aliados são vistos numa posição de defesa e de assédio por apoio, os alemães ocupam o lugar de agressores ou mesmo vilões. Essas posições de agredido e agressor aparecem também quando se trata das iconografias de humor mais precisas sobre a França durante o conflito, como veremos a seguir.

CARICATOS FRANCESES

A análise das caricaturas dos franceses de nosso *corpus*, provavelmente todas – ou quase – produzidas por J. Carlos, como dito, nos obriga a estabelecer duas divisões. Primeiro, entre o “texto” e o “traço”, como definido por Isabel Lustosa para estudar o discurso humorístico da imprensa brasileira.²⁴ Em segundo lugar, uma diferenciação entre o início e o fim do conflito. Assim, as primeiras representações humorísticas da França em guerra concernem à vida privada, como uma cena publicada em 5 de setembro de 1914 em que um criado aborda a patroa dizendo: “há uma senhora que deseja falar-lhe”. A patroa pergunta: “É uma pessoa das minhas relações?”. Ao que o criado “que lê jornais”, segundo o título da imagem, responde: “Isso eu não sei, minha senhora. Eu ignoro as suas ideias sobre a guerra e a pessoa em questão é uma francesa.” Neste exemplo, o humor é garantido pela situação inusitada e pela popularização das opiniões sobre a guerra. Ora, até um criado sabia se situar no debate. A guerra participa assim do imaginário das situações cotidianas e, naquele contexto, ser um francês ou uma francesa (ou relacionar-se com, no caso da patroa) podia significar também um posicionamento no conflito europeu (Imagem 4).

24 LUSTOSA, Isabel. O texto e o traço.

Imagem 4: Um criado que lê jornais



Fonte: *Careta*, 05/09/1914, ano VII, n. 324, p. 13.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Em uma outra situação da vida privada, uma caricatura publicada no dia 19 de setembro de 1914 mostra uma situação de sedução. A mulher diz: “É até vergonhoso confessar. Eu tenho um desejo que constitui o meu maior sonho. Ir a Paris.” O homem responde: “Não só Vossa Excelência. Os alemães também desejam.” Se a mulher pode parecer ingênua ao evocar seu “sonho dourado” de ir a Paris em pleno contexto de guerra, o que é confirmado pela fala do seu parceiro de dança, ela incorpora o desejo comum das elites da época. Invadir Paris era o desejo de todos, brasileiros e alemães, ainda que por razões diferentes. A guerra tornava, no entanto, esse desejo irrealizável (Imagem 5).

Imagem 5: Sonho dourado



Fonte: *Careta*, 19/09/1914, ano VII, n. 326, p. 25.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

A imagem da francesa desejada também não está ausente no desenho humorístico do início da guerra. Assim, uma iconografia que data de 26 de setembro do mesmo ano representa uma mulher bela e vestida conforme a moda. Abaixo, o texto diz, em francês: “*La croix rouge pour les blessures du coeur*” [a cruz vermelha para os corações machucados]. O uso da língua francesa não era raro na revista *Careta*, como veremos. A revista partia do princípio que os leitores tinham bom domínio do francês. Além disso, outros valores compartilhados são a sensualização da mulher francesa e, por que não dizer, da própria imagem da enfermeira de guerra da *croix rouge* (Imagem 6).

Imagem 6: A vida elegante



Fonte: *Careta*, 26/09/1914, ano VII, n. 327, p. 20.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Ainda no campo dos desenhos humorísticos, outras imagens abordam as representações da França como um país. Este é o caso da capa de *Careta* do dia 3 de outubro de 1914, em que vemos um soldado “*poilu*” – literalmente, “peludo”, alcunha pela qual os soldados franceses se tornaram conhecidos e popularizados em razão de seus bigodes, sempre presentes, e barbas, que deveriam ser de preferência raspadas – em frente à catedral de Reims em ruínas²⁵ (Imagem 7). Nessa imagem, vemos o soldado

25 Ver: MIQUEL, Pierre. *Les poilus*. Sobre a questão dos bigodes como importante signo de masculinidade e de distinção social no período e no meio militar brasileiro, ver também o nosso trabalho: ALMEIDA, Sílvia Capanema P. de. *Vidas de marinheiro no Brasil republicano*.

em sentinela, porém um pouco tarde demais. O exército alemão já havia cumprido seu papel de destruidor mais uma vez. Na legenda: “A Catedral de Reims: foram fervorosas demais as preces dos soldados alemães.” Se a guerra não poupava nem as igrejas, a imprensa humorística brasileira também não perdia a oportunidade de criar a partir da destruição da guerra.

Imagem 7: A catedral de Reims



Fonte: *Careta*, 03/10/1914, ano VII, n. 328. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Uma semana mais tarde, no dia 10 de outubro, a revista *Careta* estampa em sua capa uma caricatura sobre a neutralidade brasileira. Do lado esquerdo da balança, é representada a Alemanha. O chapéu do *Kaiser* cobre o rosto do personagem, o deputado brasileiro pelo Maranhão Dunshee de Abranches, que, apesar de defender a neutralidade, foi à tribuna reclamar

da má vontade de alguns setores do comércio e da indústria com os produtos alemães e acusar a imprensa de distorcer os fatos com relação a esse país.²⁶ Do lado direito, a França é representada pelo deputado Irineu Machado, conhecido por seus discursos a favor do país e dos aliados.²⁷ Atrás, a paz, uma mulher-pomba que segura um ramo, talvez não por acaso tendendo para o lado francês. O desenho permite indagar, a partir de pequenos detalhes e da postura dos personagens, que haveria uma leve tendência para o lado francês. A legenda abaixo indica: “A nossa neutralidade – Irineu e Dunshee. A paz habilidosa, *pour contenir tout le monde et son père*’ [para conter a todos e seu pai], conseguiu restabelecer o equilíbrio europeu cá em casa”. A neutralidade dos brasileiros era apenas aparente. De fato, a guerra de opiniões já ocupava a imprensa, o congresso e a vida social (Imagem 8).

Ao longo do conflito e especialmente a partir de 1917, as representações da França nas imagens de humor serão cada vez menos numerosas. Novos atores ocupam a cena ao lado da Alemanha, sempre presente, como a Inglaterra, a Rússia, que é bastante caricaturada durante a sua saída do conflito no final de 1917, e sobretudo os Estados Unidos. O próprio Brasil aparece em meio a esse jogo de representações dos países em guerra. Curioso perceber que as caricaturas sobre a vida privada e suas relações com a guerra também diminuem, à medida que aumentam as sátiras com representações de dimensão pública e política. Os exemplos são muitos, inclusive inúmeros são os casos que associam o contexto do conflito mundial com acontecimentos brasileiros, como a repressão policial ao jogo do bicho em novembro de 1917 (quando a Alemanha é representada como um bicho estranho caçado pelas autoridades policiais) e o próprio carnaval (momento em que se pede trégua

26 GARAMBONE, Sidney. *A Primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*, p. 51.

27 Ver COMPAGNON, Olivier. *Entrer en guerre?*, p. 35-37.

ao conflito). Porém, o grande elemento satirizado é a fraqueza brasileira, como no caso da imagem seguinte, publicada no dia 21 de julho de 1917 (Imagem 9). Essa capa da revista satiriza a postura dos países latino-americanos, como Brasil e Uruguai, que se tornam verdadeiros rebanhos dos Estados Unidos e, em menor escala, da Inglaterra, ao assumirem uma postura de rompimento com a Alemanha, com exceção da Argentina, que se mantém hostil a romper a neutralidade durante todo o conflito.²⁸ Assim, os novos atores que ocuparão a caricatura de guerra possuem também lugares estabelecidos.

Imagem 8: A nossa neutralidade – Irineu e Dunshee



Fonte: *Careta*, 10/10/1914, ano VII, n. 329.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

28 Ibid.

Imagem 9: O pastor atrapalhado



Fonte: *Caretta*, 21/07/1917, ano x, n. 474.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Porém, esse ofuscamento da França nas imagens humorísticas a partir de 1917 não se verifica nos textos do gênero. No mesmo ano, a revista explora uma seção chamada “*Carète Économique: Journal hebdomadaire consacré aux intérêts de qui paie bien. Apparaît tous les sabbades – Organe allié*”. Nessa coluna, que mais tarde será definida como “*Semaine excessivement belliqueux. Consagré aux intérêts du Brésil dans la grande guerre*”, *Caretta* expressa suas opiniões políticas através de um uso muito singular dos códigos da língua e da cultura francesa, criando expressões como “*Aux armes cidadons!*”. Por um lado, o texto é apresentado em um português afrancesado

absurdo, o que, em si, já provoca o riso. Note-se que, para a boa compreensão do texto, é preciso conhecer tanto a língua portuguesa quanto a francesa. Por outro lado, a partir da máxima francesa “*Vive la République*”, repetida diversas vezes na coluna, o texto ironiza a República oligárquica brasileira. Assim, um artigo publicado no dia 10 de fevereiro de 1917 diz:

La presence des sousmarins allemands dans nos eaux prejudice notre neutralité. [...] Nous ne tenons confiance en l'action de docteur Laure Muller comme porteur de la pâte de l'Extérieur et le motif tout la gent bien sait qui est. Notre ministre est descendent légitime d'allemand et comme tout la gent est farte de savoir le sang allemand fique allemond même sans le renouer quatre ou cinq gerations. [...] Nous préférons avoir dans la pâte extérieur le docteur Souze Dantes, qui descendent d'un sang allié... Dans cette question de neutralité ou non neutralité tous nos lecteurs sont farts de savoir qui nous sommes de l'opinion de Medeiros, Grace Araigne, Jean Pierre et autres patriotes qui nous devons [...] entrer dans la guerre avec uignes et dents pour avoir direit de après la paix et l'escouillambation totale des empires centraux peter emprete aucun argent a nosres alliés pour paguer nosres divides. Si nous tivessions un gouverne de juize cette chose serait déjà faite a beaucoup de temps. Mais nous tenons encore l'esperance que ce jour ventureux chegue et tous nous marcherons pour la guerre berrant a pleins poumons: Vive la République!

O texto leva a assinatura de “Je même”, mas outros números portam assinaturas diferentes. A *Carète Économique* já existia em anos anteriores, desde 1910 pelo menos, sendo de frequência irregular na revista. Em números anteriores, um dos recursos utilizados era uma “transmutação anárquica” dos nomes de políticos no período, explorando as bases da língua francesa para criar relações absurdas e, portanto, cômicas: assim, Rui Barbosa se torna “Rui Barbeux”, Epitácio Pessoa vira “Epitace Personne”, Quintino Bocaiúva se transforma em

“Quentin Bouche et Raisin”, enquanto Coelho Neto é “Lapin Petit Fils”.²⁹ O disfarce do português afrancesado não permite somente o riso, a ironia, o humor, mas também é por meio dele que a revista assume de forma mais agressiva sua posição crítica ao governo e a favor dos aliados. O ministro Lauro Müller é criticado e, mesmo depois do rompimento das relações com a Alemanha, se vê obrigado a renunciar em maio de 1917 em razão das pressões sofridas por sua ascendência alemã. Quanto a Graça Aranha e outros intelectuais, é conhecida a sua adesão à causa dos aliados desde o início do conflito.³⁰ Em uma outra passagem do dia 17 de fevereiro, a *Carète Économique* diz:

Jusque afinal le docteur Wenceslau Braise a comprehendu quel était son devoir et consulta le sentiment populaire qui anceait pour rompre avec l'Allemagne, cette nation barbare qui ande il y a tant de temps zombant de la bonne foi des alliés et des neutres botant à pique innocents navires [...]. La note mandé par le Brésil est... comme diable. Quand l'a reçu l'empereur Kaiser Guillaume a fiqué tout antipigaforifiqué! Le chancelier von quelque chose fiqué succombu et l'amiral von Tirpitz seul dizait: Ah! Ingrate Alexandrin! Tu me pagueras diable! Par cettas manifestations allemandes ce voit parfaitement qu'ils fiquèrent horrorisés au pensement de qui la glorieuse et pimpante escadre avec tant carigne préparée par l'illustre chef de notre marigne allait les donner une socorro tremende, pancaderie de crier biche, destruant le poderie navale de l'Allemagne d'une fois pour toute... Comme organe allié qui nous pensons d'être nous somes très satisfaits avec la résolution du gouverne et decidés à aller aux ultimes consequences. Se acontecer qui nous tenons de marcher pour le front nous marcherons levant à notre frent tout le patriotique ministere qui nous gouverne et apprové la note tant patriotique du docteur Laure Muller qui donna ainsi la preuve qu'il était allemand seul en nom, mais non en genre et cas. Le gouverne a procedu bien! Vive la République! Je même.

29 SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*, p. 108-109.

30 BUENO, Clodoaldo. O impacto da Primeira Guerra Mundial.

Aqui, o ridículo não é mais o fato de o Brasil adotar a neutralidade, mas a própria fraqueza bélica do país. Afinal, os brasileiros estavam mais interessados com o carnaval do que com a guerra, como nos diz o número seguinte da revista, no dia 24 de fevereiro:

Cet ultime fait [o carnaval] fut incontestablement plus important et interessa plus la population que l'autre [a guerra] [...]. Conservons le carnaval e le reste peut disparaître... L'univers perd milliers de vides par minute dans les batailles? Travons batailles de serpentes, qui sont plus bonites et moins perigueueses. Cette philosophie est la meilleure et nous sommes une grande nation. Vive le Môme! Vive la République!

Ainda sobre a guerra, o Brasil e as nações europeias, a *Carète Économique* critica a falta de uma ação mais agressiva da parte do governo brasileiro, que não usa politicamente a sua entrada na guerra e demora a sair da posição de neutralidade. No dia 10 de março de 1917, o autor da seção escreve:

Si notre attitude fut autre, si nous ne fiquassions dans cette neutralité imbécile, si nous tivessions faite comme l'Italie et la Roumanie negociant sa rentrée dans la guerre, tous les anglais, les français et russes comeceraient à boir tant café qui nous acaberions ne tenant ni un bague de plus pour exporter, et nadarions en or. Le même acontecerait avec notre bourrache. [...] Pour ce motif et autres qui ne viennent au poil, est qui nous avons encabecé notre artigue de fond avec le proverbe italien qui dit 'un poco tardi é troppo tardi' ce qui en notre langue veut dizer: "un peu tard est tard de plus" Qui veut gagner accorde plus ced.

Assim, esse novo código de linguagem calcado no francês torna-se um recurso oficial do humor na revista que nos ajuda a relativizar o desaparecimento da cultura francesa nesse período. Naquele tempo, muitos leitores de *Careta* falavam ou tinham noções de francês. A língua era exigência mínima para

se pertencer a uma elite cultural, política e também econômica e *Careta* se inseria, de diversas formas, num contexto de transmissão dessa presença francesa. Pela língua, a França se fará presente até quando ausente, mesmo quando não citada diretamente. A nova linguagem da *Carète Économique* capta esse lugar simbólico da cultura francesa e o transforma em humor, já que para o leitor, capaz de compreender a mudança dos signos verbais, o riso está justamente nessa nova língua absurda criada pela coluna, a qual permite também a difusão de críticas virulentas quanto à posição da República brasileira no contexto nacional e internacional.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretende ser apenas uma leitura inicial. Novas pistas podem ser lançadas em múltiplos sentidos. Os próprios caminhos abertos pelo humor brasileiro a partir da experiência da Primeira Guerra Mundial como um todo merecem ainda ser explorados. Para além da imagem do francês, trata-se da representação de outras nações, povos e “raças” e de como o Brasil se situava diante deles no período em questão. Trata-se de repensar o imaginário nacional da Primeira República também no que concerne às próprias relações raciais, já que, no contexto, raça e nação são com frequência noções associadas.³¹ Muitas outras questões sobre a presença dessa guerra em terras brasileiras também podem ser levantadas, como a própria experiência dos poucos missionários brasileiros, a memória e o esquecimento do conflito na historiografia nacional e militar, seu impacto e sua presença na vida social, por intermédio de diferentes fontes, relatos, correspondências, documentos oficiais e privados, bem como do estudo da imprensa no Rio de Janeiro e nos estados,

31 Nesse sentido, ver a argumentação presente em: SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco*, p. 215-243.

seja ela a grande imprensa ou a imprensa alternativa, de classes, operária etc. Tal trabalho ainda resta a ser feito.

Contudo, por meio do humor brasileiro e da guerra no continente europeu, conflito em que a França, como sabemos, foi uma das protagonistas, podemos chegar a algumas conclusões. Em primeiro lugar, rir da guerra na Europa pode ser um pretexto apenas para se rir da situação brasileira. O Brasil é então visto como um país periférico, cujo povo e elites ignoram os principais acontecimentos do conflito, que usa a Europa como modelo mesmo sem conhecê-la de fato, que tem dificuldade em escolher um posicionamento e, quando o faz, é sob a tutela de outras nações, e que não tem nem mesmo condições efetivas de ir à guerra.

Em segundo lugar, o humor de *Careta* usa o código da língua francesa com um duplo sentido. A língua e a cultura francesa são uma referência compartilhada pelos leitores e talvez, na época ainda, a primeira imagem comum que vinha ao espírito quando se falava em Europa. Esse código é também usado para se fazer uma crítica às próprias elites brasileiras, europeizadas e – sobretudo – afrancesadas, mas alheias à realidade. A *Carète Économique* é o melhor exemplo e inversão disso, num país em que falar francês perfeito e sem sotaque era um signo de excelente educação.

Um terceiro elemento evidenciado pelas peças visuais e textuais aqui estudadas diz respeito a uma sutil inclinação ou preferência diplomática brasileira pela França, no cenário das outras nações. Porém, o movimento e evolução das imagens nos possibilitam pensar também em uma decadência desse lugar privilegiado. Essa decadência, aliás, não se limita à França, mas estende-se à Europa como um todo. Nesse sentido, uma última imagem nos ajuda a pensar de maneira metafórica essa decadência, cumprindo com excelência a uma dupla função inerente à caricatura: sua capacidade de sintetizar valores e de “antecipar o futuro” por intermédio da exposição das angústias

coletivas. A capa de *Careta* do dia 17 de outubro de 1914 mostra o continente, personificado na figura de uma velha cuja saia é bordada com as bandeiras dos países (a bandeira da França no centro), disputando migalhas com um gato. A velha Europa diz: “Agora, meu amigo, as coisas estão muito feias. As migalhas também são minhas”. As imagens humorísticas representam valores coletivos: velha e desgastada pelas barbaridades do conflito, a diminuição do espaço da Europa na nova ordem mundial estava apenas começando (Imagem 10).

Imagem 10: O gatinho vivia das migalhas



Fonte: *Careta*, 17/10/1914, ano VII, n. 330.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Sílvia Capanema P. de. Vidas de marinheiro no Brasil republicano: identidades e lideranças da revolta de 1910. *Antíteses*, Londrina: Ed. UEL, v. 3, p. 90-114, dez. 2011. Edição Especial. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/9695/8539>>. Acesso em: 6 fev. 2015.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14-18: retrouver la Guerre*. Paris: Gallimard, 2000.
- BECKER, Annette. *Oubliés de la Grande Guerre: humanitaire et culture de guerre*. Paris: Hachette, 1998.
- BECKER, Jean-Jacques; AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et al. (Org.). *Guerre et cultures: 1911-1914*. Paris: Armand Colin, 1994.
- BUENO, Clodoaldo. O impacto da Primeira Guerra Mundial. In: _____. *Política externa da Primeira República*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 453-479.
- CARLOS, J. J. *Carlos contra a guerra: as grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro*. Texto de Arthur Dapieve e organização de Cássio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- COMPAGNON, Olivier. Entrer en guerre? Neutralité et engagement de l'Amérique Latine entre 1914 et 1918. *Relations Internationales*, Paris: Presses Universitaires de France, n. 137, p. 31-43, 2009.
- _____. *Guerre Mondiale et construction nationale: argentins et brésiliens face au suicide de l'Europe: 1914-1939*. Paris, 2011. Habilitation à Diriger des Recherces (Tese de professor titular)– Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. p. 411.
- COMPAGNON, Olivier; ENDERS, Armelle. L'Amérique Latine et la Première Guerre Mondiale. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Bibliografías, 2005, [En línea], Puesto en línea el 9 febrero 2005. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/567>>. Acesso em: 15 ago. 2012.
- DAPIEVE, Arthur. Guerras cobertas a nanquim. In: CARLOS, José. *J. Carlos contra a guerra: as grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

DARMON, Pierre. *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*. Paris: Fayard, 2002.

DUROSELLE, Jean-Baptiste. *La Grande Guerre des français: 1914-1918*. Paris: Perrin, 2002.

FRANK, Robert. Qu'est-ce un stéréotype? In: JEANNENEY, Jean-Noël. *Une idée fausse est un fait vrai: les stéréotypes nationaux en Europe*. Paris: Odile Jacob, 2000.

GARAMBONE, Sidney. *A Primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

LUSTOSA, Isabel. O texto e o traço: a imagem de nossos primeiros presidentes através do humor e da caricatura. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Org.). *O Brasil republicano: o tempo do liberalismo excludente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 288-312.

LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MIQUEL, Pierre. *Les poilus: la France sacrifiée*. Paris: Plon, 2008.

PROCHASSON, Christophe. Sur les atrocités allemandes: la guerre comme représentation. *Annales: histoire, sciences sociales*, ano 58, p. 879-894, abr. 2003.

PROST, Antoine; WINTER, Jay. *Penser la Grande Guerre: un essai d'historiographie*. Paris: Seuil, 2004.

PURSEIGLE, Pierre. La guerre au miroir de l'humour en France et en Grande-Bretagne: le dessin de la presse pendant la Première Guerre Mondiale. *Histoire et sociétés: revue européenne d'histoire sociale*, n. 1, trim. 1, p. 124-137, 2002.

RODRIGUEZ, Manuel. Les engagés volontaires latino-américains en France pendant la Grande Guerre: profils des volontaires, raisons de l'engagement et représentations du conflit: mémoire de master de recherche em histoire. Paris, 2009-2010. Dissertação (Mestrado em História) – Institut d'Études Politiques de Paris. p. 116.

SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Marcos A. *A caricata República: Zé Povo e O Brasil*. São Paulo: CNPq; Marco Zero, 1990.

SILVA, Rogério Souza. Desenhando uma nova ordem mundial: o poder dos Estados Unidos e as suas representações caricaturais no início do século XX. *Metis: história e cultura*, Caxias do Sul: Ed. UCS, v. 5, n. 9, p. 117-144, jan.-jun. 2006.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A mulata, o papagaio e a francesa: o jogo dos estereótipos culturais. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

Como era belicoso o meu francês: as elites intelectuais brasileiras e a França no contexto da Primeira Guerra Mundial

Olivier Compagnon

Não compreendemos a sede da civilização que levanta um templo à paz em Haia com a mesma calma que atira os povos uns contra os outros, num sanguinolento entrechoque de oceanos de ferro.

Alvaro S. de Castro Menezes, *Quadros de guerra*, Rio de Janeiro, J. Mattos Editor, 1916, p. 125.

Tradicionalmente, os anos 1914-1918 não são considerados como um momento de ruptura na história contemporânea do Brasil. Inseridos em plena Primeira República, entre a queda do Império em 1889 e o golpe de Estado de Getúlio Vargas em 1930, eles abarcam o período da presidência sem grandes destaques do mineiro Venceslau Brás, a Revolta dos Sargentos (1915), o fim do conflito do Contestado (1916) ou, ainda, a promulgação do primeiro Código Civil brasileiro (1916). Consequências diretas da guerra que incendia a Europa em 1914, a crise das exportações de café – que representam quase dois terços das exportações totais do país no fim da *Belle Époque* – e a diminuição brutal dos investimentos diretos provenientes da Europa tiveram contudo efeitos significativos para a situação econômica e social do país, mas não estimularam uma produção científica que realmente buscasse analisar o impacto geral do conflito no Brasil. Ainda que o Brasil tenha entrado na guerra ao lado dos Aliados em 26 de outubro de 1917, enviado um corpo expedicionário

para o teatro das operações militares europeu¹ e participado da Conferência da Paz organizada em Paris a partir de janeiro de 1919, a Primeira Guerra Mundial continua sendo uma espécie de zona de sombra na historiografia brasileira, a despeito das comemorações recentes do centenário de um conflito considerado como a primeira guerra total e global da história.²

A sequência 1914-1918 aparece, no entanto, decisiva na história do século XX no Brasil na medida em que a ressonância da Grande Guerra esteve presente no país, bem como, de maneira geral, em toda a região latino-americana.³ Essa importância é comprovada, por exemplo, pela onipresença do conflito na imprensa internacional e regional,⁴ pela extrema atenção que lhe atribuem o governo e os diplomatas desde as primeiras semanas dos combates, pela mobilização de importantes setores sociais em favor de um campo ou de outro ou, ainda, pela amplitude da produção intelectual dedicada a essa “inesquecível tragédia,

- 1 Sabe-se, no entanto, que esse corpo expedicionário ficou bloqueado em Dacar em razão da epidemia de gripe espanhola e só alcançou a França depois do armistício de 11 de novembro de 1918.
- 2 Entre os raros trabalhos clássicos sobre a questão, ver especialmente ALBERT, Bill; HENDERSON, Paul. *South America and the First World War: the impact of the war on Brazil, Argentina, Peru and Chile*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1988; VINHOSA, Francisco Luiz Teixeira. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial: a diplomacia brasileira e as grandes potências*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990; COZZA, Dino Willy. A participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 157, n. 390, p. 97-110, jan.-mar. 1996.
- 3 Para uma visão de conjunto sobre a América Latina e a Grande Guerra, ver: COMPAGNON, Olivier. Latin America. In: WINTER, Jay (Ed.). *The Cambridge history of the First World War*. v. 1 (Global War). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. p. 533-555; RINKE, Stefan. *Latin America and the First World War*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2017.
- 4 Sobre esse ponto, ver sobretudo GARAMBONE, Sydney. *A Primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003; COMPAGNON, Olivier, “Si loin, si proche...” La Première Guerre Mondiale dans la presse argentine et brésilienne. In: LAMARRE, Jean; DELEUZE, Magali (Dir.). Québec: Presses Universitaires de Laval, 2007. p. 77-91.

a maior da história da humanidade, depois do dilúvio⁵ – não somente na segunda metade dos anos 1910, mas também até o final dos anos 1940. Em termos de história intelectual, apesar da neutralidade de todos os Estados do continente americano até 1917 e dos milhares de quilômetros que os separavam do epicentro belicoso, o espetáculo do conflito transforma profundamente as representações da Europa que constituíam o modelo dominante no processo de construção de uma modernidade brasileira ao longo do século XIX. Mais particularmente, o imaginário veiculado pela França – considerada pela maioria das elites do Império e da República nascente o coração palpitante dessa Europa civilizadora – sofre uma profunda desestabilização, como relata Alceu Amoroso Lima mais de meio século após o fim da Grande Guerra: “Eu via em Paris, centro da Europa, que acabava um mundo”⁶. Nesse sentido, os anos 1914-1918 marcam uma ruptura importante no tempo longo das relações franco-brasileiras cujas principais matrizes e manifestações convém aqui explicitar.

A DEFESA DA CIVILIZAÇÃO FRANCESA NO CENTRO DA ALIADOFILIA

Como todos os outros países latino-americanos, o Brasil declara, a partir de 4 de agosto de 1914, sua “neutralidade total” por meio dos decretos 11.037 e 11.038.⁷ De um ponto de vista diplomático, essa neutralidade é algo natural na medida

5 Palavras com as quais o major Manoel Corrêa do Lago, adido militar em Bruxelas durante a guerra, inaugura sua narração militar do conflito publicada dois anos depois do armistício: LAGO, Manoel Corrêa do. *Notícia da guerra mundial (1914-1918 Front Belga)*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920. p. I.

6 LIMA, Alceu Amoroso, *Memórias improvisadas: diálogos com Medeiros Lima*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 62.

7 Ver relatório apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro de Estado das Relações Exteriores, compreendendo o

em que o Brasil não possui nenhum tratado de aliança com as nações beligerantes europeias. Além disso, a atitude de neutralidade se insere na tradição, inaugurada pela doutrina Monroe de 1823, de não intervenção dos Estados Unidos nos interesses europeus em troca da não intervenção da Europa nos interesses norte-americanos, bem como na lógica do eixo Rio-Washington que transforma o Brasil em um elo de transmissão da política estadunidense na América do Sul a partir de 1902 e da ascensão do barão de Rio Branco ao palácio do Itamaraty. A neutralidade, mesmo se contestada num primeiro momento por algumas vozes políticas marginais que desejavam que o Brasil entrasse imediatamente no conflito – como Irineu Machado, deputado federal carioca, que propõe a seus colegas parlamentares votar um ato de solidariedade à França,⁸ ou ainda o deputado maranhense Dunshee de Abranches, presidente da comissão diplomática na Câmara, que pronuncia um discurso entusiasmado de elogio ao Império alemão no dia 26 de setembro de 1914⁹ –, aparece como algo bastante consensual no seio das elites políticas, econômicas e intelectuais durante os primeiros meses do conflito.

Essa unanimidade quase absoluta em torno da necessária neutralidade não impede que surjam rapidamente correntes de opinião favoráveis a uma ou outra nação do conflito, bem como manifestações no espaço público. Este é, antes de tudo, o caso das comunidades imigrantes de origem germânica que, nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul especialmente, observam com atenção, desde os primeiros dias da guerra, as

período decorrido de 3 de maio de 1914 a 30 de junho de 1915 (Rio: Imprensa Nacional, 1915. v. 2, anexo C, p. 22-28, 29).

8 O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, p. 1, 4 ago. 1914.

9 Esse discurso é publicado um ano depois: ABRANCHES, Dunshee de. *A conflagração europeia e suas causas*: discurso proferido na Câmara dos Deputados ao Congresso Nacional do Brasil em 26 de setembro de 1914. Rio de Janeiro: Almeida Marques & C., 1915.

consequências dos combates para sua pátria natal.¹⁰ Mas é também o caso de intelectuais que, integrantes de uma república transatlântica das letras que se consolida progressivamente entre as três últimas décadas do século XIX e a *Belle Époque*, entretêm relações particularmente densas com a Europa (viagens de formação, redes de amizade, estratégias de legitimação etc.).¹¹

Estabelecendo-se um quadro geral das posições emitidas sobre a guerra calcado no estudo da imprensa, das revistas culturais, das correspondências privadas ou da produção literária, constata-se sem sombra de dúvida que os brasileiros são majoritariamente aliadófilos, como aliás é o caso do restante da América Latina, e que a francofilia é a principal matriz dessa aliadofilia a despeito de importantes simpatias provocadas pelo martírio vivido pela Bélgica.¹² Esse sentimento é comprovado, por exemplo, pelo discurso inaugural da Liga Brasileira pelos Aliados (LBA) proferido, em março de 1915, por José Pereira da Graça Aranha, que figura então como se fosse o presidente de uma “Liga Brasileira pela França”:

Desde o desencadeamento do conflito, nós nos voltamos para a França, movidos pelo próprio instinto revelado

nessa guerra, a renovação do combate da barbárie contra a civilização.¹³

Longe de confinar suas atividades (conferências, banquetes, celebrações públicas dos êxitos do exército francês etc.) na capital federal, a LBA se dissemina rapidamente na maioria das capitais brasileiras – Recife, Maceió, Florianópolis, São Paulo etc. – e participa da criação de uma verdadeira rede nacional pela aliadofilia que, na realidade, glorifica a luta da França e perdura até o fim do conflito. Em Salvador, por exemplo, um de seus promotores é o respeitado médico Pacífico Pereira (1846-1922), figura importante do pensamento higienista brasileiro e antigo diretor da *Gazeta Médica da Bahia*, que publica em 1915 uma edição retomando o texto de uma conferência ministrada no dia 14 de julho do mesmo ano em benefício da Cruz Vermelha dos países aliados. A conclusão desse texto é um exemplo, entre muitos outros, de que, antes de tudo, é a França dos direitos humanos que cristaliza a defesa dos Aliados – mesmo se, intencionalmente, omite-se o fato de que a autocrática Rússia czarista também se inclui no grupo dos países aliados:

No dia em que a Nação [francesa] comemora com a solenidade de uma festa nacional a grande vitória da liberdade contra a tirania e o despotismo, ergamos bem alto o nosso brodo em prol dos direitos do homem e das nações, para que se realize o grande ideal da fraternização dos povos e o derrocamento de todas as bastilhas que pretendam encarcerar e suplantar o direito.¹⁴

Pertencendo a uma visão de mundo e a uma geografia mental próprias do século XIX, quando dominava uma convicção

10 Ver: LUEBKE, Frederick C. *Germans in Brazil: A comparative history of cultural conflict during World War I*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987. A entrada da Itália na guerra em 1915 constitui evidentemente uma etapa importante nessas mobilizações das comunidades estrangeiras, ver: FRANZINA, Emilio. *Italiani del Brasile ed italo-brasileiros durante il Primo Conflitto Mondiale (1914-1918)*. *História. Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 5, n. 1, p. 225-267, 2004.

11 Ver NEEDLE, Jeffrey. *A tropical Belle Époque: elite culture and society in turn-of-the century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

12 Para uma análise detalhada dessa primeira etapa das representações da guerra, ver COMPAGNON, Olivier. *O Adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra (Argentina e Brasil, 1914-1939)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 68-94.

13 Citado por: GAILLARD, Gaston. *Amérique Latine et Europe Occidentale: l'Amérique Latine et la guerre*. Paris: Berger-Levrault, 1918. p. 41.

14 PEREIRA, Pacífico, Os malefícios da guerra. Conferência no Polytheama Bahiano em 14 de julho de 1915 em prol da ‘Cruz Vermelha dos Aliados’. Bahia: Typ. Bahiana de Cincinnato Melchhiades, 1915. p. 67-68.

de que o centro europeu possuía a eterna vocação de irradiar as periferias do mundo com suas virtudes e que Paris encarnava a capital cultural da humanidade, o apoio à causa francesa não tem nada de surpreendente em si e deve ser compreendido como a consequência natural do afrancesamento que vigora até o início do século XX. O estudo do dispositivo argumentativo proferido pelos francófilos brasileiros no início da Grande Guerra permite, todavia, distinguir diferentes interpretações da centralidade francesa no imaginário das elites brasileiras. Contra o militarismo alemão, busca-se exaltar o Iluminismo e a memória de 1789, o republicanismo, as virtudes da cidadania e os valores combinados de liberdade e de igualdade. Para evitar que a *Kultur* imponha sua hegemonia no mundo, é à França, berço das artes e das letras, que se apela. E quando a *Reichswehr* incendia a biblioteca da Universidade de Louvain, é em nome da França e da ciência dos saberes, de Comte e de Pasteur, que se exprime a desolação brasileira. Civilização francesa contra barbárie alemã: a leitura do início da guerra no Brasil aparece amplamente devedora da interpretação do filósofo Henri Bergson em seu célebre discurso de 8 de agosto de 1914 em Paris, diante da Academia das Ciências Morais e Políticas presidida por ele: “a luta contra a Alemanha é a própria luta da civilização contra a barbárie”.¹⁵ Marcadas pelo arielismo associado à obra do uruguaio José Enrique Rodó publicada em 1900, as elites brasileiras e latino-americanas também difundem essa leitura maniqueísta representada pela parábola do conflito entre Ariel e Caliban, entre o espírito encarnado e o impulso sem espírito. Em 1916, José de Medeiros e Albuquerque retoma essa francofilia dominante, ao mesmo tempo em que celebra as afinidades eletivas entre Rio e Paris:

15 Citado por PROCHASSON, Christophe. Les intellectuels. In: BECKER, Jean-Jacques, AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (Dir.). *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*. Paris: Bayard, 2004. p. 674.

Desde o início da guerra, o espírito público brasileiro não mudou. Não que os alemães tenham diminuído sua propaganda. Ao contrário. Mas um fato veio confirmar a orientação francófila: a entrada da Itália na guerra. A colônia italiana no Brasil é pelo menos quatro vezes mais numerosa que a colônia alemã. [...] Não é [...] por egoísmo que o Brasil compartilhará com a França a alegria de uma vitória. Mas por causa da mais profunda solidariedade que une os dois povos.¹⁶

Sessenta anos mais tarde, o general Aurélio de Lyra Tavares (1905-1998), membro da junta militar provisória que governará o Brasil entre o fim de agosto e o fim de outubro de 1969 e embaixador na França entre 1970 e 1974, diz algo semelhante em suas memórias ao evocar a onipresença da guerra na época em que fazia seus estudos secundários:

A guerra europeia era o grande assunto das conversas. Todos a acompanhávamos, como se nos encontrássemos na França, tão próximos nos sentíamos dela, de coração, na luta contra a Alemanha.¹⁷

A francofilia não se reduz, no entanto, à ordem do discurso e pode, em diferentes momentos, converter-se em práticas. Durante os primeiros meses da guerra, com efeito, os representantes franceses no Brasil recebem centenas de cartas que não somente expressam votos para um triunfo o mais rapidamente possível do exército francês, mas solicitam também, algumas vezes, a autorização para um alistamento voluntário a fim de contribuir no combate da civilização contra a barbárie. Dessa maneira, um certo Morales – o restante do nome é ilegível na carta manuscrita – escreve de Petrópolis, no dia 10

16 MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José de. Le Brésil et la guerre européenne. In: *L'Amérique Latine et la guerre européenne*. Paris: Hachette, 1916. p. 48.

17 TAVARES, Aurélio de Lyra. *O Brasil de minha geração*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1976. p. 32.

de agosto de 1914, ao consulado francês as seguintes palavras, seguidas de “Viva a França”:

Antigo aluno das Escolas da França, à qual eu devo tudo o que sei e tudo o que sou, apresento ao senhor cônsul da França no Rio de Janeiro todas as ofertas que a minha idade e as minhas ambições de funcionário brasileiro me permitem nesta ocasião que a Nossa Grande Pátria a todos atravessa neste momento supremo de sua existência. Minhas ofertas não são, no entanto, puramente platônicas e venho renová-las junto ao senhor; e me julgaria bem contente se pudesse em parte pagar uma dívida de reconhecimento que não ousaria nunca pagar de outra forma.¹⁸

Em janeiro de 1915, um mineiro chamado Leopoldo Ribeiro Andrade faz parte das centenas de brasileiros anônimos que pedem para serem incorporados junto aos *Poilus*, explicitando as razões de seu engajamento: “para bater o kaiserismo”. Ainda que dados numéricos exatos sejam difíceis de serem estabelecidos, o Brasil é, ao lado da Argentina, o maior fornecedor latino-americano de voluntários – oriundos de todo o território nacional e possuindo frequentemente um capital cultural elevado – que são incorporados na Legião Estrangeira francesa.¹⁹

Sem dúvida, convém acrescentar algumas nuances nesse quadro da francofilia das elites brasileiras no início da Grande Guerra. Por um lado, em meados dos anos 1910, a maior parte dos órgãos de imprensa construía ainda sua seção de informações internacionais a partir de dados transmitidos pelas agências de imprensa Havas e Reuters, e transmitiam assim, de forma mais ou menos intencional, a propaganda aliada. Por outro lado, houve também vozes marginais que não se submeteram ao consenso pró-Aliados: as de autênticos germanófilos

18 Ministère des Affaires étrangères / Archives Diplomatiques de Nantes, Rio de Janeiro, Ambassade, Série A, carton 237, dossier “Affaires militaires. Offres de serive et demande d'engagement, août 1914- décembre 1918”.

19 Ibid.

nomeadamente no interior dos meios militares, entre os filósofos e junto a alguns juristas que tinham sido formados na Alemanha ou à moda alemã e consideravam Berlim mais do que Paris como referência suprema da modernidade; ou ainda as de raros intelectuais como Manoel de Oliveira Lima que rejeitavam de emblema toda forma de maniqueísmo em sua interpretação da guerra e faziam valer um pacifismo igualmente presente em uma parte dos militantes socialistas.²⁰ Não é menos significativo o fato de que o relatório apresentado por Paul Claudel um pouco depois de sua instalação no Rio como embaixador da França no início de 1917, segundo o qual “a opinião brasileira, em sua quase unanimidade, é favorável aos Aliados ou, mais precisamente, à França”,²¹ evoca justamente uma guerra que foi, em um primeiro momento, pensada na prolongação do século XIX e da *Belle Époque* afrancesada.

AGONIA DA EUROPA E DESILUSÃO DA CIVILIZAÇÃO FRANCESA

No entanto, uma ruptura nesse sistema de representações acontece à medida que a guerra, que se imaginava inicialmente reservada à Europa e de duração breve, impõe-se ao mundo inteiro e se afunda, um pouco mais a cada mês, nas trincheiras. À ideia segundo a qual o conflito representaria o confronto entre civilização francesa e barbárie alemã se sobrepõe progressivamente a certeza de é o próprio destino da Europa que está

20 Sobre mais análises dessas alternativas à francofilia, ver: COMPAGNON, Olivier, *O adeus à Europa*, p. 94-108; bem como SILVA, André Felipe Cândido da. Nas trincheiras do *front* intelectual. Henrique da Rocha Lima e a Primeira Guerra Mundial no *Jornal do Commercio*. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 31, n. 57, p. 635-67, set.-dez. 2015.

21 Paul Claudel a Aristide Briand, 12 de fevereiro de 1917 (Ministère des Affaires Étrangères / Archives Diplomatiques de Nantes, Rio de Janeiro, Ambassade, série A, carton 226).

em jogo, entre as melancólicas planícies da Picardia e o estreito de Dardanelos, ou, em outras palavras, que o Velho Mundo entrou em uma fase de agonia irreversível. Em 1917, o jovem paulista Mário de Andrade, fã de Rimbaud e do simbolismo francês, publica – sob o pseudônimo de Mário Sobral – sua primeira coletânea de poemas, *Há uma gota de sangue em cada poema*, inteiramente dedicada aos horrores da guerra. No meio do caminho entre a ironia e o sentimento de desolação, oferece a descrição mordaz de uma Europa ferida por todos os lados. O poema “Refrão de obus” começa com versos bucólicos e termina brutalmente com a abominação pela morte:

Partir pelo ar, atravessar girando
o ambiente perfumado do verão
Sentir o vento novo e brando;
no ímpeto da carreira,
perfumar-se e abrandar-se a viração! [...]
O' ! Como é bom partir, subindo!
Sob a palpitação da madrugada fria,
á ovação triunfal do dia infante e lindo
ó ! como é bom partir subindo! [...]
Mas na suprema glória de subir,
Sentir
que as forças vão faltar:
e retornar de novo para a Terra;
e servir de instrumento numa guerra;
e rebentar
e assassinar!...²²

Dessa constatação da violência de massa europeia nasce portanto um outro: o da agonia do modelo civilizador, celebrado pelo argentino Domingo Faustino Sarmiento, em 1845, em seu famoso *Facundo*. e ao qual a imensa maioria das elites brasileiras

22 *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), extraído de ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 23-24. Convém assinalar que essa coletânea é raramente evocada pela multiplicidade de trabalhos dedicados ao autor de *Macunaima*.

adere. “Aqui foi a civilização”, é com essas palavras desabusadas que Mário de Andrade conclui o poema “Devastação” e parece consagrar o fim de uma era histórica durante a qual a Europa se impusera como o centro do mundo.²³

Seria possível citar centenas de exemplos dessa constatação cujas consequências são evidentemente primordiais na história cultural do Brasil contemporâneo. Arquétipo do intelectual cosmopolita detentor de um amor cego pela França, Alceu Amoroso Lima, que acabava de completar 20 anos quando a guerra começou – exatamente como Mário de Andrade – e que passara uma longa estadia em Paris durante a guerra, fornece em suas memórias uma conclusão amarga do que teria significado o conflito para a sua geração:

Anatole France, de todos, foi a maior influência. Não só uma influência de estilo como também de ideias. Quase posso dizer que ele dominou toda a minha geração, a geração nascida entre 1890 e 1895. [...] A partir desse decênio de 1920 e 1930, produziu-se uma inversão em relação a Anatole France, Machado de Assis e Sílvio Romero. É que eles haviam inoculado em nossos espíritos um ceticismo e um diletantismo que nos levariam a um choque diante da catástrofe da guerra. Fomos todos, sobretudo a partir de 1918, levados a rever a nossas ideias e tudo aquilo que para nós passou a representar a configuração do que hoje chamamos de *Belle Époque*. [...] A Primeira Grande Guerra marcou uma nova *no man's land* em que os mestres do passado se mostravam sob outros aspectos. Achávamos de repente em presença de um mundo diferente, em que os valores anteriores pareciam nada mais nos dizer. Sob o efeito de uma atmosfera completamente nova, influenciados pelas transformações que ocorriam por toda parte, pelo choque das novas ideias, fomos levados a uma atitude radical, agressiva, violenta contra tudo que nos levara no passado, por uma distorção do espírito, a

23 *Ibid.*, p. 31.

ignorar a realidade diante da qual só despertamos pela tragédia da guerra.²⁴

Mas o sentimento segundo o qual a guerra certifica a agonia da Europa não é somente fruto de reconstruções posteriores aos anos 1914-1918. Durante o próprio conflito, o espetáculo de uma violência de massa que parecia não conhecer nenhum limite amplamente divulgado pela imprensa, os sofrimentos impostos às populações civis, o espanto diante das perdas demográficas de algumas grandes batalhas – como as de Somme e de Verdun em 1916 – são alguns dos elementos que alimentam a ideia segundo a qual a Europa perdera também a batalha da razão e da moral. Em seu discurso bastante aliadófilo do dia 14 de julho de 1915, o baiano Pacífico Pereira toma consciência do caráter totalmente inédito de uma guerra que ainda não era qualificada como total:

Esta guerra, que se diz ter sido iniciada em nome da ciência e da cultura, guerra delirante e atroz, é a morte da civilização, da civilização cristã que tem por base a moral, o direito e a justiça.²⁵

No “Boletim semanal da guerra” publicado desde agosto de 1914 nas colunas d’*O Estado de São Paulo*, Júlio Mesquita não esconde, num primeiro momento, seu ódio ao militarismo alemão e seu desejo de ver os Aliados triunfarem. Mas o tom muda à medida que a guerra perdura: independentemente de toda consideração sobre as nações beligerantes, elas passam a ser vistas como “selvageria de gigantescas proporções” em 1915, “um cataclismo universal” ou “um monstro [que] festeja seus três anos – três séculos” em 1917.²⁶

24 LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas...*, p. 45, 49.

25 PEREIRA, Pacífico. *Os malefícios da guerra...*, p. 61.

26 MESQUITA, Júlio. *A Guerra por Júlio Mesquita*. São Paulo: O Estado de São Paulo / Terceiro Nome, 2002, v. 4. p. 132, 203, 688.

Uma evolução parecida pode ser observada em Rui Barbosa, aliadófilo determinado do início ao fim da guerra, mas que insiste, cada vez mais, à medida que a guerra se aprofunda, no significado global que ela contém para além do confronto dos dois campos. No famoso discurso que pronuncia em Buenos Aires em julho de 1916, no qual convida os neutros a apoiar a luta contra os impérios centrais, ele atesta nada menos do que: “a guerra [...] não se contenta em apenas exterminar vidas, ela suprime a perspectiva moral.”²⁷

Em 1916, uma análise comparável é fornecida pelo jurista brasileiro Sá Vianna, membro eminente da LBA – como Rui Barbosa e Pacífico Pereira – e suficientemente afrancesado por ter escrito duas obras sobre a guerra diretamente em língua francesa. Nessa análise, que merece ser citada longamente, ele opõe a seiva que irriga as artérias do Novo Mundo ao tronco ressecado que se tornou a velha Europa:

Por inexperiência ou por vaidade, a América recebia intensamente a influência da Europa armada até os dentes e envolvida em uma atmosfera claramente contrária à vida e ao desenvolvimento de um organismo repleto de seiva como o Novo Mundo. Traímos os nossos antepassados que nos deram pátrias livres e nos ensinaram a amar o Direito, a praticar a justiça e a fazer da paz um culto especial. A Grande Guerra, ao dissipar a ilusão em que vivíamos, deus-nos ensinamentos extremamente úteis; o que resta agora a fazer em nosso continente é retomar o caminho abandonado, através da trilha que conduz à longa estrada, banhada de luz, que leva à prosperidade e à glória.²⁸

Além disso, Monteiro Lobato – que não esperou a guerra para denunciar os estragos do cosmopolitismo no espírito

27 BARBOSA, Rui. *Le devoir des neutres*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1917. p. 52.

28 VIANNA, Manoel Alvarado de Souza Sá. *L'Amérique en face de la conflagration européenne*. Rio de Janeiro: M. A. Vasconcelos Éditeur, 1916. p. 3-4.

nacional, mas sempre se posicionou como um observador atento – lamenta, no início de 1916, que o Brasil seja reduzido a uma “colônia mental da França”, “espécie de Senegal antártico”.²⁹ No fim de 1919, ele ironiza, em um artigo da *Revista do Brasil*, a *Civilisation* francesa e a *Kultur* alemã, já que ambas praticaram as mesmas barbáries durante mais de quatro anos e não poderiam mais ter a intenção de encarnar, nem uma nem outra, o menor ideal de modernidade. Um argumentário que já estava presente em 1917 em um texto de João do Rio, que entretanto fora um dos primeiros a denunciar a Alemanha e seu “imperialismo louco” em 1914, mas que invoca, a partir de então, a falsa linha divisória entre a *Kultur* alemã e a civilização francesa, sustentada por indivíduos ignorantes da realidade das trincheiras para melhor camuflar a barbárie exterminadora dos combates.³⁰

Se é toda a Europa que parece entrar numa “crise de espírito”, para retomar o título do célebre artigo de Paul Valéry publicado em 1919,³¹ a França encontra-se naturalmente no cerne dessa questão em razão da posição central que ocupava na visão de mundo das elites brasileiras até a *Belle Époque*. Mesmo se seu combate parecia justo e legítimo, Paris não estava menos envolvida na carnificina que, no espaço de poucos anos, parecia aniquilar as grandes conquistas da razão, da moral e da ciência dos séculos passados. Ao mesmo tempo em que, já no final do século XIX e início do XX, as críticas ao culto de Paris se multiplicam em autores como, por exemplo, Sílvio Romero,³² a Grande Guerra

surge para marcar uma mudança decisiva no processo de distanciamento intelectual entre as elites brasileiras e a França.

A GRANDE GUERRA COMO SEGUNDA ORFANDADE

Um pouco menos de um século depois da emancipação da Coroa portuguesa e no momento em que a proximidade com o centenário da Independência suscita inúmeras incertezas identitárias, a Primeira Guerra Mundial e as revisões que ela provoca surgem, portanto, de certa maneira, como uma segunda orfandade para as elites brasileiras. A “metrópole de substituição” que representa a França depois de 1822 – retomando as palavras do historiador François-Xavier Guerra³³ – perde uma parte de seu crédito no contexto global do “suicídio da Europa”. “Com as hesitações, as intervenções, as transformações, as revoluções e as subversões dessa guerra, o Atlântico desapareceu”, assinala um jurista e diplomata brasileiro em 1919.³⁴ E, em deferentes níveis, os anos 1920 e 1930 parecem confirmar essa desilusão da Europa. Por um lado, a abundante circulação da literatura decadentista europeia no Brasil – de *Der Untergang des Abendlandes* de Oswald Spengler (1918 e 1922) à *La decadenza dell’Europa* de Francesco Nitti (1922), passando pelo *Le déclin de l’Europe* do geógrafo Albert Demangeon (1920) e *Où va la France? Où va l’Europe?* de Joseph Caillaux (1922) – reforça a ideia de uma Europa que se torna obsoleta e inapta a guiar o mundo em seus esforços de reconstrução ao cabo da Grande Guerra. Por outro lado, as esperanças do Itamaraty e de muitos intelectuais suscitadas no nascimento da Sociedade das

29 *O Povo* (Caçapava), 2 de abril de 1916. Extraído de LOBATO, José Bento Monteiro. *Obras Completas*, v. XV, São Paulo: Brasiliense, 1964. p. 101.

30 Ver: RIO, João do. Portugal na guerra. In: RIO, João do. *No tempo de Wenceslão*. Rio de Janeiro: Villa-Boas & C., 1917. p. 137.

31 Extraído de VALÉRY, Paul. *Variété 1 et 2*. Paris: Gallimard, 1978. p. 15-51.

32 Ver, especialmente: ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1943, v. 3, p. 62 [1888].

33 GUERRA, François-Xavier. La lumière et ses reflets: Paris et la politique latino-américaine. In: KASPI, André, MARÈS, Antoine (Dir.). *Le Paris des étrangers depuis un siècle*. Paris: Imprimerie Nationale, 1989. p. 171-182.

34 ABREU, Antônio Moreira de. *A Liga das nações*, Rio de Janeiro: Papelaria Brasil, 1919. p. IX.

Nações, susceptível de garantir ao Brasil um lugar no concerto internacional que ele nunca ocupara antes, foram frustradas quando o país toma consciência, depois de duas campanhas infrutíferas, que jamais obterá um assento de membro permanente do Conselho da Assembleia de Genebra e se retira finalmente da Sociedade das Nações em junho de 1926 depois de ter tomado nota que os grandes vencedores europeus da guerra – Paris e Londres em primeiro lugar – ainda consideravam o Brasil como um país periférico.³⁵

Isto posto, não se pode de forma alguma concluir que Paris, na virada dos anos 1910 e 1920, desapareça do imaginário das elites brasileiras – tanto quanto Lisboa não desapareceu da história brasileira em 1822. Ora, são conhecidos os múltiplos laços que permanecem na sequência e até os nossos dias, da cooperação entre uma parte da geração modernista brasileira e Blaise Cendrars a partir de 1923 – cidadão suíço, engajado na legião estrangeira e mutilado de guerra – aos êxitos da *french theory* (Foucault, Deleuze, Lyotard, Guattari etc.) nas universidades brasileiras na época do retorno à democracia nos anos 1980, passando pela contribuição francesa à fundação da Universidade de São Paulo nos anos 1930 ou pela recepção entusiasmada do existencialismo sartriano nas vésperas da Segunda Guerra Mundial. O eixo Rio-Paris não falece junto com as dez milhões de vítimas da Primeira Guerra Mundial, mas enfrenta, todavia, uma profunda ressemantização.

Durante os anos 1920, a França ainda faz parte da história brasileira e figura, assim, em um lugar de destaque no *Carnaval em Madureira* de Tarsila do Amaral (1924), obra em que a Torre Eiffel é edificada em meio aos morros cariocas, e no *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade (1928), ao serem citados

35 Sobre esse ponto, ver, especialmente: GARCIA, Eugênio Vargas. *O Brasil e a Liga das Nações (1919-1926)*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.

massivamente Villegagnon, Montaigne, Rousseau e a Revolução Francesa. Mas o tempo de uma Cidade-Luz a partir da qual se definiam no Brasil – seja através de uma relação totalmente mimética ou de uma apropriação ativa – as modas, as correntes estéticas ou os movimentos literários dominantes, terminou. Ao contrário, a Grande Guerra – enquanto matriz de um “despertar” nacional, metáfora que se encontra em Alceu Amoroso Lima, João do Rio ou Miguel Calmon du Pin e Almeida³⁶ – cria as condições de uma relação em partes iguais entre a França e o Brasil. Por um lado, uma relação em partes iguais em que a França faz parte de uma constelação de referências no seio da qual ocupa um lugar entre outras. Por outro lado, uma relação em partes iguais em que o Brasil, dotado de expressões estéticas que pretendem ser o reflexo da alma e do sentimento nacional a partir da Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922, posiciona-se desde então como suscetível de poder irrigar Paris com sua criatividade cultural que afirma sua alteridade com relação aos modelos europeus. Preocupado em se emancipar de todos os academicismos que eram frequentemente academicismos franceses, sustentado por artistas cujas trajetórias foram profundamente marcadas pela guerra – o Mário de Andrade de *Há uma gota de sangue em cada poema*, o Villa-Lobos compositor, em 1919, das sinfonias n° 3 e n° 4, respectivamente intituladas *A guerra* e *A vitória*, o Graça Aranha presidente da LBA em 1915, que profere sete anos mais tarde a conferência inaugural da Semana de Arte Moderna em São Paulo etc. –, o modernismo brasileiro foi, nesse sentido, um fruto da Grande Guerra e do que

36 LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas...*, RIO, João do. *Adiante!*, Paris-Lisbonne: Livrarias Aillaud et Bertrand; Porto: Livraria Chardon; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919; VIANNA, Manoel Alvarado de Souza Sá. *L'Amérique en face de la conflagration européenne*; ALMEIDA, Miguel Calmon du Pin e. *Tendências nacionais e influências estrangeiras*, Bahia: Impr. Carvalho, 1922.

ela produziu em termos de desconstrução do imaginário veiculado pela França no exterior. Isso é confirmado por Mário de Andrade em 1929, em sua *Pequena história da música*, quando ele evoca, sem contornos, a linha divisória que lhe parece representar a Primeira Guerra Mundial na história cultural do Brasil:

Nem bem a guerra de 1914 terminou, todas as artes tomaram impulso. Houve influência da guerra nisso? Está claro que houve. Os quatro anos de morticínio, pode-se dizer que universal, tiveram o dom de precipitar as coisas.³⁷

Enfim, a ressemantização da relação franco-brasileira consecutiva à Primeira Guerra Mundial parece igualmente decisiva para se compreender a emergência do imperialismo sedutor dos Estados Unidos, o qual Antônio Pedro Tota descreve com maestria com referência aos anos que englobam a Segunda Guerra Mundial.³⁸ Com efeito, jovens universitários como Gilberto Freyre escolhem deliberadamente seguir sua formação intelectual nos Estados Unidos, apesar do costume em vigor até a *Belle Époque* de se frequentar a Sorbonne ou as mais prestigiadas universidades europeias. Também é na Universidade Católica de Washington que Manoel de Oliveira Lima termina seus dias, em 1928, e para a qual decide doar sua biblioteca. Além do fato de os Estados Unidos ocuparem plenamente o espaço econômico e cultural deixado livre durante mais de quatro anos por uma Europa inteiramente voltada para a guerra, New York impõe rapidamente a sua concorrência como capital cultural mundial em face de uma Cidade-Luz obscurecida pela fumaça dos canhões. Os apelos da União Pan-Americana parecem ao menos tão sedutores, nos anos 1930, quanto os do

37 ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 8ª ed., 1977 [1929], p. 194.

38 TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Instituto Internacional de Cooperação Intelectual criado sob o prisma da Sociedade das Nações.

Numa escala de dois séculos de relações culturais franco-brasileiras, entre a chegada ao Rio da missão artística francesa em 1816 e a metade dos anos 2010, os anos 1914-1918 marcam uma mudança determinante que assinala os primeiros passos da presença cultural do Brasil no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Dunshee de. A conflagração europeia e suas causas. Discurso proferido na Câmara dos Deputados ao Congresso Nacional do Brasil em 26 de setembro de 1914. Rio de Janeiro: Almeida Marques & C., 1915.

ABREU, Antônio Moreira de. *A Liga das Nações*. Rio de Janeiro: Papelaria Brasil, 1919.

ALBERT, Bill; HENDERSON, Paul. *South America and the First World War: The Impact of the War on Brazil, Argentina, Peru and Chile*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

ALMEIDA, Miguel Calmon du Pin e. *Tendências nacionais e influências estrangeiras*. Bahia: Impr. Carvalho, 1922.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 8. ed., 1977 [1929].

BARBOSA, Rui. *Le devoir des neutres*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1917.

COMPAGNON, Olivier. “Si loin, si proche...”. La Première Guerre mondiale dans la presse argentine et brésilienne. In: LAMARRE, Jean; DELEUZE, Magali (Dir.). *Lenvers de la médaille: Guerres, témoignages et représentations*. Québec: Presses Universitaires de Laval, 2007, p. 77-91.

COMPAGNON, Olivier. Latin America. In: WINTER, Jay (Ed.). *The Cambridge History of the First World War*. v. I (Global War). Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 533-555.

_____. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra* (Argentina e Brasil, 1914-1939). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

COZZA, Dino Willy. A participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 157, n. 390, jan.-mar. 1996, p. 97-110.

FRANZINA, Emilio. Italiani del Brasile ed italobrasileiani durante il Primo Conflitto Mondiale (1914-1918). *História. Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 5, n. 1, 2004, p. 225-267.

Gaillard, Gaston. *Amérique latine et Europe occidentale: l'Amérique latine et la guerre*. Paris: Berger-Levrault, 1918.

GARAMBONE, Sydney. *A primeira guerra mundial e a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

GARCIA, Eugênio Vargas. *O Brasil e a Liga das Nações (1919-1926)*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

GUERRA, François-Xavier. La lumière et ses reflets: Paris et la politique latino-américaine. In: KASPI, André; MARÈS, Antoine (Dir.). *Le Paris des étrangers depuis un siècle*. Paris: Imprimerie Nationale, 1989, p. 171-182.

LAGO, Manoel Corrêa do. *Notícia da guerra mundial (1914-1918, Front Belga)*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas: diálogos com Medeiros Lima*. Petrópolis: Vozes, 1973.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Obras Completas*, v. XV, São Paulo: Brasiliense, 1964.

LUEBKE, Frederick C. *Germans in Brazil: a comparative history of cultural conflict during World War I*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José de. Le Brésil et la guerre européenne. In: *L'Amérique latine et la guerre européenne*. Paris: Hachette, 1916.

MESQUITA, Júlio. *A guerra por Júlio Mesquita*. São Paulo: O Estado de São Paulo / Editora Terceiro Nome, 4 v., 2002.

MINISTERIO DE ESTADO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro de Estado das Relações Exteriores, compreendo o período decorrido de 3 de maio de 1914 a 30 de junho de 1915, Rio, Imprensa Nacional, v. 2, anexo C, 1915.

NEEDLE, Jeffrey. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

PEREIRA, Pacífico, Os malefícios da guerra. Conferencia no Polytheama Bahiano em 14 de julho de 1915 em prol da 'Cruz Vermelha dos Aliados'. Bahia: Typ. Bahiana de Cincinnato Melchiades, 1915..

PROCHASSON, Christophe. Les intellectuels. In: Becker, Jean-Jacques, Audoin-Rouzeau, Stéphane (dir.). *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*. Paris: Bayard, 2004.

RINKE, Stefan. *Latin America and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

RIO, João do. *Adiante!*, Paris-Lisbonne: Livrarias Aillaud et Bertrand; Porto: Livraria Chardon; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.

_____. Portugal na guerra. In: RIO, João do. *No tempo de Wenceslão*. Rio de Janeiro: Villa-Boas & C., 1917.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1943, v. 3, p. 62 [1888].

SÁ VIANNA, Manoel Alvarado de Souza. *L'Amérique en face de la conflagration européenne*. Rio de Janeiro: M. A. Vasconcelos Éditeur, 1916.

SILVA, André Felipe Cândido da. Nas trincheiras do front intelectual. Henrique da Rocha Lima e a Primeira Guerra Mundial no *Jornal do Commercio*. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 31, n. 57, set.-dez. 2015, p. 635-671.

TAVARES, Aurélio de Lyra. *O Brasil de minha geração*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1976.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALÉRY, Paul. *Variété 1 et 2*. Paris: Gallimard, col. "Idées", 1978.

VINHOSA, Francisco Luiz Teixeira. *O Brasil e a Primeira Guerra Mundial: a diplomacia brasileira e as grandes potências*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

II. A França, mãe das artes

Nicolas-Antoine Taunay
e a Arcádia francesa no Brasil

Lilia Moritz Schwarcz

INTRODUÇÃO: UMA BELA COINCIDÊNCIA

De um lado, imagine-se uma série de artistas formados na Academia de Arte Francesa, no mais estrito estilo neoclássico, vinculados às lides do Estado napoleônico e inesperadamente desempregados. De outro, uma Corte europeia estacionada nos trópicos desde 1808, fugida da invasão dos exércitos de Napoleão a Lisboa; distante, portanto, da metrópole e carente de uma representação oficial. Foi, dessa maneira, e a partir da conjunção dessas duas situações inesperadas, que se conformou aquela que é conhecida no Brasil como a missão artística francesa de 1816. A coincidência de interesses fez com que a bibliografia colocasse na iniciativa palaciana a intenção do projeto como se fosse uma estratégia de Estado. No entanto, uma série de cartas deixadas pelo artista francês Nicolas Taunay, pedindo para que fosse progenitor das princesas – documentos estudados por Mário Pedrosa – mostraram como interpretações correntes – de autores como Elaine Dias e Guilherme Gomes – tinham razão ao indicar como a “Missão” foi, antes de tudo, um acordo entre as partes, e de que maneira o sentido de grupo foi sendo lentamente

construído.¹ Melhor pensar, portanto, em uma “colônia francesa”, como foi naquele contexto denominado tal grupo que aportou no Brasil em inícios do século XIX.

Vale a pena, também, refletir sobre as ciladas que o contexto histórico apresentava. Estamos diante de um grupo de pintores, escultores, gravadores e arquitetos acostumados a produzir uma arte grandiosa, ao gosto do imperador Napoleão, que havia transformado a antiga e tradicional estrutura da Academia Francesa de Artes num instrumento para a veiculação de sua própria imagem. Por outro lado, dom João, o regente português, recebia em sua colônia os artistas do ex-inimigo; daquele que, em última instância, havia forçado a transferência provisória da sede do Império para o Brasil. Por fim, não há como esquecer que os laços entre Portugal e França haviam sido apenas reatados recentemente, e que a chegada de imigrantes franceses era objeto para restrições de toda ordem. Assim, se a conjunção de fatores mostrou-se positiva, e os artistas passaram a ser contratados como “profissionais da corte”, o início não foi dos mais auspiciosos.

Assim, se o grupo não aportou exatamente como grupo, Joaquim Lebreton, o líder dos imigrados e ex-membro do Colégio de França, trataria de dar feitiço mais unificado ao evento. Na mão desse antigo curador do Louvre, e já em terras brasileiras, a “Missão” tentaria virar, de fato, uma missão. Da parte da Corte portuguesa, a ideia foi apoiada pelo conde da Barca – o ministro António Araújo de Azevedo – o qual,

formado pela ilustração francesa, concebeu o projeto de criar uma Academia de Belas Artes no Brasil, organizada com artistas de reputação no ambiente francês. Com efeito, transmigra a corte, era preciso dotá-la de uma nova memória e, nessa sociedade majoritariamente iletrada, nada melhor do que ter à disposição uma nova iconografia para criar uma representação oficial. E assim se faria: em vez de uma Corte imigrada e bastante isolada diante da política europeia, surgiriam imagens inaugurais de um Império nos trópicos, agraciado por alegorias clássicas e que viriam legitimar sua permanência.

E, para tanto, nada melhor do que contratar artistas acostumados a lidar com as vicissitudes do Estado; justamente um grupo de pintores e escultores isolados politicamente, por conta da queda de Napoleão. Assim, se na França produziam grandes telas de atos heroicos consagrados a Napoleão, se recriavam cenas de batalha ou cuidavam do cerimonial, dos monumentos, das festas e dos uniformes, também no Brasil fariam algo semelhante. Além do mais, após os acordos do Congresso de Viena, dom João abriria os portos de sua colônia também para os franceses, que começariam a entrar, a partir de 1816, não só na metrópole, como na colônia americana. É certo que esses artistas viajantes estavam habituados a consagrar a glória do ex-inimigo. No entanto, estavam acostumados também com o poder e suas guinadas, e bem que seriam úteis na tarefa de elevação dessa corte.

A COLÔNIA FRANCESA NO BRASIL

E foi assim, em 1815, e logo após a assinatura do tratado de paz entre França e Portugal, que começaram as tratativas entre Lebreton e Chevalier de Brito, encarregado de negócios de Portugal na França, e que acabou sendo o responsável por contratar diversos artistas reconhecidos em seu meio, os

¹ Vide, entre outros: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*; BARATA, Mário. Raízes e aspectos da história do ensino artístico no Brasil, p. 41-47; DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da missão artística de 1816, p. 301-313; DIAS, Elaine. Les artistes français au Brésil au XIX^e siècle: l'Académie des beaux-arts et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro; e GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas: Paris e Rio de Janeiro, século XIX*.

quais, em consequência da queda de Napoleão e preocupados com as represálias políticas, andavam desejosos de emigrar.² O governo francês, e até mesmo Jean Baptiste Maler, representante da França no Brasil, se não podia se opor à vinda, não viu com bons olhos essa emigração de artistas, organizada, ademais, pelo embaixador de Portugal. Chegou-se até a pensar num exílio disfarçado, mas negou-se tal intenção, mesmo porque nenhum dos artistas era visado pela polícia ou estava ameaçado pelas leis de segurança da monarquia restaurada.

E não eram poucas as nações – o México e os Estados Unidos, por exemplo – que começavam a conformar acervos oficiais, com o intuito de criar grandes iconografias de Estado. No entanto, se os anúncios eram bons, já os primeiros momentos da Academia Brasileira e dos artistas franceses seriam basicamente melancólicos. Araújo faleceria logo após a chegada do grupo, e sem seu principal mecenas a indiferença recairia sobre os integrantes franceses, além da hostilidade dos artistas nacionais e portugueses. Nesse meio tempo, não faltariam desavenças, mas os artistas, recém-chegados em 26 de março de 1816 – tendo saído em janeiro de Havre no navio americano *Calphe* –, vinham para ficar, ao menos por algum tempo.

E oportunidades existiam. Com o falecimento da rainha dona Maria em 1816 e a futura aclamação do novo soberano, o príncipe dom João, em 1818 – dois atos capitais na vida de uma nação monárquica –, os artistas logo perceberiam qual seria sua verdadeira função: construir cenários rápidos e dar grandiosidade a essa Corte imigrada. Tendo Joaquim Lebreton como líder e os artistas Nicolas Antoine Taunay (pintor do mesmo Instituto), Auguste M. Taunay (escultor), Jean Baptiste Debret (pintor de história e decoração), Grandjean Montigny (arquiteto), Simão Pradier (gravador) e outros participantes,

2 Para mais detalhes acerca dessas tratativas, sugiro a leitura de meu livro: SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil*.

o grupo francês era anunciado a partir do perfil profissional e “civilizado” de seus membros.

O grupo trazia consigo 54 quadros de pintores, sobretudo italianos, destinados a dar início a uma pinacoteca local, mas com gosto francês. É certo que a maioria das telas não passava de reproduções de obras renascentistas, nos moldes dos acervos da época. Porém, a ideia era suprir a colônia americana, considerada “carente de boa arte”. Com os componentes chegavam, pois, os desejos de montar um aparato laico com relação às artes e a intenção de impor uma “nova cultura artística”, mais afinada com as vogas francesas: no lugar da arte barroca e religiosa, entraria essa nova parafernália de profissionais, coadunados e ajustados a um modelo quase mercantil e estatal de produção artística, e com o aval da Corte e de seu monarca.

E o decreto sairia em 12 de agosto de 1816 destacando os amplos objetivos da “Missão”, que pretendia, entre outros, expandir a “educação artística” e promover a

[...] civilização dos povos mormente neste continente cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa de grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos [...].³

A missão tinha, portanto, objetivos mais amplos e não por acaso o primeiro nome cunhado foi “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios”, mostrando como sua inserção se daria em diversas áreas. Afinal, faltava de tudo, e profissionais especializados em diferentes matérias chegaram ao mesmo navio: técnicos em construção naval e de veículos, técnicos em curtime etc., atendendo a outros interesses do Estado e formando

3 BRASIL. *Coleção das Leis do Brasil: 1816-17*, p. 77.

homens destinados aos empregos públicos, mas também às áreas de agricultura, mineralogia, indústria e comércio.

Apesar dos percalços, entre 1816 e 1826 a missão artística francesa foi ganhando espaço e definição. Os propósitos e promessas primeiros não foram, por certo, cumpridos, mas no plano pictórico a “Missão” seria a grande responsável por uma transformação bastante radical, que aos poucos relegou o barroco a segundo plano e permitiu que o neoclassicismo passasse a imperar, ao menos na Corte do Rio de Janeiro. Era também uma arte laica, por oposição ao modelo religioso e sacro que até então dominava.

Não se quer dizer que inexistissem na colônia alguns artistas e aprendizes – muito pelo contrário –, mas o certo é que não havia até então um ensino sistemático. A iniciação dos artistas mais se aproximava da relação de mestre-aprendiz, e pequenos artífices, sem formação clássica, formal ou acadêmica, dedicavam-se à pintura, ao desenho, à escultura e à arquitetura. Na verdade, desde o século XVIII tornara-se mais comum a permanência desses aprendizes junto aos poucos artistas portugueses e italianos que chegavam ao Brasil, trazendo o estilo barroco, que acabou por se afirmar. Não por acaso, os maiores redutos se concentravam no Rio de Janeiro, em Ouro Preto e Salvador, difundindo-se aos poucos para Recife, Olinda e Diamantina. Acresce-se a isso o fato de essa arte colonial responder em boa parte a demandas prévias, sendo os trabalhos encomendados por autoridades eclesiásticas ou civis, e excepcionalmente por particulares. Mas há um detalhe significativo: via de regra, só trabalhavam nesses ofícios indivíduos de baixa extração social, em geral mestiços e negros, de pouca formação, o que dava a esses nossos artistas não só uma formação como também uma coloração distinta dos demais. Com ou sem especificidades, na falta de escolas, e como autodidatas, esses artistas nacionais controlaram os códigos da produção de sua época de forma

suficiente para as demandas locais, mas não plena se pensarmos nas novas exigências que aportavam junto com a Corte em 1808.

Mas há ainda outro fato particular a lembrar: também Portugal carecia de pintores de gênero ou renomados. Isto é, lá existiam academias, mas não de artistas pictóricos, e tanto na colônia como na metrópole a produção de telas mais etnográficas ou de viés documental foi considerada de menor importância, ou até mesmo atividade desonrosa. Na própria metrópole não havia estrutura de ensino artístico para além das escolas estabelecidas em mosteiros e das “aulas régias”, e toda a arte concentrava-se no palácio do rei ou nas igrejas. Para piorar, essas poucas iniciativas encontravam-se em decadência no início do século XIX.⁴

E é assim que se explica o sucesso dos artistas franceses, acostumados com o estilo neoclássico; essa arte de combate, que se põe a serviço da Revolução e depois do Império e trabalha em nome da criação de sua memória oficial. Era como se o poder não tivesse pátria e estivesse pronto a ser retratado nas telas neoclássicas, sempre ufanistas e grandiosas. Os novos artistas viriam, portanto, para fazer barulho e gerar ruptura, inaugurando uma arte estatal, patriótica e preocupada em vincular os feitos dos monarcas aos ganhos do passado clássico idealizado.

E esse modelo se encaixaria de forma perfeita nos planos da monarquia portuguesa, a qual, junto com a preocupação da criação de uma memória real, selecionou um convencionalismo temático e uma certa contenção acadêmica. Essa arte neoclássica, com seu apelo ao classicismo e à mitologia, traria tradição e “continuidade” diante dessa situação política, no mínimo, inusitada. Entretanto, desavenças internas e a pouca efetivação

4 BITTENCOURT, José Neves. *Da Europa possível ao Brasil aceitável: a construção do imaginário nacional na conjuntura e formação do Estado Imperial: 1808-1850*.

da academia levaram a mudanças de plano.⁵ O grupo dos portugueses acabaria por assumir a direção da escola e minaria a esperança dos artistas franceses. Além do mais, diante da inexistência de um mercado de artes, a “colônia francesa” teria que se filiar exclusivamente à Família Real, colando-se a agenda de datas e fatos que a monarquia mandava comemorar. Depois das cerimônias de luto consagradas à dona Maria viriam os rituais de gala, substituindo os ornatos fúnebres por arcos triunfais e iluminações, por ocasião da aclamação de dom João VI e da vinda da futura imperatriz Leopoldina, que chegava para se casar com o príncipe dom Pedro.

Dessa maneira, e apesar dos obstáculos políticos e mesmo práticos, alguns artistas da “Missão” mantiveram-se fiéis à ideia inicial, que previa a criação de uma miniatura da Academia Francesa nas Américas. Tratariam, assim, de repetir os passos de sua matriz europeia em dois grandes sentidos. Em primeiro lugar, membros da “Missão” seriam responsáveis por uma série de obras urbanísticas e grandes monumentos, inspirados nos rígidos preceitos neoclássicos. Além do mais, interfeririam no urbanismo da Corte, criando uma espécie de “espaço da festa”, onde se exibiam comemorações públicas associadas ao Estado. E, apesar da instituição ter sido oficialmente fundada apenas em 1826, os franceses, nesses quesitos, teriam sucesso. De um lado, ali estava o modelo neoclássico francês napoleônico, com seus exemplos da Antiguidade misturados à civilização ocidental. De outro lado, impunha-se a singularidade desta colônia, marcada pela escravidão que se espalhava por todo território.

Não obstante, a essas alturas o fracasso formal da “Missão” não era segredo. O modelo que se pretendia era inatingível, e a saída era imaginar uma civilização possível, decalcada da

⁵ Vide o ensaio inaugural de Escagnolle Taunay, que detalha todos os eventos que marcaram essas desavenças. Cf. TAUNAY, Affonso de E. *A Missão Artística de 1816*.

realidade e desenhada no papel e lápis. Para piorar, em tempos de domínio inglês, uma missão francesa composta por simpatizantes de Bonaparte não seria recebida com bons olhos. E se o primeiro acolhimento pareceu caloroso, o tempo faria esfriar as reações e jogaria os mestres no ostracismo, situação que ficaria ainda mais conturbada com a volta de dom João VI a Portugal, que levou consigo uma parte da Corte, em 1821. O primeiro a retornar seria o gravador Pradier, em 1818, seguido de Nicolas Taunay, em 1821, e finalmente de Debret, em 1831. Só Montigny e Auguste ficariam nos trópicos e por aqui morreriam.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: O DAVID DAS PEQUENAS OBRAS

No entanto, mais do que apenas delinear os problemas políticos que envolveram os franceses quando da sua chegada ao Brasil em 1816, interessa entender como os artistas, já em solo brasileiro, tentaram “traduzir” a nova experiência nos trópicos da melhor maneira que puderam. E nesse sentido, recuperar a trajetória de um pintor em particular, como Nicolas-Antoine Taunay, pode ajudar a delinear melhor os impasses acadêmicos desses agentes.

Voltemos assim ao ano de 1815, momento em que Nicolas-Antoine Taunay, artista da Academia Francesa, redige uma petição ao príncipe dom João, separando-se, nesse contexto, do grupo de artistas franceses, ao qual estaria, no futuro próximo, bem vinculado.

Sire, Deux amours se sont emparés de toutes les facultés de mon âme. L'un me fait désirer d'être heureux témoin des actes journaliers de votre Auguste et Divine Personne. L'Autre me rend esclave de la Peinture et me retient assidu à mon chevalet, où mon noble travail peut me rendre digne d'une honorable protection... Votre Mejesté, dont les talents et la sagesse ont su concilier des intérêts d'une toute autre importance, peut seule (dans sa bonté) combler tous les

vœux de mon cœur en daignant m'attacher à son service et à celui de son Auguste Famille soit en qualité de maître à dessiner des princes ou des princesses (dont mes cheveux blancs me permettent d'approcher) soit en daignant me confier la conservation de ses tableaux, statues, etc., etc., etc. Âgé de soixante ans, père d'une très nombreuse famille, je me suis trouvé dans mon pays assailli par une révolution dont l'agitation toujours croissante a brisé ma modeste fortune. Effrayé surtout par la dernière invasion de Paris, tous mes regards, toutes mes espérances se sont portés sur l'asile que Votre Majesté a choisi pour elle même dans la sagesse de ses conceptions; alors escorté par la confiance que donne nécessairement une conduite irréprochable depuis le berceau comme l'oiseau poursuivi par la chasseur, je me suis (pardonnez-moi ce langage du cœur) précipité dans le sein paternel de l'Auguste protecteur la morale et de la vertu ... Votre respectueux et dévoué serviteur. Taunay, Peintre, membre de l' Institut Royal de France.⁶

A petição de Nicolas Taunay restou arquivada sem nenhuma anotação, mas se trata de um documento de cerca de 1815, com certeza posterior a 3 de julho, quando os exércitos da coligação, após Waterloo, entraram em Paris. Taunay, que sofria com os reveses da política, se apresentava como um mero pintor – e sob essa condição é que pede a proteção de dom João. O velho pintor neoclássico dava-se inclusive ao luxo de brincar com a idade – seus 60 anos e seus cabelos brancos –, revelando que não existiria qualquer perigo em seu emprego, seja no sentido pessoal – suas atividades junto às princesas, como preceptor –, seja diante da realidade de sua antiga filiação política. Um “passado irreprovável”; eis a expressão utilizada por Taunay, que procura jogar o pedido para a esfera pessoal e se desvincular de qualquer filiação à política francesa, que nesse momento poderia desagradar ao príncipe de Portugal. Exilado na França,

6 Apud MELLO JUNIOR, Donato. Nicolau Antonio Taunay e a Missão Artística Francesa de 1816, p. 10.

Taunay traça, com esse termo, um paralelo não explicitado da situação vivenciada pelo rei de Portugal no Brasil, também uma espécie de exilado em sua colônia americana.

Mas a correspondência trocada entre o pintor e a realeza portuguesa não para por aí.⁷ Taunay escreve ainda uma vez a dom João, e o mesmo tom de respeito e súplica é repetido na carta endereçada à princesa Carlota Joaquina. Quem sabe a missiva tenha sido entregue em mãos, já no Brasil, quando Nicolas procurava garantir o seu emprego? De toda maneira, aí está a demonstração de humildade de um artista até então vinculado às lides napoleônicas da Academia Francesa e que nesse momento nega, ou omite, a existência de qualquer missão artística francesa.

Não obstante, diferente do que deixam transparecer as cartas, Taunay não viria sozinho. Se, ao que tudo indica, pagou do próprio bolso para chegar até o Brasil, o fato é que, no final das contas, acompanharia o grupo de artistas franceses que, tendo chegado ao Brasil em 1816, tinha como projeto criar uma academia brasileira. Como vimos, o grupo era composto por pintores, escultores, gravadores, arquitetos e entre eles estava Nicolas Taunay, ex-pensionista da Academia Francesa em Roma, assíduo frequentador dos *salons* e um dos pintores oficiais durante o apogeu do período napoleônico.

Mas é preciso entender por que esse colaborador do ex-inimigo francês – talvez o mais conhecido dos artistas franceses que chegaram ao Brasil – conceberia a ideia de mudar-se para a América; essa colônia tranquila, por certo, mas estranha em suas gentes e costumes. Para tanto, nada como recuar na história até chegarmos ao momento do estabelecimento dos artistas franceses no Brasil.

7 Ibid., p. 14.

Tendo nascido em Paris em 10 de fevereiro de 1755, Taunay foi desde jovem preparado para a carreira de pintor na França. Seu pai, Pedro Antonio Henrique Taunay, foi químico e pintor da manufatura real de porcelanas de Sèvres. Por conta de sua habilidade como artista, por seu empenho na condição de inventor de diversos esmaltes, matizes e cores, Luís XV concedera-lhe o qualificativo de “pensionista do Rei”.⁸ O pai era assim um renomado artífice, conhecido por elaborar e preparar cores, guardando ciosamente o segredo das fórmulas. Talvez tenha vindo desse hábito de lidar na casa paterna com o colorido dos pratos e adereços de mesa o interesse de Taunay pela pintura e, sobretudo, pela cor.

Ao que tudo indica, o jovem Nicolas logo revelou claro pendor para a arte. A partir de então frequentou os ateliês de Lepicié, Brenet e do famoso Francisco Casanova, artistas acadêmicos e que faziam grande sucesso naquele contexto. Tendo perdido o mestre, que se retirara de Paris para Viena e depois para a Rússia, passou a dedicar-se ao estudo isolado da natureza e à análise de paisagistas célebres. Estudou os arredores de Paris e depois partiu para uma longa excursão pela Saboia e Suíça. Em 1777 e 1779, se apresentava, pela primeira vez, ao público parisiense, em uma mostra ao ar livre, conhecida como “Exposição da Mocidade”. Segundo a crítica da época, aí estava o “alvorecer do talento de um novo Berghem”.⁹ Em 1782, reapareceu no “Salon de la Correspondance”, já tinha então uma certa reputação, fazia parte do seleto ambiente artístico local, era amigo próximo de Fragonard – que teria sido seu primeiro cliente – e de Hubert Robert. Foi inclusive Fragonard quem apresentou Taunay ao conde d’Angeviller; ministro das Belas Artes, superintendente dos Edifícios Reais e de Belas Artes que gozava de

8 Teria descoberto vários pigmentos, dentre eles os três carmins.

9 TAUNAY, Afonso de Escragnolle. Documentos sobre a vida e obra de Nicolau Taunay, p. 5.

grande ascendência dentro do mundo das artes. Seguindo o conselho do conde, Taunay se candidatou então à Academia e, em 31 de julho de 1784, foi aceito *agrée* junto à Academia Real de Belas Artes. O título era o mais modesto na hierarquia da Academia, mas lhe franqueava a entrada nos *salons* oficiais bienais. No mesmo ano de 1784, falecia um pensionista da Academia de França em Roma – João Gustavo Taraval –, e foi de d’Angevilliers a ideia de ocupar a vaga – sem concurso prévio – com a indicação de Taunay. Nicolas entrava na escola de Roma sem ter que passar pelos exames comuns aos demais candidatos; era na condição de protegido que ganhava sua nova posição.

Taunay parte para a Itália, onde permaneceria por três anos, até o fim de 1787. Chegando a Roma, logo se depara com o sucesso e a influência de David. A partir de então tem início a relação um tanto ambivalente com o artista: sem se submeter à tirania do pintor, Taunay não passaria impune à voga neoclássica ditada por David e seu grupo. De toda maneira, aproveitou a estada em Roma para visitar monumentos e galerias, observando e copiando, conforme as regras da escola que agora frequentava.

Em 1787, ainda na Itália, expôs pela primeira vez no Salon Oficial, concorrendo mais tarde nas exposições de 1789, 1791, 1793. Os numerosos quadros apresentados lhe garantiram a reputação de consumado paisagista das pequenas telas, sua grande especialidade. A crítica lhe era na maior parte favorável, no entanto, diante da nova orientação – que David e sua escola começavam a impor –, ninguém parecia prestar atenção ao que não fosse grego ou romano.¹⁰ Além do mais, para infelicidade de nosso pintor, nesse contexto, a paisagem e a pintura de gênero (praticadas por Taunay) eram tidas como práticas inferiores, sobretudo quando comparadas às telas mitológicas ou históricas.

10 Para um balanço da crítica, vide TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*, p. 102-105.

E se Nicolas Taunay relutou em acompanhar a nova tendência, não podia deixar de dar-lhe alguma atenção, para não incorrer no desagrado dos apaixonados pela pintura de David ou contar com perseguição interna.¹¹ Mas a academia vivia uma situação de dismantelo e a conturbação que antecedeu à Revolução chegava perto da escola de Roma também.

Já Taunay, sempre avesso ao mundo passional da política de época, depois de ter viajado pela Itália, retorna a Paris para encontrar o irmão e a noiva, Josefina, que por ser proveniente de uma família abastada, garantiria mais segurança para esse artista que até no contrato de casamento assinava “pintor do rei e de sua academia”.

O importante é que, mesmo apresentando um certo ecletismo de estilos e gêneros, Taunay começava a ganhar renome na capital francesa e no mundo das artes. No Salão de 1789, por exemplo, apesar dos jornais se dedicarem mais ao feito político da queda da Bastilha, existem notas positivas sobre as obras do artista.¹² Em 1791, as telas de Taunay figuraram na exposição da Academia Real, que passara a ser denominada de “Central” em vez de “Real” – e não contava mais com a direção de d’Angeville, que, receoso, emigrara para a Rússia. Como vimos, a discórdia batia na porta do mundo das artes, com a batalha encetada pelo grupo de David contra a Academia. Mesmo assim, Taunay concorreu com sete telas, que atendiam aos gêneros em voga, tendo recebido vários prêmios. Tentava manter-se no meio do caminho; sem acompanhar as ordens davidianas, fazia concessões e produzia telas mais históricas. Mas tal guinada não foi suficiente para livrá-lo da má vontade dos contemporâneos, que o vinculavam a d’Angeville e ao desacreditado gênero da paisagem. Apesar de tudo, em 1792, junto com David, Taunay

faz parte de uma comissão de artistas eleitos em 1791, com o fim de distribuir prêmios concedidos pela Assembleia Nacional.

O resto do mundo não andava, porém, parado, apenas aguardando as vontades de Nicolas. Nessa época, começava o período do Terror, assim como aumentava a “ditadura das artes” de David. Em 10 de agosto de 1793, em pleno período do Terror, dá-se a inauguração da “Comuna Geral das Artes” e, como sabemos, a própria estrutura da academia começava a mudar com os novos rumos da revolução. Era a arte que se punha à disposição da política e mostrava suas amarras. Ainda assim, Taunay apresentou 10 telas. Resolvera dar uma prova de independência expondo três quadros sobre assuntos sacros, numa época em que demonstrações de apreço cristão poderiam custar caro.

As críticas ao certame artístico foram poucas, mesmo porque as artes não eram mais o assunto do momento. O contexto se radicalizava e Taunay era considerado um desses “vis satélites do sátrapa Angeville”. Por conta do contexto nervoso, Taunay resolve retirar-se de Paris, junto com a mulher, os filhos e o irmão, o escultor Auguste Taunay. Comprara a casa onde vivera Jean-Jacques Rousseau, em Montmorency, e lá residiria até 1796, tentando permanecer ao máximo esquecido. Os nomes mudavam assim como se alterava a antiga ordem das coisas: a antiga “Comuna das Artes” foi chamada de “Sociedade Popular e Republicana das Artes” e finalmente “Clube Revolucionário das Artes”. Termos carregam poder e a arte da retórica associava-se às artes.

O período do Terror terminava em finais de 1795, mas Taunay, ainda receoso, deixaria de concorrer no *Salon* desse mesmo ano. Foi ainda em 24 de outubro de 1795 que a convenção substituiu as antigas academias pelo Institut de France, onde se juntavam, sob o mesmo teto, a Academia de França, a Academia de Inscrições e Belas Artes, a Academia de Ciências e a Academia de Pintura e Escultura.

11 CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*.

12 BITTENCOURT, José Neves. *Da Europa possível ao Brasil aceitável*, p. 30.

Para participar dessa nova instituição – já nos tempos do diretório – foram indicados os nomes de David e de Taunay, entre outros. David voltava ao poder nas artes, e afastavam-se artistas identificados com o Rococó, como Greuze e Fragonard. Assim, deixava Taunay o seu remanso, em princípios de 1796, indo habitar novamente em Paris. Reiniciava também suas atividades, participando do *Salon* de 1796. Ao encerrar o evento distribuiu-se a soma de 100 mil francos, sendo 70 para a pintura histórica e o resto para os demais gêneros. Ficava Taunay com um pequeno prêmio, mas os tempos andavam melhores para os artistas.

Em 1797 apareceram no Louvre as primeiras *conquistas*, eufemismo que designava a chegada de obras-primas italianas capturadas por Bonaparte. Napoleão aproximava-se das lides das artes, saqueando objetos de arte e trazendo telas e antiguidades para os museus franceses. O Salão de 1798 incluía quadros de Taunay, que pela primeira vez intitulara-se “discípulo de Casanova”. Mas a voga não estava definitivamente ao lado de Taunay. 1799 marca a data do triunfo de David, que apresenta nesse ano *O rapto das sabinas*. Aí estavam as características que haviam feito de David o chefe de escola: a pureza de formas, a nitidez dos contornos, as minúcias anatômicas, a limpeza dos modelos, mas também a mensagem política e ideológica presente nas telas. E era difícil resistir à moda, como faria Taunay, então chamado de *Poussin do cavalete* ou *La Fontaine da pintura*. Os apelidos se referiam ao paisagismo, ao colorido e às dimensões das telas de Taunay, cuja crítica consagrara e o vinculava às obras de pequenas dimensões. Mas Taunay concede de alguma maneira ao davidismo, nesse momento, uma vez que o Estado só adquiria obras de grandes dimensões e que versassem diretamente sobre temas históricos. O artista saía, pois, dos limites da paisagem e começava a apresentar-se como pintor histórico, a maior qualificação que um pintor poderia receber.

A crítica lhe censurou a guinada, mas os arranjos da época demandavam novas faturas.

O golpe de novembro de 1799 só viria a confirmar tal tendência. Napoleão se converteria no grande mecenas e traria um maior número de obras italianas para o Louvre, que haveria de ficar ligado à sua imagem. A situação não era má para Taunay, sobretudo por conta das relações que construía com Josefina, para quem pintara dois painéis destinados a ornamentar uma das salas principais da residência. Mas seria no Salão de 1801 que Taunay se vinculava mais diretamente às lides do Estado, ao expor três quadros históricos. Também em 1802 o governo do primeiro cônsul abriu concurso para a representação heroica da coluna francesa na Síria. E Taunay mais uma vez esteve entre um dos quatro finalistas. As telas eram tão monumentais como deveria ser a imagem do Estado, e Taunay se acomodava à nova situação. Ainda em 1802 participou de importante missão oficial: entre as obras *conquistadas* da Itália, estava o célebre quadro de Rafael, *A virgem de Foligno*, que se encontrava muito deteriorado. Nicolas fez parte da comissão que acompanhou os trabalhos sobre a tela e assegurou sua conservação. Também nesse ano, Taunay recebeu encomendas para produzir desenhos aplicados à porcelana de Sèvres: os temas eram militares e pastoris, mas sempre vinculados ao enaltecimento do Estado. Como se vê, a associação de Taunay – seja em comissões, prêmios, obras e até decorações – era crescente.

Em 1804 começa o Império, guinada política recebida com grande alegria pela colônia de artistas de Napoleão, na qual se incluía, agora, Taunay. Para nosso artista, o prêmio veio sob a forma de uma medalha de ouro, recompensa dada aos artistas que haviam se destacado na exposição. E as encomendas oficiais não paravam. Foram várias as demandas do Estado, que pedia grandes quadros sobre assuntos militares, telas essas que eram expostas com muitas outras, nos *salons*. Taunay galgava,

assim, e cada vez mais, os degraus que o vinculavam ao Estado napoleônico. É certo que não era o pintor oficial, assim como não detinha a posição de liderança de David, mas fazia parte da esfera mais íntima que circundava o imperador e a imperatriz. Em 1806 abre-se novo Salão, momento que consagra o poder de Napoleão. No entanto, o ano de 1807 seria de penúria; o Instituto encontrava-se em péssima situação, malgrado os sinais de estima que o imperador dedicava à arte, sobretudo aquela que engrandecesse a imagem de seu Estado. Apesar de citado como um dos artistas notáveis no *Quadro geral do estudo de ciências, letras e artes a partir de 1789*, a produção histórica de Taunay, apresentada em 1808, passava por severas críticas. O centro do Salão era mesmo *A sagração* de David, e a obra de Taunay aparecia eclipsada diante da imensa tela. Napoleão soube apreciar, porém, as obras a ele dedicadas e comprou o quadro de Taunay.

Os dias do Império chegavam, porém, ao final, assim como a situação financeira de Taunay se deteriorava. Ainda assim, Taunay comparece no Salão de 1810 com telas oficiais, que lhe valem novas encomendas do Estado. Dessa vez, o pedido referia-se a algum episódio heroico da campanha da Espanha e também às batalhas na Itália: ambas as telas deveriam figurar no Salão de 1812. Napoleão tentava, como vimos, compensar os sacrifícios e dissabores com telas grandiosas e heroicas. É nesse ambiente que abre a exposição de 1812. A campanha na Rússia não ia bem e, entre 1813 e 1814, a situação só se deteriorou com a invasão da França. Mas como artista, Taunay não tinha queixas: vendia tudo o que produzia e conseguira economizar bom pecúlio. Em 1813 foi eleito vice-presidente da classe no Instituto de França e viu, com desgosto, a queda de Napoleão. É por isso mesmo, e em função das ligações com o estafe napoleônico, que a abdicação de Napoleão influenciou diretamente nas decisões futuras de Taunay. O artista participa do Salão de 1814, inaugurado

por Luís XVIII, em 1º de novembro, com 12 telas, mas seu destino o afastaria da França, por algum tempo.

A sucessão de eventos e a derrocada de Napoleão parecem ter se constituído em fatores suficientes para Taunay aceitar o convite e integrar o grupo de artistas que se dirigia ao Brasil, liderados por Lebreton. Ao que tudo indica, Nicolas pretendia seguir sozinho, mas acabou achando por bem juntar-se ao demais. O fato é que a viagem se apresentava como uma espécie de lenitivo a acalmar os desgostos. Já tinha 60 anos e a viagem à América era muito mais radical do que a estada em Roma. Mas a viagem era, também no seu caso, remédio e veneno. O seu motivo imediato foi, porém, outro. No dia 1º de outubro de 1814, quando se realizou a sessão solene do Instituto de França, o nome de Taunay não constava da lista dos recomendados ao “Prêmio de Roma”. O momento político era diferente e os artistas vinculados ao antigo Estado começavam a fazer parte de um “segundo escalão”. De nada adiantaram os gritos do filho de Taunay – Charles –, que se postou diante dos duques de Angoulême e Wellington, reclamando que fosse concedida ao pai a Legião de Honra. Ao contrário, o ato custou ao filho a eliminação dos quadros do exército. Com efeito, o conjunto dos fatos revelava não só uma guinada na política da Instituição, como um certo afastamento do núcleo central, situação essa a que Taunay estava até então pouco habituado.

A imigração revelou-se, assim, como uma medida passageira a contornar seus problemas públicos e pessoais. A América representava, nesse sentido, um local isolado, apartado da guerra e cuja natureza inspirava atenção. O artista pede afastamento do Instituto de França por cinco anos, e em meados de dezembro parte com toda a família e uma criada para a desconhecida colônia dos portugueses. Na ata da sessão do Instituto de França, de 23 de dezembro de 1815, lê-se: “Le secrétaire perpétuel lit une lettre par laquelle Mr. Taunay annonce

à M. le Président qu'il entreprendra un grand voyage et qu'il enverra à la classe des travaux qu'un beau pays lui inspirera".¹³ Era a natureza do Brasil que cumpria o papel de texto e pretexto para a saída de Taunay, que deixava clara a sua intenção de voltar. Por outro lado, no convite vinha embutido o "desafio da viagem", que correspondia ao ideal de qualquer paisagista e admirador da natureza, empírica ou mesmo idealizada.

TAUNAY E "SEUS TRÓPICOS"

O pintor chega ao Brasil, juntamente com seus compatriotas, em 26 de março de 1816 e acompanhado da esposa, dos cinco filhos – Charles, Hippolite, Théodore, Félix e Adrian – e da criada Jeanetton. Indicado na condição de pintor de paisagem é alojado em uma casa na corte e, em 12 de agosto de 1816, contratado pelo prazo de seis anos, com um vencimento de oitocentos mil réis: cinco mil francos pelo câmbio da época. Era um salário modesto, mas confortável, prevendo os custos de vida no Rio de Janeiro, e que lhe permitia ao menos imaginar uma estada provisória.

Encantado com a paisagem local, adquire um terreno na Tijuca, próximo de uma cascata, e ali aguardou a fundação da Academia, junto com sua família e o irmão, Auguste. Nesse meio tempo, tratou de fazer retratos por encomenda, como os da filha de Carlota Joaquina. Além do mais, ocupava seu tempo fixando a vegetação brasileira, sua verdadeira missão particular aqui no Brasil. No entanto, se Taunay permanecia na Corte portuguesa, mantinha sua cabeça na França. Basta analisar a carta de 27 de outubro de 1817, em que Taunay lamenta sua sorte na colônia americana:

13 TAUNAY, Affonso de E. *A Missão Artística de 1816*, p. 158.

J'ai enfin reçu des nouvelles de France et mon inquiétude est passée [...] Ma situation est la même qu'elle était lors de ma dernière lettre, j'ai autant d'espoirs que ce pays peut me présenter. J'éprouve beaucoup d'ennuies que quelques petits profits font supporter, beaucoup de chagrin provenant de la division de ma famille et de celle de tous les français [...].¹⁴

Taunay, que temia os riscos da repressão na época da Restauração, estava ainda cheio de esperanças diante desse país novo, a despeito de não abrir mão das novidades francesas. Mas lamentava, mais à frente na mesma carta, a falta de oportunidades e a pouca cultura do local. Por sinal, na missiva o pintor se queixava do "retardo cultural do Brasil, que estaria ainda submetido ao domínio religioso e longe da influência do espírito das Luzes". Por fim, termina atestando que havia deixado um pequeno pecúlio, com o objetivo de pagar seu retorno à pátria, o que demonstra como o que mobilizava Taunay, nesse momento, não era sua licença, mas a possibilidade de voltar a Paris.¹⁵

Mesmo de longe, enviou um quadro para participar do Salão de 1819. Nele o motivo bíblico – *A pregação de São João Batista* – era idealizado em meio à paisagem brasileira. O tema era clássico, mas a decoração trazia a novidade dos trópicos: a cor mais acentuada ou palmeiras. A crítica não foi dessa vez das mais favoráveis. Se antes admiravam seu colorido e a qualidade de miniaturista, desta vez acusavam as cores de serem artificiais e a má qualidade das tintas no Rio de Janeiro. A tela lhe valeu, porém, a Legião de Honra, ofertada pelo próprio Luís XVIII. Aí estava o mais importante: um *ticket* de volta para a pátria francesa. Por sinal, o artista parecia fazer questão de não perder o

14 Carta datada de 27 de outubro de 1817 e encontrada no Arquivo da Escola de Belas Artes (RJ). O material foi coletado por Claudine Lebrun-Jouve em Paris, 1987. Infelizmente não há como saber o destinatário destas cartas.

15 Ibid.

contato com a França e o Instituto, para quem ofertou, em 10 de maio de 1818, três quadros sobre o Rio de Janeiro.

Mas os problemas por aqui aumentavam. Em carta datada de 30 de agosto de 1819, Taunay comentava:

[...] Vous vous doutés bien, mon très cher digne ami, que je désire les vendre pour réaliser des capitaux nécessaires à la réédification de ma petite fortune dont heureusement les derniers débris ont été employés à l'acquisition d'une cafétéria presqu'abandonnée et dont la restauration me donne déjà un produit valant au moins le tiers du petit capital qui y a été consacré [...] Mais malheureusement il faut des Nègres et pour avoir des Nègres il faut de l'argent et voilà pourquoi je vous envoie les vingt tableaux qui composent les deux commissions [...].¹⁶

Como se vê, Taunay, que se considerava “*un amant de l'égalité*”, havia se rendido aos costumes locais: já tinha três “*Nègres*” e desejaria adquirir mais um para obter um bom rendimento em sua plantação. O artista termina sua carta se definindo como um “*fugitif*”: um fugitivo da Restauração, um exilado em terras do Novo Mundo.¹⁷

Taunay também fixaria a natureza brasileira em uma série de mais de 30 telas, quando procurou diminuir a escravidão – apesar de sempre a incluir nas telas – e elevar a natureza, que fazia às vezes da nação. Nas telas que pintou no Brasil – como *A cascatinha da Tijuca*, *Vue de la Gloria do Outero*, *Vue de Rio avec la Gloria*, *Scène maritime a Rio, d. João VI e dona Carlota Joaquina*, *Vista da Bahia tomada das montanhas da Tijuca*, entre outras –, os escravos são muito pequenos, mas detidamente descritos. São eles que trabalham, quebram pedras, levantam velas, carregam tijolos e se movimentam. Por outro lado, a

16 Carta datada de 30 de agosto de 1819 e encontrada no Arquivo da Escola de Belas Artes (RJ).

17 Ibid.

nobreza, que é igualmente desenhada de maneira detalhada – e até reluzente –, é representada a partir de um ângulo oposto: eles apenas desfrutam a natureza, passeiam ou se deixam ajudar pelos cativos. Ou seja, se o colega Debret viria a se transformar numa espécie de documentarista da Corte, retratando os escravos em primeiro plano, já Taunay esmerou-se em introduzir os escravos em suas telas, sim, mas quase como detalhes, ou parte da paisagem. Por outro lado, se eles são de fato diminutos e não compõem o centro das telas, também é digno de destaque o fato de o artista jamais deixar de incluir escravos em seus quadros. Essa era a ambivalência desse homem da ilustração que não encontrava espaço e referencial teórico para a escravidão. Não havia como elevar o trabalho cativo, ou encontrar virtude na posse de um homem pelo outro. Por isso, os escravos surgem quase “naturalizados”, em meio à natureza, como se, assim, não existisse espaço para tensão ou violência. Só o registro.

No entanto, uma série de fatores levava Taunay de volta à França – o final de sua licença, a falta de condições para pintar, o isolamento, a intriga dos pintores portugueses residentes no Brasil e seu contato constante com o Instituto. Mas a maior decepção estava por vir. Com a morte de Lebreton, em 9 de junho de 1819, o cargo de diretor deveria ir para Taunay – que tinha renome, prestígio e idade para tal. No entanto, o nome de Henrique José da Silva, pintor português pouco conhecido, foi indicado em seu lugar.

A nomeação gerava uma crise evidente entre os artistas do grupo; crise essa que não fica evidente no decreto de 3 de novembro de 1820, quando Taunay consta apenas como um dos contratados na função de lente de pintura de paisagem.¹⁸ O artista não permaneceria, porém, muito mais no Brasil. Passados os primeiros arroubos, Taunay começava a dar-se conta da situação. O ambiente das artes permanecia isolado,

18 DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

quase inerte diante das novas investigações estéticas e entregue às disputas locais. No começo de 1821, Taunay retorna à França, o que parecia ser seu antigo sonho. Voltaria com sua mulher e com apenas um de seus filhos: Hipolite. Os demais, assim como o irmão Auguste, optaram por ficar no Brasil, acostumados que estavam à natureza brasileira.¹⁹

Já Nicolas Taunay não resistira a tantos dissabores. O fato é que desde a morte do Conde da Barca, em junho de 1817, nada do que fora projetado acabou sendo executado. Com efeito, o marasmo em que caíram os artistas franceses levou Taunay a passar quase 5 anos no Brasil, usando seu tempo livre para fixar vários trechos da paisagem fluminense: foram 35 paisagens em torno do Brasil. Uma paisagem difícil para Nicolas, que sempre estranhou o verde da floresta, o céu que considerava azul demais, o sol que insistia em se mover e, sobretudo, a escravidão, que parecia não combinar com a fatura neoclássica francesa, ou com o modelo acadêmico, mais habituado a retratar exemplos de virtude.

E a volta a Paris não pareceu tão estranha: nessa época acabava sua licença no Instituto e o pintor retoma sua atividade principal, expondo com frequência nos salões. Trabalhador compulsório, recomeçou, então, aos 65 anos, a mesma rotina. Ainda no Brasil concorrera ao *Salon* de 1819; seu nome reapareceu nos certames de 1822, 1824, 1827 e 1831, sendo essa última uma exposição póstuma. O Brasil compareceria, sobretudo nas obras apresentadas na exposição de 1822. No entanto, ao invés da curiosidade geral, sucedeu a Taunay o mesmo que ocorrera a Franz Post, muitos anos antes. Ninguém compreendia o colorido das “vistas da América”: os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distantes

19 Anos depois, o filho mais velho, Charles, voltaria a Paris. Félix continuaria no Brasil e seguiria os passos do pai, sendo no futuro diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

das escalas cromáticas dos holandeses.²⁰ A época estava agora mais para o romantismo de Géricault e Delacroix, e do lado de Taunay sobrava um grande “mal entendido” entre culturas tão distintas. As cores eram estranhas, as pessoas diferentes, os tons vivos demais. Era como se também na pintura se desse um choque entre culturas, expresso em outras áreas do conhecimento. Os trópicos de Taunay talvez fossem confundidos com a nova voga romântica e criticados pela Academia, ou então era a ambivalência desse artista que transparecia nas telas. De toda maneira, Taunay restaria como um artista preso entre dois mundos: no Brasil era um francês; quando voltou à França, passou a ser identificado como brasileiro.

Não é o caso de retomar detalhadamente o final da vida de Taunay em Paris. Basta dizer que em 1824 morria seu único irmão e, em 5 de janeiro de 1828, parecia afogado nas águas do Guaporé, Adrian, seu filho mais novo, que ainda não completara 25 anos de idade. O ano de 1830 veio encontrar Nicolas-Antoine Taunay combalido na saúde, mas não longe dos pincéis. Tinha no seu ateliê numerosos quadros, uns acabados e outros por acabar, quando, em princípio de março, viu-se obrigado a recolher-se ao leito, vindo a falecer em 20 de março.²¹ Faleceria com os pincéis na mão e mantendo coerência com os princípios do neoclassicismo que sempre praticou. Charles Blanc, crítico de arte e admirador da obra de Taunay, teria chamado-o, em um discurso póstumo, de “David dos pequenos quadros”. Elogio de época, o apelido demonstra mais: os vínculos com um modelo que aliou a pintura pictórica com a representação do próprio Estado, seja no Brasil, seja na pátria francesa.

20 Affonso Taunay transcreve parte da crítica que recaiu sobre os quadros brasileiros de Nicolas Taunay. TAUNAY, Affonso de E. *A Missão Artística de 1816*, p. 188.

21 Após sua morte, sua mulher retornaria ao Brasil, onde já se encontravam os filhos.

A produção de Taunay, fora do Brasil, é imensa, ainda mais porque o artista pintou por mais de 60 anos. Não é exagero supor que tenha legado em torno de 700 quadros. Segundo levantamento de Afonso Taunay,²² a distribuição das obras conhecidas se dividiria entre paisagens e cenas brasileiras; quadros napoleônicos e revolucionários; obras históricas; telas sobre assuntos literários; cenas bíblicas; cenas mitológicas, antigas, orientais, militares, italianas, campestres e pastoris; quadros anedóticos; vistas da França e da Suíça, marinhas e retratos. Isso sem contar os desenhos e guaches também produzidos pelo pintor.

Durante sua permanência no Rio, realizou uma trintena de quadros, dentre temas anedóticos, bíblicos, históricos, alguns retratos infantis, além de paisagens. Em função da variedade de assuntos com que lidou, Taunay foi definido tanto como paisagista quanto como pintor de história, de batalhas e de gênero. No entanto – e a despeito desse perfil versátil –, o pintor ficou lembrado, sobretudo, como um artista de paisagem e de história. Nele, a grandiosidade da Revolução Francesa combinou com a pujança da natureza americana, única maneira de conciliar tais valores com a realidade que aqui encontrou quando desembarcou junto com a Missão. O neoclassicismo se introduzia no Brasil e, na falta de material, técnicos e profissionais acabavam por ressignificar tudo: os auxiliares eram escravos, mármore e granito eram substituídos por materiais menos nobres, as tintas precisavam ser substituídas e a exaltação das virtudes tão próprias ao estilo agora se voltavam para essa corte expatriada. Era a “forma difícil”, como diz o crítico Rodrigo Naves, que se revelava diante da novidade dos trópicos.²³

22 TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*, p. 197.

23 NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*.

É possível, portanto, recuperar impasses formais e temáticos da famosa Missão Francesa a partir da obra desse personagem emblemático. Nesse caso, as virtudes exaltadas do academismo francês tiveram que se combinar com a grandiosidade dos trópicos. Uma mata bem valia uma catedral; um riacho correspondia (mesmo que alterado em seu tamanho e localização) às exaltações dos monumentos franceses. Com Taunay, a paisagem brasileira vira elemento histórico e ocupa o lugar da nação.

O que traziam de novidade os temas inesperados da natureza brasileira e a paisagem exótica? Como adaptar a nova paisagem às composições clássicas? Como incluir os velhos padrões e modelos, mas, ainda assim, descrever a vegetação? Parece residir aí o grande desafio dessa geração que pode bem ser problematizada a partir das telas de Taunay. Esse artista que relê, re-significa e assim refunda uma paisagem feita de tantas e inesperadas negociações. Estamos nos referindo, assim, a uma espécie de “mal entendido”, ou melhor, de um choque de culturas expresso nas telas. Com Taunay, a noção de “natureza verdadeira”, a tradição idealizada, classicista e pastoril, pautada no modelo de Claude Lorrain, dialoga com a nova realidade da luz tropical, das telas e personagens diminutos, ainda mais diminutos quando se tratam de escravos; quase uma impossibilidade na tela neoclássica. Além do mais, se o século XIX preparou toda uma fatura para as telas de paisagem, a transposição imediata para os trópicos portugueses americanos era difícil. Era, sobretudo, complicado encontrar apenas na cultura do campo a autenticidade nacional. Se de um lado a vegetação era grandiosa e bem cabia nos moldes do gênero da paisagem, o trabalho era realizado por escravos.

Como se vê, a escravidão representava o limite a qualquer cópia fácil nesse sentido. Por isso, a vegetação é maior que os homens, que surgem diminutos, quase que como detalhes. No seu lugar está o pitoresco da natureza, o exótico da região. Todo o entorno é inflacionado de forma a reduzir o papel e o

lugar da escravidão, que é quase uma cena muda e com certeza passiva. Longe dos camponeses ideais, encontramos os trópicos exóticos – quase nus – com seus negros diminutos, quase inexistentes de tão reduzidos e perdidos em meio a uma natureza grandiosa. Portanto, para além de tantos revezes de ordem política, também a “tradução” do modelo acadêmico napoleônico no Brasil não era imediata, sobretudo diante da disseminação do trabalho escravo. A saída foi descolar os trópicos e ora esquecer a escravidão, ora dar a ela um caráter quase virtuoso, grego até. De fato, esses eram, nas palavras desses artistas, “trópicos difíceis”.²⁴

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC, n. 1, 1985.
- BARATA, Mário. Raízes e aspectos da história do ensino artístico no Brasil. *Arquivos da EBA*, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 12, 1966.
- BENEZIT, Emmanuel-Charles. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 9. ed. rev. Paris: Grund, 1976. v. 10.
- BITTENCOURT, José Neves. *Da Europa possível ao Brasil aceitável: a construção do imaginário nacional na conjuntura e formação do Estado Imperial: 1808-1850*. Niterói: [s.n.], 1988. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.
- _____. *Território largo e profundo: os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação do Estado Imperial*. Niterói, 1997. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

24 Para uma visão mais completa da biografia de Nicolas Taunay e uma análise de suas telas brasileiras, sugiro a leitura de meu livro *O sol do Brasil*, publicado em 2008.

BOGHICI, Jean (Org.). *Missão Artística Francesa e pintores viajantes: França-Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França, 1990.

BOIME, Albert. *Art in the age of bonapartism: 1800-1815*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. v. 2.

_____. *Art in the age of revolution: 1750-1800*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

_____. *The academy and French painting in the nineteenth century*. London: Phaidon, 1971.

BRASIL. *Coleção das Leis do Brasil, 1816-17*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, p. 77. [Arquivo Nacional].

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris: Hachette, 1980.

CLIFTON-MOOG, Caroline. *The neoclassical source book*. London: Cassell, 1991.

CONISBEE, Phipip. *Painting in eighteenth-century France*. London: Phaidon, 1981.

CROW, Thomas. *Emulation: making artists for revolutionary France*. Yale: Yale University Press, 1995.

_____. *Painters and public life*. New Haven: Yale University Press, 1985.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: F. Didot Frères, 1835.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da missão artística de 1816. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, São Paulo: Universidade de São Paulo, v.14, n. 2, p. 301-313, jul./dez. 2006.

_____. *Félix-Emile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Campinas, 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas.

_____. Les artistes français au Brésil au XIX^e siècle: l'Académie des beaux-arts et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro. In: PANZANELLI, Roberta; PRETI-HAMARD, Monica.

La circulation des oeuvres d'art: the circulation of works of art in the revolutionary era: 1789-1848. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 267-280.

_____. Notice Joachim Le Breton. In: *DICTIONNAIRE des historiens de l'art depuis la Révolution jusqu'à la Première Guerre Mondiale.* Paris: Honoré Champion, 2011.

EITNER, Lorenz. *Neoclassicism and romanticism.* Stanford: Stanford University Press, 1970.

ERIKSEN, Svend. *Early Neo-classicism in France.* London: Faber and Faber Limited, 1974.

FEIGEN, Richard L. (Org.). *Neo-classicism and romanticism in French painting.* New York: RLF&Co., 1994.

FRANCE in the eighteenth century. London: Royal Academy of Arts, 1968.

FREIRE, Laudelino. A arte da pintura no Brasil. I: 1o Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: IHGB, 1914. In: *Anais*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, p. 775-811.

_____. *Um século de pintura: apontamentos para a História da pintura no Brasil: de 1816 a 1916.* Rio de Janeiro: Tip. Rohe, 1916.

FRENCH painting: 1774-1830: the age of revolution. New York: Metropolitan Museum of Arts, 1975.

FRIEDLANDER, Walter. *De Favid a Delacroix.* São Paulo: Cosac Naify, 2001.

FRY, Roger. *Characteristics of French art.* London: Chatto & Windus, 1932.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GLOTZ, Marguerite; MAIRE, Madeleine. *Salons du XVIIIeme siècle.* Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1949.

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1776-1778.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas: Paris e Rio de Janeiro, século XIX.* São Paulo, 2003. Tese (Livro Docência em Sociologia da Cultura) – Universidade de São Paulo.

HERBERT, Robert. Neo-classicism and the French Revolution. In: *THE ROYAL Academy and the Victoria & Albert Museum: the age of neo-classicism.* London: [s. n.], 1972.

HONOUR, Hugh. *Neo-classicism.* London: Penguin Books, 1968.

_____. *Romanticism.* London: Harper & Row, 1979.

IRWIN, David. *Neoclassicism.* London: Phaidon, 1997.

LAGO, Pedro Corrêa do. Taunay e seu tempo. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *O olhar distante.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

LEBRUN-JAUVE, Claudine. *8 lettres de Taunay.* Paris: [s. n.], 1987.

_____. *Nicolas Antoine Taunay.* Paris: [s. n.], 2003.

LEVEY, Michael. *Painting at court.* London: Weidenfeld & Nicolson, 1971.

MELLO JUNIOR, Donato. Nicolau Antônio Taunay: percurso da Missão Artística Francesa de 1816. *Revista do Instituto Geográfico e Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 327, p. 5-18, abr./jun. 1980.

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *Arte do século XIX.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Ática, 1996.

PANOFKY, Erwin. *Estudios sobre iconologia.* Madrid: Alianza, 1989.

_____. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos.* São Paulo: Edusp, 2004.

PRAZ, Mario. *On neoclassicism.* London: Thames and Hudson, 1969.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. O ensino artístico: subsídio para a sua história: um capítulo: 1816-1916. In: CONGRESSO DE

HISTÓRIA NACIONAL, 3., Rio de Janeiro, 1938. *Anais...* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. v. 8, p. 3-429.

ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David: revolutionary artist: art, politics and the French Revolution*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1989.

ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur: revolutionary artists: the public, the populace and images of the French Revolution*. New York: State University of New York Press, 2000.

ROCHEBLAVE, S. *French painting in the XVIIIth century*. London: The Commodore Press, 1937.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Ed. UnB, 1956.

_____. Documentos sobre a vida e obra de Nicolau Taunay. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 78, parte 2, 1916.

WILWNSKI, R. H. *French painting*. London: The Medici Society, 1931.

Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret?

Heloisa Pires Lima

Uma das imagens que compõem o retrato social disponível na obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement* (1834-1839), de Jean Baptiste Debret, será o foco deste artigo.¹ Trata-se da mulher negra na estampa 49 do terceiro volume. A tela celebra a coroação de dom Pedro I, que dá continuidade ao regime monarquista na América.

Posicionada à esquerda do leitor da cena, a figura lembra o protótipo de Marianne, símbolo da República francesa. A associação se deve, especialmente, ao adorno de cabeça. Seria um *bonnet phrygien*? Na França, a peça, significando liberdade, foi código de adesão ao novo regime durante a Revolução (1789) e detalhe significativo na alegoria feminina. Numa perspectiva antropológica, a representação dos habitantes negros no livro referido fornece elementos para se discutir a aproximação, ou não, ao ícone francês.

1 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, v. 3. A obra reúne 139 pranchas com assuntos enunciados por uma legenda, litografados por Thierry Frère a partir dos desenhos do autor, acompanhadas de redação explicativa. Esse material foi publicado entre 1834 e 1839, em Paris, por Firmin Didot Frères.

Pano de boca executado para representação extraordinária no teatro da Corte, por ocasião da coroação do imperador dom Pedro I.



Fonte: Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP.

A imagem, isolada nesse instante, é parte de um conjunto mais extenso de estampas a identificar certo Brasil sob a autoridade de Debret, que assina o título oitocentista.² E muitas dessas cenas, sobretudo as que se servem de figuras negras, permanecem assíduas a narrar o passado para os nossos dias. Essa presença impregnada de atemporalidade nos interpela sobre o seu inverso, ou seja, o contexto original da produção. Como o material resguarda uma rica memória da sociedade francesa acerca da brasileira, propomos o exame da imagem recolhida

2 A noção atual que temos do livro em dois tomos e três volumes precisa ser retificada para percepção dos vários tempos envolvidos. Rubens Borba de Morais informa que o material foi publicado, primeiramente, em fascículos, 26 ao todo, *in folio*, e podia ser adquirido separadamente. Firmin Didot publica as estampas em preto e branco ou coloridas, segundo consta na nota publicitária da própria tipografia do original. Cf. MORAES, Rubens Borba de Villaça. *O Brasil de Debret*, p. 252.

na lógica interna do compêndio. Recuperar sentidos nativos visa a contribuir para o debate a respeito de processos identitários elaborados no relacionamento França-Brasil, sobretudo, por meio dos livros de viagem.

O BONNET

Ao vestir a figura negra com um chapéu cônico encarnado, o autor não foi neutro. Basta considerar o valor da peça no vocabulário simbólico a circular na França anterior à sua estadia no Brasil, ocorrida entre março de 1816 e julho de 1831. O barrete, significando liberdade, aparece fartamente na iconografia pré e pró-republicana da sociedade francesa dos Setecentos. Vesti-lo era uma espécie de código de adesão ao regime republicano e o anúncio da militância patriótica de cada um.³

Grosso modo, a denominação *bonnet phrygien* remetia a uma origem nos trajes do antigo reino da Frígia, região da atual Turquia. Na *polis* grega, e segundo o costume também entre os romanos, os libertos, então tornados cidadãos, deveriam portar a vestimenta.⁴ A revolta dos *Bonnets rouges*, em 1675, na Bretanha francesa, aludindo à soberania ou à liberdade do povo submetido a um tirano, indica a tradição no uso da simbologia.

No século XVIII francês, sob a retomada das virtudes do Mundo Antigo, a imagem de uma deusa será recuperada e receberá o nome de Marianne. O principal ícone republicano foi instituído pela Convenção Nacional, em 1792: um busto de

3 Conforme catálogo: CARBONNIÈRRES, Philippe de. *Lesueur, gouaches révolutionnaire*: collections du Musée Carnavalet. Cf. *Modèle de la Bastille; Serment des Enfants (entre 1790 e 1792)*. Lesueur Jean-Baptiste, guache s/ papel cartão. Paris: Musée Carnavalet. Disponível em: <<http://bit.ly/2xIkCVv>>. Acesso em: 21 set. 2017.

4 Não é nosso objetivo acompanhar as polêmicas sobre a atribuída origem na Antiguidade ou a dinâmica das representações por ora apresentadas. São apenas referências para relação com a estampa analisada. Sobre essa questão na Antiguidade, ver, entre outros: HERSCHER, Walter R. *Marianne, French revolutionary icon*.

mulher que veste o *bonnet phrygian*. Aguillon, em seus dedicados estudos acerca da proeminente Marianne, demonstra que, embora sendo um vocabulário de sociedades educadas pelo antigo mundo greco-romano, para o caso francês, haveria a reunião da ideia de liberdade com outra, a de representar a República francesa e, ainda, a própria França geográfica.⁵ O ícone Marianne personifica a República francesa tanto quanto as cores azul, branco e vermelho da bandeira. Jeanne-Louise Vallain, conhecida como Nanine, aluna de David, será a artista das primeiras marcas oficiais.⁶

Além do caráter oficial, o *bonnet phrygien* circula nos clichês que noticiavam os episódios das mudanças políticas. Nessa dinâmica, a França era até então uma monarquia absolutista cujo rei governava por direito divino. A Bastilha, um dos pilares desse sistema, passa a representar a tirania real, sendo dominada pelo povo em 14 de julho no quadro da Revolução Francesa.⁷ Luís XVI, aprisionado, recebe a sentença da Convenção Nacional, que vota por sua execução. Publicizando a inversão cultural, a ironia da época substitui a coroa pela peça cônica.⁸

5 José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas*, apresenta o tema para o leitor brasileiro. Maurice Agulhon desenvolve o assunto Marianne em inúmeros textos, alguns citados na bibliografia.

6 Cf. *La Liberté* (1792), Jeanne-Louise, dito Nanine, óleo s/ tela (128 cm x 97 cm). Musée Historique de la Révolution Française, Vizzille, disponível em: <<http://bit.ly/2yuCPDC>>, acesso em: 21 set. 2017, e *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Jean-Jacques Le Barbier, cerca 1789. Óleo s/ madeira, 71cm x 56cm, disponível em: <<http://bit.ly/1XMkaJO>>. Acesso em: 21 set. 2017.

7 Michel Volvelle analisa criticamente o inventário de publicações acerca do evento. Cf. VOLVELLE, Michel. A Revolução Francesa e seu eco.

8 Cf. Desenho de Bertault, 1792 (Musée Carnavalet, Paris), disponível em: <<http://bit.ly/2xICpMI>>. Acesso em: 21 set. 2017. No desenho, encontra-se a seguinte legenda manuscrita: “Luís XVI, tendo colocado o *bonnet phrygian*, gritou Longa Vida à nação. Ele brinda à saúde dos *sans-culottes* e, fingido, aparenta uma grande calma. Em alto som ele diz nunca desrespeitar as leis,

O *bonnet phrygien* frequentou os acirrados clubes patrióticos das jornadas revolucionárias, até a Reação Termidoriana contra os excessos do Terror. Então, a insígnia dos participantes mais exaltados da República perde valor e será associada ao passado. É notável o desaparecimento da peça nos emblemas da era napoleônica. Com o 18 de Brumário (novembro de 1799), a simbologia será substituída pela coroa de louros, par de uma assídua águia. Sob ostracismo, o *bonnet* é totalmente abolido das representações oficiais, deixando a lenda de o imperador Napoleão Bonaparte odiar o gorriño vermelho.⁹ Porém, a indumentária voltará nas insurreições de 1830, de 1848 e, com força de símbolo nacional, na Terceira República (1870-1940), que lhe fornece fôlego de sobrevivência até os dias atuais. A Marianne com seu *bonnet* é o logotipo oficial da França do século XXI.

MATIZES

Considerando o peso governamental e a popularidade do *bonnet phrygien*, resta perceber alguns dos matizes para acomodar os preceitos revolucionários. A nuance do debate mais geral acerca da promulgação de direitos amplos produziu aspectos iconográficos que diziam respeito a cidadanias particulares. E para destaque, a complexidade da incorporação negra e mestiça. Afinal, ser reconhecido como parte integrante da República e submetido às mesmas leis constitucionais incluiria os territórios além-mar, nomeadamente as colônias do continente americano, como São Domingos, Guadalupe, Martinica.¹⁰

e que nunca teve medo de estar no meio do povo; finalmente ele finge tomar parte pessoalmente na insurreição de 20 de junho. Bem!! O mesmo Luís XVI tem esperado bravamente até seus amigos cidadãos retornarem às suas casas para travar uma guerra secreta e extrair sua vingança”.

9 Catálogo *Fleurs De Lys et Bonnet phrygien*: 1989.

10 Ver, dentre outros: DEBIEN, Gabriel. *Gens de couleur libres et colons de Saint-Domingue devant la Constituante*: 1789-mars 1790, p. 211-232.

Há uma imagem que, de tão significativa, foi adotada como logotipo do atual Museu da Revolução Francesa, em Vizille. Trata-se de uma colagem em que o *bonnet rouge* da liberdade interliga as duas margens do Atlântico.¹¹

O bom uso das descobertas da ciência e o humanismo a pregar os direitos do homem e do cidadão são as matérias reunidas nessa colagem. O *bonnet* de lã, tricolor, está posicionado entre as duas margens do Atlântico. Do lado da América escravagista, um aerostato futurista lança a bandeira tricolor da Declaração, dentro do qual um nativo estende os braços em direção da aurora da liberdade. A simetria da composição sugere ao espectador uma humanidade não hierarquizada. A data assinalada evoca a primeira abolição da escravidão francesa.¹² História esta cheia de idas e vindas.

Sabe-se que os direitos do “homem de cor” tinham defensores públicos desde 1787, como a fundação da Sociedade dos Amigos dos Negros, em Paris. O foco da organização girava em torno da extinção do tráfico humano. Eis um clichê da época, com duas figuras gravadas e impressas em cor, por Louis Darcis. A mensagem pró Liberdade recebeu a menção: “*Moi libre aussi*”.

11 Cf. *Le bonnet rouge de la liberté entre les deux rives de l'Atlantique* (colagem *bonnet* de lã sobre papel, Musée Historique de la Révolution française, Vizille), com a seguinte legenda: “Le génie mériterait les chaînes s'il favorisait les crimes des tyrans. Souvenir du citoyen CVML. Il découvrit la direction des aérostats, 26 pluviôse an II” [corresponde ao 14 février 1794]. Autor desconhecido. Disponível em: <<http://bit.ly/2ybpXX8>>. Acesso em: 21 set. 2017.

12 Ver: LECHEVALIER, Geoffroy. *La France et l'abolition de l'esclavage: 1802-1848*.

“*Moi libre aussi*”, BIZOT, Louis-Simon (1743-1809). Clichê, estampa.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France. 1793.

Mas qualquer tentativa de compreensão da ruptura do sistema escravista francês precisa considerar as notícias das rebeliões negras na mais rica de suas colônias: São Domingos, hoje, Haiti. A historiografia clássica desses eventos elege como substrato social a armar a insurreição de agosto de 1791 os rumores de uma cidadania ampla adotada na metrópole.¹³ A Revolução manteve a escravidão e promulgou os direitos plenos de cidadania aos “homens de cor” livres e maiores de 25 anos. Quando em São Domingos prevalece a negativa dos colonos brancos, sobretudo para a expansão do direito ao voto, uma sequência de rebeliões faz surgir um exército com cerca de 50 mil escravizados e mulatos livres sob o comando do posteriormente herói negro, Toussaint L'Ouverture. O comissário civil da metrópole, Sonthonax, acaba proclamando a abolição antilhana no dia 29 de agosto de 1793 e enviando três deputados a Paris para relatar as condições americanas. Jean-Baptiste Belley, negro, Jean-Baptiste Mills, mulato livre, e Louis-Pierre Dufay, branco, conseguem que a decisão seja confirmada pela Convenção

13 Ver, entre outros: JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*; GORENDER, Jacob. *A escravidão reabilitada*; DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*.

Nacional.¹⁴ Oficializado o fim da escravatura em todas as colônias, as tropas de L'Ouverture se realinham às republicanas.

Contudo, Napoleão Bonaparte assume o poder com o intento de anular a abolição e retomar a colônia. Em 1801, uma expedição, primeiramente de 20 mil soldados e depois de mais de 40 mil, invade São Domingos. O imperador conseguiu finalmente restabelecer a escravidão (julho de 1802) em outras possessões francesas, mas não nessa. Mesmo com a prisão e morte de L'Ouverture, novos líderes retomaram as batalhas que culminam na independência, em 1804, quando o país adota o nome nativo Haiti.

Na verdade, a repercussão dos eventos que formam o imaginário da época é um fator a ser considerado naquela conjuntura. O tom das publicações variava o tratamento: de sanguinário e selvagem ao discurso de exaltação dos princípios revolucionários. Exemplo disso é essa espécie de resumo popular anônimo publicado em Paris (Chez Tiger) com o título *Saint-Domingue ou Histoire de ses révolutions*.¹⁵ O subtítulo usa os termos “medo-nho, terrível, massacre, mortes, incêndios, devastação” e conclui que os fatos levaram a perder a colônia. As litografias da obra apresentam legendas que dão o teor do que foi enfatizado pelo intérprete: *Révolte générale des nègres, Massacre des blancs*, etc. Certamente, o exemplar contribuiu, ou melhor, foi expressão do medo que se espalhou, com o risco de uma nova ocorrência como a do Haiti. Mas há também romances, como o assinado

por Victor Hugo, *Bug-Jargal* (1818),¹⁶ que tem como protagonista um príncipe africano às voltas com a revolta caraíba.

A abolição francesa definitiva só acontecerá em 1848. O impacto dos acontecimentos haitianos, porém, repercutiu nas rebeliões negras no continente americano e na série de independências de colônias, não apenas francesas.

Toda essa ordem de problemas foi tocada, até aqui, de forma breve e apenas para auxiliar algumas relações com o documento principal sobre o qual nos deteremos. Fica, então, ressaltada a visibilidade do *bonnet phrygien* significando liberdade a circular como repertório visual. Os confrontos entre os princípios filosóficos gerais e as demandas de liberdade concreta dos territórios além-mar permitiram uma entrada no debate abolicionista francês. Os impactantes episódios em São Domingos a repercutir no imaginário europeu representam uma gradação importante para considerarmos a autoridade no conhecimento que se volta para as sociedades americanas. A condição política, as perspectivas econômicas, o relacionamento social, as prevalências morais e as diferenças existentes entre os homens são alguns dos tópicos para conhecer a experiência dessas sociedades com ou sem a escravidão. O livro assinado por Debret pode ser compreendido nessa perspectiva, sendo uma entre as inúmeras expressões francesas sobre o Brasil da primeira metade dos Oitocentos.

O PANO DE BOCA

A edição original do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (citada doravante como VPHB), além da escrita e das ilustrações, embute uma parte de sua história nas tintas, no papel, na encadernação e no nome do estúdio onde foram gravadas as

14 “La Convention nationale déclare aboli l’esclavage dans toutes les colonies; en conséquence, elle décrète que tous les hommes, sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies, sont citoyens français, et jouiront de tous les droits assurés par la Constitution” [Décret du 16 pluviôse an II (4 février 1794)].

15 SAINT-DOMINGUE, ou Histoire de ses révolutions, contenant le récit effroyable des divisions, des troubles, des ravages, des meurtres, des incendies, des dévastations et des massacres qui eurent lieu dans cette île, depuis 1789 jusqu’à la perte de la colonie.

16 O livro foi escrito em 1818 e publicado em 1826. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>.

litografias. O produto fala. Ele conta sobre o costume que produz um singular gênero literário, sobre uma tecnologia específica de impressão. Revela, ainda, alianças institucionais, como a do circuito dos editores e dos centros produtores de saber; vínculos que podem ser relacionados ao interesse pelo tema na época de sua publicação. O relato visual, por sua vez, é uma memória seletiva do que foi privilegiado no instante de elaborar a imagem. O sucesso da empreitada não deixa esquecer a cadeia de ações entre a realização do croqui, a impressão da litografia e a posição de cada prancha numa sequência predeterminada na totalidade do projeto. Portanto, a autoria da obra é uma rica entrada para examinarmos o tema das representações¹⁷ culturais; recolhemos o ponto de vista pelo qual a sociedade foi percebida. Cada planta, casa ou comida estampada é o resultado de inúmeras decisões tomadas no instante da criação. Os personagens que surgem no registro de Debret, o rei, o homem de ciência ou o vendedor de água de cheiro, dão a conhecer o escopo de visão do autor. Alguns dos vínculos detectados entre a resposta singular expressa nessa autoria e o contexto histórico que a circunscreve ficam evidenciados na análise da estampa que despertou nosso interesse. É hora de focá-la.

A litografia selecionada reproduz um pano de boca. No início dos Oitocentos, assim era chamada uma espécie de cortina de palco utilizada entre os atos das peças nos teatros. Posicionada como uma das últimas ilustrações do terceiro volume, vem acompanhada das explicações: “pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de d. Pedro I, Imperador do Brasil [...] ao fim de ano de 1822”¹⁸.

17 No primeiro capítulo da minha tese *Negros debretianos: representações culturais presentes na obra Voyage pittoresque et historique au Brésil: 1816 a 1839*, realizo um breve histórico do uso da noção de representação em diferentes escolas antropológicas.

18 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, v. 3, p. 268.

A abordagem para remeter o leitor ao evento litografado, o engendrar de uma nacionalidade, enfatiza um formidável entusiasmo pelo motivo “da independência [que] fizera de d. Pedro o defensor perpétuo e Imperador constitucional do Brasil”¹⁹. Nessa leitura, “por toda a parte via-se a energia nacional [...], os preparativos suntuosos da coroação e as atividades militares destinadas a rechaçar do território imperial os exércitos portugueses”²⁰.

Visualmente, a alegoria do Império mostra a tendência constitucional e a unidade da nação por meio dos habitantes em sua defesa. Exaltar a independência implica retirar os portugueses de cena. No entanto, a origem europeia posicionada à direita está presente como conjunto populacional distinto do indígena, ao fundo, e o negro, à esquerda. Mais próximo deste, uma figura de mulher acompanhada da prole é referida como uma “indígena branca”,²¹ que derivaria de cruzamento “racial” entre europeus e índios. Essa ideia é defendida na introdução do compêndio, do fato de “durante três séculos, a população brasileira se ter formado sucessivamente da mistura dos europeus com a crédula raça indígena”²².

Observe-se que o brasileiro genuíno é caracterizado de costas. A face oculta conforma a identidade sem muita solidez. Esta ausência complementa outra. Ao lermos o trecho, descobrimos que o marido está em combate pela defesa do território nacional. Como contraste, alguns personagens em cena aparecem mais bem delineados e até ganham voz. Assim é o oficial da marinha que “jura sustentar o governo imperial”, sendo a ele entregue o comando do canhão. Destaca-se também o “ancião paulista”, com seu jovem filho, a auxiliar a

19 Ibid.

20 Ibid., p. 269.

21 Ibid., p. 270.

22 Ibid., p. 45.

continuidade geracional dessa fidelidade compartilhada também com “outros paulistas e mineiros”.²³

Os caboclos, como conjunto de tipos domiciliares, aparecem também em grande parte ajoelhados. A justificativa é a “atitude respeitosa” a demonstrar “o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano”.²⁴ Os índios armados estariam “voluntariamente reunidos aos soldados brasileiros”.²⁵ Repare-se que a expressão identitária desses voluntários, difusa na escrita e no desenho, torna-os mais oníricos do que realistas. Já os habitantes negros ganham outras definições.

Não é possível negligenciarmos a clivagem “racial” com a segmentação desse povo diverso, mas fiel. Nos termos nativos, o índio, o caboclo distinto do indígena branco e o negro, além das únicas regionalidades referidas, o paulista e o mineiro, aparecem, quase na totalidade, armados. Mas nem tudo é tão evidente nessa autoria. O leitor que vai se inteirando do ambiente narrado para o pano de boca logo perceberá o autor francês em cena. Ele se deixa ver no próprio relato, dessa vez, como o pintor do teatro oficial que explicita a intenção: “fui encarregado da nova tela, cujo bosquejo representava a *fidelidade* geral da *população brasileira* ao governo imperial”²⁶ [grifo nosso].

O Debret que se autointitula “testemunha estrangeira”²⁷ escreve, desenha e escolhe as cenas para o livro de viagem. O registro conduz o olhar para o itinerário do Debret pintor de história, então, funcionário do governo do Brasil independente. Ao divulgar que a encomenda teria vindo do próprio imperador, o escritor enfatiza o prestígio do pintor francês junto à Monarquia brasileira. Ao deixar transparecer a intervenção das demandas

23 Ibid., p. 270.

24 Ibid., p. 270.

25 Ibid., p. 269.

26 Ibid., p. 268.

27 Ibid., p. 2.

oficiais para o resultado artístico, sugere ser boa a sua relação com José Bonifácio. O ministro até lhe pedira para que apenas “substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma ideia de estado selvagem”.²⁸

A narrativa exhibe o sucesso e os estratagemas que levam ao desfecho do assunto contando do:

[...] espanto dos espectadores ao verem, no dia da representação, apenas a antiga cortina! É que o diretor, astutamente, reservara a nova para ponto de comparação e ao mesmo tempo para quadro final do Elogio. Então essa cena de fidelidade, vivamente sentida na presença do Imperador, causou todo o efeito que dela se esperava o primeiro ministro. Aplausos prolongados ao aparecer pela última vez o pano de boca, no fim da representação, completaram esse dia de triunfo.²⁹

A história deste pano de boca vai revelando a propaganda oficial e tornando visível o relacionamento entre personagens de um drama local: o ministro, o diretor da instituição, e o espectador da mudança política. Mas seria esse o único público para as mensagens expostas na obra?

Ampliando a análise para além do texto explicativo que acompanha a estampa, a publicação de VPHB significou uma via de retomada do vínculo de Debret com o Institut de France.³⁰ Partir da França em 1816 e voltar em 1831 formam dois polos em sua biografia. Quando deixa seu país de origem está diante de um contexto de perseguições políticas aos artistas do círculo napoleônico, companheiros do seu embarque. Por sua vez, ao

28 Ibid., p. 268.

29 Ibid., p. 269.

30 O Institut de France foi criado em 25 de outubro de 1795 pela Convenção para substituir as academias do Antigo Regime. Sua hegemonia perdurou até 1814. Na restauração dos Bourbons, foi retomada a nomenclatura “*Académie*”. Em 1832 recebe a configuração atual. Ver *site* oficial do Institut de France: <<http://www.institut-de-france.fr>>.

deixar o Brasil, Debret procura retomar o mesmo ambiente institucional anterior às perseguições.

O ângulo familiar em torno do regresso a Paris deixa indícios de ele ter sido planejado e a posição institucional do seu único irmão, o arquiteto François Debret, *academicien* desde 1825, no Institut de France é relevante. A arquitetura pertencia a classes de Belas-Artes. Ao que parece, o prestígio do irmão, erigido como “*architecte du gouvernement*”,³¹ responsável pela construção do palácio da escola iniciado em 1819, “*membre de l’Institut et Chevalier de la Legion d’Honneur*”³² em 1825, impulsionou a retomada para o vínculo. Em 1830, ainda no Brasil, Jean B. Debret é nomeado membro correspondente pela Academia das Belas Artes da instituição francesa.

Quando Debret deixa os trópicos, já tinha o plano de publicar o material em forma de livro, pois essa era a justificativa, inclusive, para a licença na Academia Imperial do Rio de Janeiro, onde era professor. Por sua vez, a edição e a impressão do material couberam a Firmin Didot, “*Imprimeur de l’Institut de France*”,³³ possivelmente também preparada por François.

O depoimento acerca da Monarquia americana vivenciado durante a estadia brasileira vai se mostrando um empreendimento patriótico. A carta que abre os compêndios é endereçada ao setor das Belas Artes do Institut de France e exhibe obra e autor como frutos da relação com o estabelecimento francês. Esta dimensão do VPHB revela o intuito de apresentar uma história da França no Brasil. E mais particularmente, a do francês e seus esforços artísticos no além-mar.

A ordem cronológica da coleção de imagens, a “verdadeira obra histórica brasileira”,³⁴ segue a lógica civilizatória cujo único

obstáculo ao desenvolvimento seria o jugo português. Esse é o ponto de apoio das críticas à colonização portuguesa e das considerações sobre a influência francesa no país. O terceiro volume, que enfatiza as relações diplomáticas na história política e religiosa do Brasil, realça, especialmente, a “prova autêntica dos resultados de nossos esforços consagrados a um tempo ao progresso dos artistas brasileiros e à reputação dos professores franceses da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro”.³⁵

Embora invisível nos desenhos, a redação expõe uma memória a respeito dos franceses no país sempre associada à noção de progresso. O autor dá a entender, ainda, que a situação política no Brasil é extremamente favorável às influências estrangeiras. A apresentação do monarca dom Pedro II, dito um “menino de seis anos”,³⁶ ocorre no terceiro volume. O parecer “um povo ainda na infância”,³⁷ expresso no primeiro volume, torna-se, assim, literal. Outro fator de influência francesa é o informe do tutor de Pedro II, José Bonifácio de Andrada, ao salientar o fato de este ter aperfeiçoado “a sua educação na França [...] [sendo] correspondente do Instituto de França”.³⁸ Por esse ângulo, a obra se torna, além de um testemunho, indicadora das boas oportunidades francesas no Brasil e mesmo um convite para elas.

No pano de boca, podemos reconhecer um vocabulário artístico francês. Como tela e para os propósitos da propaganda veiculada, o trono imperial é o centro da cena. Gênios alados, famas e outros motivos que remetem a temas greco-romanos são misturados aos símbolos nacionais, como a esfera celeste, com as iniciais de dom Pedro, o primeiro, coroada pelas armas do Brasil. No centro do cenário, vê-se “uma mulher sentada

31 PRADO, João F. de Almeida. *Jean Baptiste Debret*, p. 148.

32 GABET, Charles. *Dictionnaire des artistes de l’école française au XIX siècle*.

33 PRADO, João F. de Almeida. *Jean Baptiste Debret*, p. 147.

34 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, v. 1, p. 6.

35 Ibid., v. 3, p. 2.

36 Ibid., v. 3, p. 275.

37 Ibid., v. 1, p. 5.

38 Ibid., v. 3, p. 264.

e coroada”,³⁹ cujo traje utiliza as cores verde e dourado do império. A composição simbólica nessa figura feminina resguarda semelhanças com as versões da Marianne francesa. Comparativamente, a imagem segue um padrão das alegorias de alteração dos regimes que circularam na França revolucionária. Na mão esquerda, a Lei; na direita, o pique; e ao redor, as armas e os cidadãos. Todavia, na França, o arranjo substitui os símbolos da Monarquia para designar a República. Na imagem brasileira, o autor inverte os sentidos: a figura feminina é sobreposta à continuidade monárquica na América.

Como já assinalou o historiador L. F. Alencastro, o VPHB assume um caráter pedagógico, de propaganda política em favor do único governo monarquista da América, num continente de países dotados de governos republicanos.⁴⁰ De fato, o pesquisador toma por perspectiva a encomenda do governo brasileiro para o pano de boca. No entanto, por meio do aspecto aqui explorado, ou seja, o contexto da seleção da imagem para entrar no livro, auxilia ressaltar a perspectiva francesa publicizada. A representação de uma Monarquia constitucional é o modelo político no Brasil, assim como, no momento da edição, o da pátria de Debret.

Em 1831, ano da abdicação de dom Pedro I no Brasil, o pintor de história faz o caminho de volta para a Europa. Sua estadia havia durado o período de restauração dos Bourbons ao poder. Às vésperas do regresso, em julho de 1830, aconteciam as revoltas populares contra o último deles, Carlos X. É nesse momento que os revoltosos tomam a capital e o obrigam a fugir. Quem o sucede é Luís Felipe, o duque de Orléans, de outra nobre linhagem, tratado como rei burguês e monarca constitucional.

39 Ibid., v. 3, p. 269.

40 ALENCASTRO, Luis Felipe. A pena e o pincel. In: STRAMANN, P. (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça*, p. 143.

Do ponto de vista das expressões visuais, vejamos a Marianne que está em voga nesse novo cenário. A tela de grandes proporções foi apresentada no Salão de Paris de 1831⁴¹ e logo adquirida pelo governo de Luís Felipe.⁴² A inspiração viria dos episódios que substituem um rei absolutista por outro burguês, e procura mostrar a união do povo guiado pela Liberdade, a mulher vestindo o *bonnet phrygien*.

O pano de boca foi elaborado muito antes, em 1822, para o episódio do Rio de Janeiro. Mas impressionam algumas semelhanças estruturais entre as duas expressões. Na verdade, a correspondência maior não se dá pelas mulheres brancas do centro de ambas as telas. Os aspectos em comum se voltam para a mulher negra do cenário brasileiro. Na alegoria do quadro de Delacroix, a Liberdade é representada por uma filha do povo, de pés descalços, robusta, cheia de vitalidade, a encarnar a revolta e a vitória. O braço direito levantado e o esquerdo carregando o fuzil, um modelo real de 1816, perfilam a postura determinada e combativa. Ela está acompanhada por um jovem que remete à fidelidade geracional engajada e por cidadãos armados para defendê-la. O cenário romântico do manifesto patriótico, no caso de Delacroix, espalha as cores da bandeira nacional que a moderna Marianne segura vigorosamente nas mãos: o vermelho, o azul e o branco.

Repere-se que estas são as cores escolhidas por Debret para a vestimenta da mulher negra na versão colorida da ilustração. O que significa a correspondência tricolor da bandeira francesa numa situação brasileira?⁴³

41 Cf. *Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix (1798–1863, óleo s/ tela (h. 2,60m x l. 3,25m), Musée du Louvre. Disponível em: < <http://bit.ly/2fwtyDy> >. Acesso em: 21 set. 2017.

42 Cf. DORBANI, Malika Bouabdellah. *Le 28 Juillet: la Liberté guidant le peuple*.

43 Cf. detalhe das imagens de Delacroix e Debret. Disponível em: <<http://bit.ly/2xEQedf>>. Acesso em: 21 set. 2017.

A autoria debretiana carrega uma concepção de história, valoriza o que pode ser tomado como pitoresco e cria um protótipo de Brasil para destacar sua autoridade sobre a sociedade descrita. Recordemos que a publicação do VPHB ocorreu entre 1834-1839, na gestão constitucional e liberal de Luís Felipe.⁴⁴ Nessa altura, o Institut de France já havia, inclusive, retomado o nome perdido com os Bourbons. A carta que abre os compêndios, dirigida ao estabelecimento, foi escrita nesse contexto mais do que no de regresso, já de assentamento dessas novas configurações políticas. Pois no país americano, igualmente, havia uma Monarquia sob a prevalência constitucional. O testemunho de Debret marca também as condições da vida em sociedade: a fidelização aos governantes, as relações sociais harmônicas e o destaque para a presença francesa no país.

E qual a notícia da presença negra no território brasileiro, por meio da visibilidade recebida? Haveria o argumento abolicionista na lógica interna da obra?

Vale ressaltar que, dos três volumes, o primeiro deles isola a imagem indígena que só retornará no próprio pano de boca. Já as figuras negras, no segundo volume (58) e no terceiro (46), somam 104, o equivalente próximo de 55% do total. Os assuntos mais diretos envolvendo a família real são retratados em 15 das 155 ilustrações. Decididamente, se o alvo do livro fosse a exaltação da corte brasileira, esta talvez estivesse mais bem contemplada. Portanto, é a sociedade o objeto privilegiado do relato e, visualmente, os habitantes índios e negros.

Para o conjunto negro na estampa, o discurso da garantia da defesa do país aparece imbricado ao da produtividade da nação. Apenas a mãe negra e o filho pequeno carregam o “instrumento de trabalho”, a foice e o machado, “destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defendê-la contra

44 Sobre esse período, ver: MURAT, Inès. *La Deuxième République*.

a usurpação”⁴⁵. Ao mesmo tempo, é esse feminino robusto que “segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado e pronto para partir”. O narrador explica que o “pai vem entregar à proteção do governo seu filho recém-nascido”⁴⁶. O mesmo gesto pode ser visto numa alegoria europeia do período revolucionário.

Efetivamente, o tema desenvolvido por Nicolas Monsiau⁴⁷ está preenchido pelo vocabulário temático da abolição e inclui o ato da entrega do filho significando fidelidade negra. A data, 1794, deixa claro ter a obra sido realizada no calor da hora da visita dos três deputados dominicanos à Assembleia em Paris.⁴⁸

Do contexto imediatamente anterior à vinda de Debret ao Brasil, em 1815, enquanto a jornada que trará os missionários franceses está sendo armada, o Congresso de Viena condena, mais veementemente, o tráfico humano, que passa a ser considerado pirataria. O abolicionismo é questão numa Europa que se reorganizava diante das guerras napoleônicas. É este debate que desencadeia os processos da extinção do tráfico nas principais potências. Gruzinski destaca que as figuras negras na obra estão relacionadas ao ambiente antiescravista na Europa e na América.⁴⁹

Em trabalho anterior, recolhemos alguns dos enunciados sob o eixo produção/cristandade/lei, ao longo do VPHB.⁵⁰ Demonstramos que a categoria habitante negro não está reduzida à condição de escravo. Essa oscilação entre estar escravizado

45 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, v. 3, p. 269.

46 Ibid.

47 Cf. *L'abolition de l'esclavage proclamée à la Convention le 16 pluviôse an II* (~1794), de Nicolas A. Monsiau (1754-1837). Desenho à pena realçado c/ guache, Musée Carnavalet, Paris. Disponível em: <<http://bit.ly/2yaOb3t>>. Acesso em: 21 set. 2017.

48 A transcrição integral dos debates da Convenção para o episódio, incluindo o discurso de Belley, pode ser encontrada em: <www.royet.org>.

49 GRUZINSKI, Serge. As novas imagens da América.

50 LIMA, Heloisa Pires. *Negros debretianos*: representações culturais presentes na obra *Voyage pitoresque et historique au Brésil*: 1816 a 1839.

ou liberto não os associa a problemas, nem do ponto de vista da violência social, nem para a marcha civilizatória. Ao contrário, muitos dos libertos são empreendedores, indicativo de um certo devir para a sociedade brasileira. No entanto, essa sociedade brasileira, e nela a escravidão ou a abolição, receberam uma projeção ideal.

O ensaio de Naves dedicado ao aspecto estético do material debretiano busca a linguagem neoclássica, com temáticas exemplares de dimensões éticas para a organização do mundo social.⁵¹ A nuance romântica, em Debret, expressa a voga da preferência pelos cenários exóticos como facilitadora da evasão para mundos idealizados distantes do europeu. Essa idealização visionária projetava algo ideal e modelar. Como uma meta a ser alcançada, ao se impor, exibiria a perfeição e a excelência.

Há inúmeros elementos para localizarmos as preocupações formais na cena do pano de boca. O resultado alcança um equilíbrio, a despeito do entusiasmo, uma justa combinação de forças acabando por forjar a percepção de, no Brasil, reinar uma unidade social convicta e harmônica. E o que dizer da equiparação, a posicionar no mesmo plano os mineiros e paulistas, ou seja, os soldados brasileiros e a família negra? Podemos reconhecer o propósito da equidade na composição do projeto? Não há dúvida, entretanto, que o núcleo familiar está ali para reafirmar preceitos cristãos, assim como as tantas igrejas dispostas no fundo das cenas.

Para o retrato da escravidão encontrado no livro, ou seja, na coletânea de imagens, os métodos que utilizam a violência e o abuso contra o escravizado são deixados no passado, isto é, reportados à colonização portuguesa. Mas os libertos também são tematizados. A passagem mais significativa está na descrição da “aldeia”, que existiria no castelo de Santa Cruz,

51 NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão.

onde os libertos fazem prosperar a civilização e uma economia liberal. A história econômica do relato indica possibilidades de uma economia liberal. E o exemplo de uma população liberta, embora restrita ao terreno do castelo do imperador, evidencia o “monarca filantropo”.⁵²

O tópico da filantropia também elucidada, um pouco mais, a narrativa. As reflexões de Kury, que abrangem o mesmo período e a temática dos livros de viagem, chamam a atenção para a “filantropia” como uma atitude científica em voga e um princípio aplicado pelos naturalistas europeus.⁵³ Filantropia, para designar uma virtude considerada: o amor ao seu próximo. A caridade nada mais seria do que o amor a Deus, que leva ao ato de fazer bem aos outros, ao passo que a filantropia diz respeito à “humanidade”. O sentimento filantrópico deveria nortear as ações do europeu civilizado. Nesta chave, lembremos que Debret se coloca “como testemunha estrangeira e como pintor de história”.⁵⁴ De seu testemunho resulta, além de uma visão sobre o país e sobre a presença negra nele, a própria imagem do autor.

O habitante negro permite evocar, ao mesmo tempo, o tema da escravidão, mas também o da abolição. Porém, não há uma única linha escrita contra a escravidão negra, embora se refira à “abolição da escravidão dos índios selvagens prisioneiros de guerra”.⁵⁵ O que há é a defesa da racionalidade na produção que visa depreciar o modo de colonizar português. As condições para que a sociedade brasileira possa vir a ser mais civilizada é a existência da Lei, da tecnologia e a imitação do gosto francês. Também não prevalece a rejeição da humanidade negra. Um dos contrapontos aos portugueses está no fato

52 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, v. 3, p. 227.

53 KURY, Lorelai. *Histoire naturelle et voyages scientifiques: 1780-1830*.

54 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, v. 3, p. 2.

55 *Ibid.*, v. 1, p. 52.

de os compatriotas do autor se queimarem no sol ardente da América, trabalhando bastante até fazer fortuna. É a identidade e não a alteridade entre franceses e negros.

Já, visualmente, a figura feminina negra, com a vestimenta tricolor e o adorno vermelho na cabeça, permanecerá intrigando o observador. Os nexos entre a obra e a sociedade que a produziu representam um esforço necessário para fundamentarmos algumas das interpretações sobre os intentos originais do relato. Considerando o preceito da “civilização possível” em qualquer humanidade sob a máxima Liberdade, Igualdade e Fraternidade do período, o tipo ideal negro conforma uma imagem do país. Ele aparece, simetricamente, para denotar uma humanidade não hierarquizada e, harmonicamente, para dissolver a imagem temida em outras Américas. O habitante negro não atrapalha as possibilidades liberais.

No relato da viagem, a governança no Brasil é frágil, a face oculta do brasileiro genuíno, ou seja, a identidade a ele atribuída ainda é indefinida, a influência portuguesa é condenada e a presença negra no país não precisa ser temida. A similaridade de um contexto político constitucional liberal, na França, também está presente no Brasil do pano de boca quando inserido na sequência de estampas do livro. O relato se torna, assim, quase um conselho para a continuidade do empreendimento francês. Quem sabe possibilitando a própria França geográfica a ganhar ao invés de perder um lugar americano?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGULHON, Maurice. *Marianne into battle: republican imagery and symbolism in France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- _____. *Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion, 1989.
- _____. *1848: o aprendizado da República*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Les métamorphoses de Marianne: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*. Paris: Flammarion, 2001.
- AGULHON, Maurice; BONTE, Pierre. *Marianne: les visages de la République*. Paris: Gallimard, 1992.
- ALENCASTRO, Luis Felipe. A pena e o pincel. In: STRAMANN, P. (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ASSOCIATION DES CONSERVATEURS DES MUSÉES D'AQUITAINE. *Fleurs de lys et bonnet phrygien: Raymond Jeanvrot et Jacques Calvet, deux collectionneurs bordelais regardent la Révolution française*. Bordeaux: Association des Conservateurs des Musées d'Aquitaine, 1989. Catálogo de exposição realizada no Musée des Arts Decoratifs em 1989.
- CARBONNIÈRES, Philippe de. Lesueur, *gouaches révolutionnaires: collections du Musée Carnavalet*. Paris: Paris Musées, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEBIEN, Gabriel. Gens de couleur libres et colons de Saint-Domingue devant la Constituante (1789-mars 1790). *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Montreal, v. 4, n. 2, p. 211-232, 1950.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1972. v. 3.
- DORBANI, Malika Bouabdellah. *Le 28 Juillet: la Liberté guidant le peuple*. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple>>. Acesso em: maio de 2012.

DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*. Paris: Albin Michel, 1995.

GABET, Charles. *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX siècle*. Paris: Chez Madame Vergne Libraire, 1851.

GORENDER, Jacob. *A escravidão reabilitada*. São Paulo: Ática, 1990.

GRUZINSKI, Serge. As novas imagens da América. In: STRAUMANN, P. (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HERSCHER, Walter R. *Marianne, French revolutionary icon*. Disponível em: <http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405184649_yr2011_chunk_g9781405184649978>. Acesso em: maio 2012.

_____. Evoking the eagle: The July Monarchy's use of Napoleonic imagery (January 1, 1992). *Dissertations*: 1962-2010. Disponível em: <<http://epublications.marquette.edu/dissertations/AAI9227123>>. Acesso em: maio 2012.

HUGO, Victor. *Bug-Jargal*. Paris: Urbain Canel Libraire, 1826.

JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo, 2000.

KURY, Lorelai. *Histoire naturelle et voyages scientifiques: 1780-1830*. Paris: L'Harmattan, 2001.

LAUX, Christian. D'où vient donc Marianne? *Annales historiques de la révolution française*, 254, 1983. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahrf_0003-4436_1983_num_254_1_3324>. Acesso em: maio 2012.

LECHEVALIER, Geoffroy. La France et l'abolition de l'esclavage: 1802-1848. *Projet*, n. 324-325, déc. 2011. Disponível em: <<http://www.ceras-projet.com/index.php?id=5387>>. Acesso em: 20 set. 2016.

LIMA, Heloisa Pires. *Negros debretianos: representações culturais presentes na obra Voyage pittoresque et historique au Brésil: 1816 a 1839*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

MORAES, Rubens Borba de Villaça. *O Brasil de Debret*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

MURAT, Inès. *La Deuxième République*. Paris: Fayard, 1987.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: _____. *A forma difícil: ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

PRADO, João F. de Almeida. *Jean Baptiste Debret*. São Paulo: Nacional: Edusp, 1973.

SAINT-DOMINGUE, ou Histoire de ses révolutions, contenant le récit effroyable des divisions, des troubles, des ravages, des meurtres, des incendies, des dévastations et des massacres qui eurent lieu dans cette île, depuis 1789 jusqu'à la perte de la colonie, Paris: Chez Tiger, imprimeur-libraire, 1820.

VOLVELLE, Michel. A Revolução Francesa e seu eco. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 6, maio-ago. 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200003&lng=en&tlng=pt>. Acesso em: 17 set. 2017.

Discussões acerca da modernidade e transculturação nas artes decorativas nacionais nos anos 1920 e 1930: console Luís XV, bufete de bolacha ou mesa de aço e vidro?

Marize Malta

Em 1922, o Brasil comemorava 100 anos da Independência, momento que incentivou o país a se repensar e a insuflar seu sentimento nacionalista, o qual há décadas, segundo alguns depoimentos alarmados, teria sido abafado e precisava irromper com força total para a alma nacional conseguir se expressar livremente.¹ Esse fenômeno, repercutido em diferentes gradações e tempos em toda a América, ajudou a promover uma volta ao passado colonial de modo a reabilitar referências capazes de inventarem novas tradições,² atualizadas com as demandas do presente, e que mostrassem seu comprometimento com o futuro.

O cenário urbano das principais cidades brasileiras estava marcado, em determinadas regiões, pelo impacto das transformações e, em outras, pela quase imutabilidade das permanências. Mas era com foco nas mudanças que se clamava por um futuro promissor, alicerçado no progresso, na modernidade e na afirmação da nacionalidade. Incentivava-se a criação de uma imagem em que os brasileiros se identificassem localmente pela

1 MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos de estylo neo-colonial.

2 HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*.

diferença em relação ao outro, o outro estrangeiro. O Rio de Janeiro, capital da República, foi lugar privilegiado onde se estabeleceram as discussões acerca das imagens ideais da nacionalidade, e os cariocas deveriam ser o exemplo desse tipo imaginado, ancorado tanto na tradição quanto na modernidade.

Tal panorama poderia ser tratado por diversos níveis de leitura. Optamos por lidar com representações visuais, textuais e materiais, relativas ao universo doméstico brasileiro, a fim de observar acomodações, segregações e purificações³ no âmbito das relações sociais cotidianas e familiares. Nos anos 1920, já se encontrava bem disseminada a crença na importância da decoração para a construção de um lar, lugar privilegiado para modelar a índole dos futuros cidadãos, a quem se depositava a responsabilidade de construir o futuro do país. Esse lugar, repleto de objetos materiais e simbólicos, pode contar outras histórias⁴ e auxiliar a repensar os anos em que o país novamente procurava responder, com criações utilitárias e poéticas, quem somos nós e qual nossa marca distintiva.

O estrangeiro francês, traduzido em tantos tipos de objetos e de estilos que povoaram nossas casas no século XIX, começou a estar em menor evidência. Outras línguas iriam interceptar o “português brasileiro” e serem ajustadas ao vocabulário desenvolvido para falar da modernidade nacional. Os termos em francês, tão extensamente usados no Brasil finisecular, foram nos anos 1920 cedendo espaço para expressões em “inglês americano”. Os salões nobres se simplificavam em *living rooms*, *abat-jours* viravam *spots*, o *savoir vivre* se mesclava com o *american way of life*. Mais ainda, com o intuito de conhecer a “alma nacional”, muitos artistas e intelectuais procuraram nas línguas indígenas nomes que ratificassem a

3 BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*.

4 APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*.

autenticidade brasileira. Outros buscaram na linguagem ornamental autóctone bases para criarem um repertório decorativo original, resgatando as sínteses ornamentais da flora nacional, como a realizada por Theodoro Braga em 1905.⁵

Partindo do pressuposto que “cada sociedade, à sua maneira, define as verdades que tolera”,⁶ a busca por uma imagem moderna e de incontestável identidade nacional envolveu disputas e negociações. Seja na decoração das casas, seja na escolha de peças para coleção,⁷ as preferências e tolerâncias dos cariocas foram, pouco a pouco, mostradas pelas revistas ilustradas, que ofereciam, de forma privilegiada, crônicas visuais e textuais da decoração doméstica das casas da capital da República. Acompanhando os últimos acontecimentos e as orientações prescritivas, os anúncios procuravam convencer o público da necessidade emergente do consumo e da adoção de outros hábitos que atestariam o almejado estado de progresso e civilização, os quais seriam irradiados da capital para todo o país.

Em 14 de julho de 1923, A Casa Nunes, destacada firma de venda de móveis e têxteis, apresentava, em seu assíduo anúncio na *Revista da Semana*,⁸ um modelo de composição gráfica de

5 BRAGA, Theodoro. *Arte decorativa brasileira: a planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*.

6 BALLANDIER, Georges. *O poder em cena*, p. 64.

7 Como exemplo de coleção de destaque nesse período, podemos citar a de Raymundo Ottoni de Castro Maya, iniciada nos anos de 1920, dividida entre suas duas antigas casas, hoje Museu do Açude e Museu Chácara do Céu. Na coleção de artes decorativas, há o predomínio de objetos de arte oriental, azulejaria e louças portuguesas e móveis luso-brasileiros, demonstrando uma preferência que começava a ser regular entre intelectuais e empresários, principalmente a partir dos anos 1930.

8 A *Revista da Semana* inaugurou seu percurso editorial no ano de 1900 e tinha por proprietário Álvaro de Tefé, irmão de Nair de Tefé. A revista pertencia ao *Jornal do Brasil*, e com ele vinha acompanhada até o ano de 1915, ocasião que passou a ser propriedade da Companhia Editora Americana, transformando-se em um periódico independente. A nova empresa empregou moderno maquinário americano para impressão, possibilitando uso de cores nas capas da revista.

Figura 1: Anúncio da Casa Nunes.



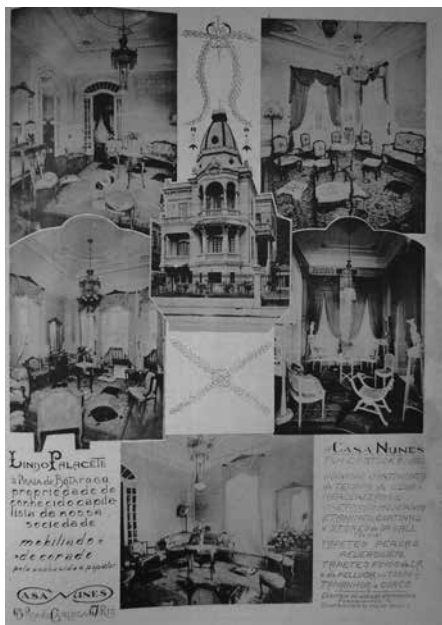
Fonte: *Revista da Semana*, n. 29, 14 jul. 1923. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Fotografado pela autora, 2008.

que se utilizava frequentemente: gravura de um ambiente, desenho de personagem feminina, *slogan* e a marca da empresa, seguida do endereço da loja (Fig. 1). A edição em questão dispunha de imagens ao gosto francês, e o texto sugeria a ponte entre o refinamento do estilo e o que se esperava da imagem da mulher e de sua casa: “Atraente, delicada e com graça ficará a sua residência decorando-a com os mobiliários e tapeçarias da Casa Nunes”.⁹ Na semana seguinte, outra situação se apresentava, com uma imagem que se afastava da imediata referência aos interiores franceses, seguida do mote: “Alegria permanente

9 REVISTA DA SEMANA, n. 29, 14 jul. 1923.

ser-lhe-á proporcionada pelo absoluto conforto e distinção de nossos mobiliários, tapeçarias e decoração – os melhores e mais baratos”.¹⁰

Figura 2: Anúncio da Casa Nunes.



Fonte: *Revista da Semana*, n. 32, 4 ago. 1923. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Fotografada pela autora, 2008.

Em 4 de agosto de 1923, a Casa Nunes ofereceu outra versão de anúncio, ocupando toda a página da *Revista da Semana* (Fig. 2). Eram fotografias dos salões de um palacete situado na praia de Botafogo, todo decorado pela afamada empresa. As fotografias mostravam, com seu caráter de suposta verdade, a casa de um importante capitalista da sociedade carioca.¹¹ Todos os cômodos apresentavam móveis de linhas afrancesadas que eram

10 Ibid., n. 30, 21 jul. 1923.

11 Ibid., n. 32, 4 ago. 1923.

acompanhados das indefectíveis almofadas de pé, cada qual em modelo diferente, apresentando uma preferência nacional por esse tipo de acessório. Os móveis de estilos franceses, tão leves, conviviam com complementos que lhe eram antíteses, como que oferecendo contraponto visual àquilo que parecia frágil demais para aquela sociedade que começava a apreciar os trastes rústicos do passado colonial. Uma semana depois, a gravura do anúncio (Fig. 3) oferecia alternativa para o gosto mais tradicional: uma sala em estilo *art déco* era qualificada como “ideia prática”, o que permitiria prover a residência da leitora de “graça e conforto”.¹² O paradigma francês, em versão tradicional ou moderna, parecia resistir.

Figura 3: Anúncio da Casa Nunes.



Fonte: *Revista da Semana*, n. 33, 11 ago. 1923. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2008.

12 Ibid., n. 33, 11 ago. 1923.

Tempos depois, em edição de 19 de janeiro de 1935, o ambiente apresentado não vinha mais acompanhado com a emblemática figura de mulher *cocotte* e se mostrava bem atualizado. Uma versão de gosto americanizado se somava à farta miríade de referências estrangeiras. Durante a década de 1930, os anúncios da Casa Nunes foram se tornando sintéticos, com pequenas vinhetas, oferecendo imagens de ambientes *art déco*, como se traduzissem as expectativas da maioria do público consumidor carioca. Depoimentos corroboravam que o gosto do brasileiro se modernizava, os modos eram outros e vigiam-se novas demandas:

Moça, habituada à educação moderna, não me conformava com a sala de visitas que tinha em casa, atulhada de bibelôs e com cadeirinhas Luís XV, onde mal a gente podia estar à vontade. Precisava afundar-me numa poltrona, cruzar as pernas e gozar a delícia de um livro.¹³

A empresa Móveis Lamas passava a ser referência do mobiliário atualizado e frequentava assiduamente as páginas da revista *A Casa*, a partir de 1935, por meio de suas propagandas e de projetos cujos desenhos em perspectiva ilustravam os comentários para orientar os leitores.

A revista *A Casa*,¹⁴ especializada em arquitetura, engenharia e artes decorativas, localizava-se no delicado território de disputa

13 Ibid., n. 105, p. 18, fev. 1933.

14 A revista, fundada em 1923, era propriedade de Segadas Vianna e sua redação se localizava na avenida Rio Branco, 117, sala 25. Os dois redatores-chefes eram engenheiros, a saber: Braz Jordão e o próprio editor. Autodenominava-se revista de engenharia, arquitetura e arte decorativa. Em 1930, o subtítulo da revista anunciava mudanças de abordagem, intitulando-se “a Revista das Construções Modernas” – (*A Casa*, n. 69, jan. 1930). Em 1931 houve reformulação editorial quando assumiu a propriedade da revista uma nova firma – M. L. Jordão e Cia. –, com os diretores Braz Jordão (engenheiro) e J. Cordeiro de Azeredo (arquiteto). De olho no público feminino, a revista passou a veicular seções de seu interesse, incluindo trabalhos domésticos, moda vestimentar, folhetins, e uma maior quantidade de orientações para

entre engenheiros, arquitetos e decoradores. Ora ratificava os benefícios da tecnologia e ciência dos materiais para as casas, contempladas pela engenharia, ora defendia o campo artístico da arquitetura ou incentivava a decoração de interiores como área de significativo interesse para comodidade e bem-estar das famílias brasileiras.¹⁵ Diante dessa particularidade, a revista proporcionava um rico panorama de pontos de vista sobre as casas dos anos 1920 e 1930, especialmente no Rio de Janeiro.

Em setembro de 1923, o médico José Marianno Filho, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, publicava “Os dez Mandamentos do estylo neocolonial”,¹⁶ conclamando os jovens arquitetos a abandonarem os paradigmas estrangeiros e a deixarem de se extasiar com as “redondilhas de ornato do Luís XV”, a seu ver, tão pouco condizentes com a alma brasileira. Em casa, cada objeto e cada modo de dispô-lo teriam a capacidade de revelar essa alma. O incentivo ao uso de decorações e

a decoração, assumindo compromisso afinado com os interesses do lar. Também passou a contar com a presença de mulheres colaboradoras, como mme. Lili, que se detinha nas receitas de trabalhos manuais. Em maio de 1931, pela primeira vez, *A Casa* estampou a imagem de um ambiente interior na sua capa, que até então só apresentava imagens exteriores de prédios.

15 Com intuito de esclarecer o público leitor, apresentavam-se análises de várias tipologias de casas, discutindo configurações, explicando vantagens e desvantagens, os métodos construtivos indicados, os cuidados relacionados ao conforto térmico, acústico e lumínico. Projetos eram apresentados por meio de fotografias ou por representações gráficas, e passavam por rigorosa seleção, o que se pode perceber nas respostas dadas na seção de cartas aos projetos recusados ou aos que não haviam sido contemplados naquela edição e deveriam aguardar o momento oportuno para publicação. Tomando a edição de março de 1928, encontramos as seguintes respostas: “P.V. (Jundiáhy) – Os seus dois trabalhos estão muito fracos para que os possamos publicar”; “L.M. (Curitiba) – É inútil insistir; o seu projeto, como os anteriores, fez um lindo voo direto para a cesta”; “R.S. (São Paulo) – O seu projeto está bom; aguardará oportunidade para ser publicado” (*A Casa*, p. 45, mar. 1928). Somente nos anos 1930 a decoração ganhou mais destaque e em 1933 inaugurava-se uma seção fixa exclusivamente sobre decoração de interiores, assinada pelos “srs. Salmon & Kunst, habilíssimos arquitetos decoradores” (*A Casa*, n. 114, nov. 1933).

16 MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos de estylo neo-colonial, p. 161.

móveis neocoloniais era feito por meio de propagandas, artigos, divulgação de projetos realizados no Rio de Janeiro e até por concursos.¹⁷ A revista *A Casa*, apesar de divulgadora de muitos projetos neocoloniais, contestava a “obstinada intenção de criar um estilo nacional” defendida por Marianno Filho,¹⁸ traduzido pejorativamente como “estilo goiabada”¹⁹ ou de “mentalidade telha canal”.²⁰ Os editores diziam mesmo

[...] que o sr. José Marianno está atacado da ideia fixa de querer obrigar todo o mundo a morar nos edifícios coloniais que ele receita. Esses coloniais são como certas panaceias que servem para tudo: curam calvície, extirpam calos, aliviam dores de barriga, fazem desaparecer comichões, etc.²¹

As questões de gosto seriam uma das chaves reveladoras da alma de cada um. Porém, quando se tratava de gosto abrangente, representativo de uma nação, as questões de conveniência se interpunham como medida paliativa para o que era considerado um vergonhoso defeito: para alguns, a maioria do povo brasileiro tinha mau gosto para decorar suas casas. O defeito do gosto coletivo reverteria se as conveniências, aceitas por uma elite intelectual, fossem respeitadas e aprendidas desde a tenra idade e lapidadas com hábitos culturais refinados para se alcançar um nível aceitável. Ler revistas era um caminho.

As regras recomendadas serviam como balizadoras de escolhas, “[...] elas são um guia precioso e impedem resultados

17 Houve pelo menos dois concursos de destaque: o prêmio Araújo Vianna foi realizado em 1922, que consistia em um sofá de alvenaria com braços e espaldar alto, e o concurso de 1925 para móveis que guarneceriam os ambientes do Solar Brasileiro, também alvo de competição.

18 MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos de estylo neo-colonial.

19 *A Casa*, n. 46, p. 18, fev. 1928.

20 Telha canal, ou capa e canal, era o elemento mais usual para execução das coberturas das casas no período colonial brasileiro. No mercado, o modelo é conhecido também por telha colonial. Cf. *A Casa*, n. 102, p. 6, nov. 1932.

21 *A Casa*, n. 46, p. 19, fev. 1928.

ridículos”.²² Tal postura era alentada com indicações do uso do estilo neocolonial. Na reportagem “Residência moderna inspirada no colonial brasileiro”, reforçava-se sua correspondência a uma postura moderna – “o pátio de grandes lajes”, “comodidade e conforto” –, ao mesmo tempo em que a filiação às raízes brasileiras estaria sendo afirmada por “ricos motivos decorativos”, inspirados na “mesma poesia dos velhos solares do século XVIII”.²³ Os móveis luso-brasileiros, ditos manuelinos e dom João V, traduziram essa tendência moderno-nacionalista, acolhida com tanto entusiasmo pelas famílias cariocas (Fig. 4).

Figura 4: Salão decorado ao gosto neocolonial, por Luiz de Gongora e J. Cordeiro de Azeredo



Fonte: *A Casa*, n. 97, jun. 1932. Acervo das Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu d. João VI – EBA – UFRJ. Fotografado pela autora, 2009.

22 *Ibid.*, n. 49, p. 35, maio 1928.

23 *Ibid.*, n. 55, p. 24, nov. 1928.

Para além de uma imagem fortemente relacionada à tradição moveleira assente no passado, haveria de concorrer outra versão de móveis e decoração talhada para o futuro. Segundo se comentava nos primeiros anos da década de 1930, o “estilo moderno”, ou seja, o *art déco*, já estava sendo recebido com simpatia pelas casas brasileiras, o que justificava os anunciantes priorizarem a oferta desses móveis, como Salomon & Kunz Decorações (Fig. 5). O amplo estilo *art déco*, nascido em solo francês, além de dialogar com certos estilos do passado, absorveu no seu léxico fontes de culturas não europeias. Ao ser transposto para outros países, o estilo tomou diferentes sentidos e possibilitou que determinados grupos sociais se identificassem com seus motivos e lá encontrassem alusões de si mesmos. Na América, os volumes escalonados seriam tomados dos templos maias, os raios de sol seriam transpostos da mitologia asteca, determinados grafismos geométricos poderiam aludir a certas criações indígenas. Se tomarmos em consideração “que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade”,²⁴ o estilo *art déco* auxiliou a promover a adoção de uma imagem moderna e nacional.

Um *art déco*²⁵ de linha indígena foi se desenvolvendo em paralelo, recuperando certos grafismos e cromatismos marajoaras. Da variedade decorativa encontrada nas portarias de edifícios de moradia no bairro de Copacabana, muitos prédios ainda ostentam orgulhosos painéis, vitrais, gradis, relevos que exibem descendência brasileira. Fortalecendo esse decorativismo

24 BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*, p. 17.

25 O *art déco* congrega várias manifestações formais que, apesar da forte tendência à geometrização e estilização das formas, assumiu diversas fisionomias, indo das formas mais tradicionais às modernistas. Por essa falta de unidade, muitos autores não consideram o *art déco* um estilo, da mesma forma que o ecletismo em fins do século XIX. Por vezes, tomado como uma manifestação vista como oposta ao modernismo, foi quase desprezado pela historiografia, embora os interiores, móveis e objetos *art déco* terem alcançado enorme repercussão.

moderno-nacionalista, os nomes dos edifícios se valiam da língua tupi-guarani para corroborarem sua matriz: edifício Itahy (av. N. Sra. Copacabana, 252), Tuyuty (rua Ministro Viveiros de Casto, 100), Itaoca (rua Duvivier, 43); Guay (rua Ronald de Carvalho, 181); Irapuan (rua Fernando Mendes, 31); Ypiranga (av. Atlântica, 3.940). Em 1928, de olho na repercussão das orientações nacionalistas, a Companhia Cerâmica Brasileira passou a industrializar as peças criadas por Correia Dias,²⁶ todas inspiradas nas peças originais marajoaras.

Figura 5: Móveis em estilo *art déco*.

Anúncio da firma Salomon e Kunz Decorações.



Fonte: *A Casa*, n. 120-121, p. 14, maio/jun. 1934. Acervo das Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu d. João VI – EBA – UFRJ. Fotografado pela autora, 2009.

26 Fernando Correia Dias de Araújo, artista português radicado no Brasil desde 1914, casado com a escritora Cecília Meireles, trabalhou com artes gráficas e arte aplicada. Suicidou-se em 1935.

Figura 6: Detalhe “art déco tupi-guarani” do portal de entrada do edifício Itahy, situado em Copacabana, na avenida N. Sra. de Copacabana, quase esquina com rua Duvivier. Rio de Janeiro.



Fonte: Fotografado pela autora, 2009.

A preferência modernista dos cariocas recaiu em uma espécie de meio-termo, delegando ao estilo *art déco* a tradução da modernidade possível para aquele território tropical, valendo-se de uma linguagem passível de lidar com simplificações, ao mesmo tempo que permitia sofisticadas interferências decorativas. Se “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana”,²⁷ os cariocas reinventavam o *art déco* tradicionalista francês e a versão futurista e regionalista americana, temperando com sotaque brasileiro indígena e marajoara, alcançando uma estética do meio-termo.

Já o modernismo, em um primeiro momento, foi visto com desconfiança, apesar de a revista *A Casa* afirmar “que esse novo gênero de arquitetura tem apresentado trabalhos originais e de mérito incontestável”.²⁸ Em edição de abril de 1928, a referida revista alertava que a simplicidade típica dos anseios

27 PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, p. 30.

28 *A Casa*, n. 48, p. 15, abr. 1928.

modernistas, com suas paredes nuas, não deveria ser de intensidade demasiada a ponto de abolir por completo a ornamentação. E assim o editor ratificava sua posição:

Isto quer dizer que não podemos aceitar tudo quanto nos vem do estrangeiro sob o rótulo de modernismo, uma vez que sob esse manto protetor se ocultam muitos incapazes, os quais, para disfarçar a sua incompetência ou falta de gosto, apregoam-se revolucionários e apresentam obras monstruosas e abaixo de qualquer crítica.²⁹

Entre esses “incapazes” estavam Le Corbusier e Pierre Jeanneret.³⁰ Também outros arquitetos tiveram seus projetos residenciais modernos acusados de se parecerem com sanatórios ou lugares asfíxiantes. Anos depois, a revista mudava o tom da conversa e exibia comentários positivos acerca das casas modernas ao divulgar premissas de alguns ícones do modernismo europeu que primavam pela simplicidade e atribuíam o gosto pelos ornamentos aos povos ditos selvagens, como fazia Adolf Loos.³¹ Os interiores neocoloniais, com seus móveis pesadamente torneados, cadeiras em couro lavrado e tachões dourados, reafirmariam uma defasagem cultural, denunciando a inferioridade brasileira, pois, segundo o arquiteto austríaco, quanto mais culto e civilizado um povo fosse, mais simples seria o seu gosto. Em meados da década de 1930, cresciam imagens de casas modernas de revistas de língua francesa, como *Clarté* e *L'Époque*,³²

29 Ibid.

30 Ibid., p. 17.

31 Ibid., n. 85, p. 14, jun. 1931.

32 Ambas as revistas eram belgas e criadas em fins de 1920 e início de 1930. *Clarté - Revue d'Art* - foi editada em 1928. Transformou-se em *Revue d'Art Décoratif* e, depois, *Art et Art Décoratif, Architecture, art, technique* e estava vinculada à união profissional dos arquitetos formados pela escola de Saint-Luc, na Bélgica. A respeito dos periódicos sobre arquitetura em língua francesa, veja: LENIAUD, Jean-Michel; BOUVIER, Beatrice. *Les périodiques d'architecture: XVIII - XIX: recherche d'une méthode, critique d'analyse*.

que buscavam convencer o público brasileiro dos benefícios do modernismo funcionalista. O próprio Le Corbusier, antes recriminado, começou a ser respeitado e elogiado.³³

Contudo, longe de tomar o lugar de outras linguagens, o modernismo justapôs-se às frequentes imagens de interiores neocoloniais e *art déco*. Em páginas onde se comentava projetos modernos, ao lado expunha-se um interior ou casa neocolonial. Mesmo assim, as fotografias das casas pareciam resistir aos apelos modernistas, o que justificava se afirmar: “Embora estejamos no domínio do modernismo, o móvel trabalhado com entalhes e relevos, não está desprezado”.³⁴ Móveis em estilo renascença e neocoloniais ainda marcavam presença em salas, nas revistas, e eram encomendados a renomadas firmas moveleiras, como a Otto Schütte Filho. O gosto pelas entorses e talhas ousadas da madeira persistia.

Em meio a tantas mudanças que os interiores residenciais dos cariocas passaram nos anos 1920 e 1930, mantinha-se quase encoberta uma permanência que poucos tinham coragem de afirmar:

Nosso gosto pelo mobiliário antigo, conquanto sempre intenso, se tempera de um certo ecletismo, que autoriza a mistura de algumas belas coisas modernas aos móveis de estilos antigos.

Aliás, admitindo esta mistura, permanecemos na pura tradição, porque nossos antepassados, que renovavam pouco seus mobiliários, enriqueciam-nos, no correr dos anos, de móveis sólidos, ao gosto de seu tempo.

Quando visitamos interiores provincianos, que não têm sofrido mudanças recentes, achamos quase sempre uma cômoda Luís XV, ao lado de uma poltrona Luís XVI; uma *chaise longue* Diretório defrontando um *guéridon* Império e cadeiras Luís Felipe misturadas com cadeiras austríacas.³⁵

33 A *Casa*, n. 97, p. 8, jun. 1932.

34 *Ibid.*, n. 102, p. 20, nov. 1932.

35 *Ibid.*, n. 106-107, p. 18, mar./abr. 1933.

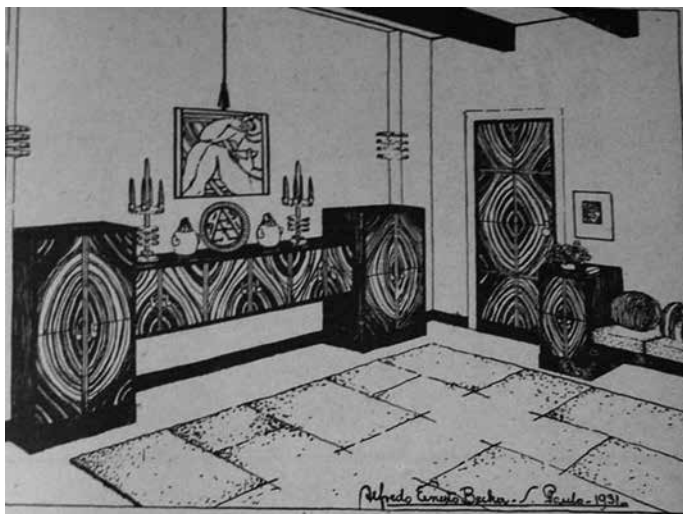
O novo, diante da situação de convivência de várias realidades e tempos, não conseguiu se concentrar em uma fisionomia, mas lidou com várias que, a princípio, poderiam parecer inconciliáveis. Em vez de optarem por esse ou aquele modelo, os cariocas preferiram proceder a conciliações e hibridismos para construir a modernidade nacional. A população consumidora desses tantos móveis teve que proceder a negociações entre os sentidos dados a cada linguagem, para assegurar a legitimidade de suas escolhas. Os cariocas criaram sua versão francesa, nos tradicionais estilos dos Luíses (Fig. 7), ou na transculturação dos objetos *art déco* (Fig. 8), na primeira rejeição do modernismo corbusiano ou mesmo na mistura da matriz colonial com o estilo 1925.

Figura 7: sala de jantar da casa do embaixador Leite Chermont, rua Cosme Velho.



Fonte: A *Casa*, n. 184-185, p. 17, set.-out. 1939.

Figura 8: projeto para sala de estar, de autoria do engenheiro arquiteto Alfredo Ernesto Becker.



Fonte: *A Casa*, n. 194, p. 17, jul. 1940.

As casas, de modo geral, desenvolveram uma língua híbrida, espécie de franco-tupi-guarani. O que a princípio parecia impensável de se combinar, inimaginável de se juntar, encontrou nas práticas do vivido sua própria originalidade. Quem imaginaria rimar “Pompadour com Zulu”, “dendê com matinê” e ver “a nega rebolar num *prêt-à-porter* de tafetá”, como cantou João Bosco?³⁶ Os interiores das casas cariocas, assim, criaram uma modernidade *sui generis*: “o francês caiu no samba, a mulata fez uh lá lá, até o português aprendeu a gingar porque já vinha um americano tentar aprender a rebolar”. Mais do que um ou outro elemento em que se pudesse reconhecer a procedência estrangeira, a decoração da casa brasileira criou

36 BOSCO, João; BLANC, Aldir. *Prêt-à-porter* de tafetá. Disco: Gagabirô, 1984. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/joao-bosco/157802/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

um inusitado jogo das cadeiras, capaz de refazer as ordens e desordens dos arranjos decorativos de várias matrizes, e, nesse exercício, constituir sua própria maneira de ser moderna e tradicionalmente nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A CASA: revista de engenharia, architectura e arte decorativa. Rio de Janeiro: M. Segadas Vianna, 1924-1945.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial Fondo de Cultura Econômica, 1994.
- APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2008.
- AZEREDO, J. Cordeiro. A casa por dentro é sua, por fora do público. *A Casa*, Rio de Janeiro, n. 70, p. 16-22, fev. 1930.
- _____. Preocupemo-nos com os interiores. *A Casa*, Rio de Janeiro, n. 77, p. 17-18, set. 1930.
- _____. Uma residência de gosto. *A Casa*, Rio de Janeiro, n. 71, p. 11-12, mar. 1930.
- AZEREDO, J. Cordeiro; GONGORA, Luiz. O trabalho do architecto e do decorador. *A Casa*, Rio de Janeiro, n. 95, abr. 1932, p. 15-23.
- BALLANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Ed. UnB, 1982.
- BOSCO, João; BLANC, Aldir. *Prêt-à-porter* de tafetá. Intérprete: João Bosco. In: *Gagabirô*. Rio de Janeiro: Barclay, 1984.
- BRAGA, Theodoro. *Arte decorativa brasileira: a planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. Belém: [s. n.], 1905.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- COELHO, Edílson da Silveira. *Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- EDMUNDO, Luiz. A morada do século XVIII e começo do XIX. *A Casa*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 7-12, abr. 1932.

FIGUEIREDO, Luciano; RAMOS, Oscar (Org.). *Rio déco*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1980.

GODOY, Patrícia Bueno. Arte decorativa brasileira: a planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação de Theodoro Braga. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 5, p. 99-108, dez. 2005.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LENIAUD, Jean-Michel; BOUVIER, Beatrice. *Les périodiques d'architecture: XVIII-XIX: recherche d'une méthode, critique d'analyse*. Paris: École des Chartes, 2001.

MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos de estylo neo-colonial. *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 4, n. 24, p. 161, set. 1923.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.

REVISTA DA SEMANA; edição semanal ilustrada do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, jan.1903/dez.1923.

SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. *Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1997.

VIANA, Marcele Linhares. *Mobiliário neocolonial: a busca pela tradição na modernidade nacional: 1920-1940*. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Matrizes francesas na gravura artística brasileira: Rio de Janeiro, anos 1960¹

Maria Luisa Luz Tavora

Pensar as relações das manifestações artísticas no Brasil com a produção francesa é tratar de caminhos múltiplos de um diálogo de resultados ambíguos segundo o lugar e a natureza dos diferentes discursos que se mobilizam por tal questão. Desde as querelas dos portugueses com os membros da Missão Francesa, no cenário da Academia Imperial das Belas Artes, no século XIX,² encontramos no caminho de constituição de nossa cultura momentos adensados dessa relação, cujos frutos e desdobramentos não podem ser ignorados.

É o caso da gravura artística, cujo momento de ativação nos anos 1950/1960 passa também pelo estreitamento de contatos com a gravura contemporânea francesa praticada, sobretudo, em Paris, no pós-guerra. Um de seus grandes nomes, o franco-alemão Johnny Friedlaender,³ em seu ateliê de l'Ermitage, 187, rue Saint Jacques, orientou muitos artistas brasileiros, entre eles Maria Leontina, Flávio Shiró, Flávio Tanaka, Jorge Mori, Leda Watson, João Luiz Chaves, Henrique Oswald, Sérvulo Esmeraldo, Arthur Luiz Piza, Rossine Perez e Edith Behring.

1 A pesquisa sobre Friedlaender e a gravura francesa foi realizada em Paris com apoio da Capes, Bolsa Pós-Doc, 2006/2007.

2 Sobre a chamada "missão francesa", ver o artigo de Lilia Schwarcz neste volume. [N. Ed.].

3 Gotthard Joachim Friedlaender, chamado Johnny.

Esse ateliê gozava de grande prestígio na Europa graças a uma sólida formação técnica, a atualidade da orientação baseada na liberdade de concepção e na pesquisa de meios.

A retomada e o estímulo à produção da gravura original entre nós vinculam-se profundamente à criação de núcleos de ensino no Rio de Janeiro, cujos métodos espelhavam o interesse no caráter moderno do papel do gravador e de sua forma de expressão.

Tal ativação significava um marco no entendimento da gravura como instrumento de criação artística, processo cuja gênese se dera a partir das experiências de ensino de Carlos Oswald, em 1914, no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro.⁴ Suas experiências remetiam às iniciativas europeias de valorização do meio de expressão, datadas do final do século XIX, que avançaram pelo século XX, concretizadas na organização da Sociedade dos Aguafortistas (1862), dos Pintores Gravadores Franceses (1889), da Sociedade dos Pintores-Gravadores Franceses (1923), da Jovem Gravura Contemporânea (1929),⁵ entre outras. Por esses grupos passaram Manet, Daumier, Boudin, Courbet, Matisse, Braque, Picasso, Friedlaender, Hayter, artistas responsáveis pelo curso das artes moderna e contemporânea.

Às atividades didáticas de Carlos Oswald seguiram-se outras iniciativas de criação de núcleos de ensino,⁶ responsáveis

4 Ver sobre o assunto: TAVORA, Maria Luisa L. A gravura no Liceu de Artes e Ofícios-RJ.

5 Essa associação mantém-se até hoje ativa em Paris, realizando a exposição da edição anual de três estampas destinadas aos associados, fiel aos princípios de sua criação: “a recusa de toda fórmula definitiva ou absoluta da estampa; o reconhecimento da pluralidade das técnicas e das opções estéticas; o respeito às individualidades artísticas; e a defesa da qualidade formal e da probidade técnica”. In: *Catalogue JGC Gravure Contemporaine*, Salon 2006. Paris.

6 O curso da Fundação Getúlio Vargas em 1946; o ateliê da Escola Nacional de Belas Artes (1951); a Oficina de gravura da Escolinha de Arte do Brasil (1952); a oficina do Instituto Municipal de Belas Artes (1953); o ateliê livre do MAM-Rio (1959); nos anos 1970/1980, a reativação do espaço da Escolinha de Arte do Brasil e a abertura da oficina do Museu do Inga, em Niterói.

pela expansão da gravura como experiência moderna de arte e meio de expressão. Nesses espaços, a noção tradicional do ofício do artesão-gravador e do papel da gravura foram revistos e discutidos, diante dos propósitos dos artistas de integração da gravura às experimentações contemporâneas.

As obras dos pioneiros Goeldi, Segal, Carlos Oswald, Raimundo Cela e Lívio Abramo constituíam caminhos a partir dos quais se dava o redirecionamento dos meios e fins da gravura moderna entre nós. No conjunto das tendências desses pioneiros, às referências italianas, presentes, sobretudo, na gravura em metal,⁷ somam-se as do expressionismo alemão, tão bem exploradas pela xilogravura, no caso de Goeldi.

A geração mais jovem, no entanto, teve a possibilidade de uma aproximação com a gravura artística contemporânea francesa, em especial aqueles que frequentaram o Ateliê Livre de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob a orientação inicial de Johnny Friedlaender (1912-1992) e posterior de Edith Behring (1916-1996). A criação dessa oficina e o início de suas atividades, em 1959, correspondiam ao anseio geral de definir para a gravura o status de linguagem moderna, ligando-se ao interesse maior de proporcionar condições para o trabalho nessa área. Tal ação, somada a outras iniciativas de ensino das artes plásticas, inseria-se no ambicioso projeto pedagógico do MAM-Rio – então dando curso à construção de sede própria – de conduzir a consolidação da arte moderna em duas frentes básicas: oferta de espaço expositivo para tal produção e ensino alternativo ao oferecido pela então Escola Nacional de Belas Artes.

7 Carlos Oswald, por exemplo, aprendera gravura em metal em Florença, em 1908, cidade que na primeira década do século XX fora palco de um movimento para reabilitar a gravura artística. O ambiente florentino acolhia com entusiasmo a proposta de introduzir a cor, de obter texturas e efeitos em chapas de zinco, soluções que se distanciavam da limpeza e do rigor do trabalho no cobre explorado na gravura de reprodução.

Edith Behring, com formação em gravura junto a Friedlaender, foi convidada para assessorar a engenheira Carmem Portinho na construção e montagem do ateliê do MAM-Rio. Retornara de Paris em 1957 e, para tal missão, buscou a ajuda do mestre Friedlaender para a escolha de equipamentos e o material necessário à prática da gravura. A oportunidade que o MAM-Rio ofereceu, montando e equipando de forma mais completa um espaço específico para a produção de gravura foi sem precedentes na área artística.⁸ O aspecto material exemplar do ateliê é destacado por todos que o frequentaram, quer como orientadores ou como alunos. Passou a objeto de cobiça. Na montagem da oficina, o atendimento às especificidades da gravura resultou de negociações de Niomar Sodré⁹ com a Unesco, por intermédio do embaixador Paulo Berredo Carneiro, representante brasileiro em Paris.

Friedlaender foi convidado para orientar o curso inaugural, em junho de 1959, complementando sua atuação com duas exposições nos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo. Sua vinda foi cercada de polêmica no meio artístico, cuja resistência fundava-se em uma reivindicação nacionalista presente nas artes plásticas em geral.¹⁰ Tal preocupação revelava uma questão

8 Sobre o assunto ver: TAVORA, Maria Luisa L. O ateliê livre de gravura do MAM-Rio.

9 A iniciativa da fundação do MAM-Rio fora de Raimundo Castro Maia, todavia, a vitalidade da instituição e os rumos que o Museu tomaria por mais de uma década após sua criação, imprimindo dinamismo à vida cultural da cidade, frutificaram pelo empenho do casal Paulo Bittencourt e sua esposa Niomar Moniz Sodré. Paulo Bittencourt pertencia ao grupo proprietário do jornal *Correio da Manhã*, que, no caso das atividades do MAM-Rio, constituiu-se em um canal privilegiado de publicidade das ações de sua esposa.

10 O anúncio, em 1957, da intenção de trazer Friedlaender para inaugurar o cobiçado ateliê de gravura do MAM-Rio provocou um debate público realizado pelo crítico Ferreira Gullar, através do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Iniciado no primeiro domingo de dezembro de 1957, estendendo-se a fevereiro de 1958, o debate contou com oito depoimentos publicados na seguinte ordem: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo.

mais ampla no universo da arte gráfica: a relação estreita entre o ensino e a produção artística (ou até mesmo a dependência desta em relação àquele) e a possibilidade desse ensino assumir, ou não, um poder na configuração de novos rumos estéticos ou a permanência de antigos. Essa questão tocava particularmente a gravura, em um momento no qual se ampliavam os núcleos de ensino. Para Iberê Camargo, Friedlaender viria não ensinar, mas aprender com os brasileiros, com a precariedade de suas atividades na gravura. Interessa aqui comentar o comportamento ambíguo de Iberê, revelado em correspondência trocada com Mario Carneiro, então aluno de Friedlaender, em Paris.¹¹ “Tudo o que fores aprendendo, mande-me dizer” (19/09/53); “Estou esperando com muita curiosidade as notas sobre o curso de gravura” (8/10/53); “Observa a consistência e a mistura destas tintas, a qualidade e o grau de umidade do papel, assim como a marca preferida de Friedlaender” (6/3/1954). Sempre muito interessado em obter informações sobre os procedimentos do artista europeu, Iberê enfatiza os apelos ao amigo:

Bem que eu gostaria de saber tudo que diz respeito à gravura, seja direta ou indiretamente, como é o caso deste processo (uso da cor).

Mas me é impossível formular perguntas sobre uma matéria de que não tenho nenhuma experiência. *O melhor será pedires ao Friedlaender que não te deixe de ensinar nenhum dos processos conhecidos* (grifo nosso).¹²

No conjunto, as opiniões insistiam na ideia de que nossos gravadores não tinham nada a aprender com um estrangeiro. “[...] os alunos saídos do Liceu podem ocupar a cadeira de gravura do MAM com a mesma autoridade, mas sem o mesmo

11 CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro*.

12 *Ibid.*, p.114.

cartaz de Friedlaender”¹³ Para muitos, como Darel Valença, essa missão seria melhor cumprida por um brasileiro, conforme argumenta: “Além da técnica (os brasileiros) estariam interessados no ambiente brasileiro, conheceriam suas virtudes e deficiências e, por essa razão, o seu ensino seria algo mais que a cessão de fórmulas”¹⁴ O receio de perda da identidade brasileira dominava os posicionamentos. A crítica lançada ao artista europeu refletia um desconhecimento ou desprezo mesmo por uma personalidade atuante no meio, premiado e respeitado no mundo da gravura artística internacional. Admirador do Mestre E. S., de Dürer, de Shongauer, de Jean Duvet, de Goya, de Käthe Kolwitz e amante de Paul Klee, Friedlaender soube conjugar toda uma tradição gráfica a soluções artísticas contemporâneas, tendo como referência próxima Wols. Para a gravadora Anna Letycia, havia incompreensão diante da prática de Friedlaender. “Goeldi dizia que era ‘truque’. Não era ‘truque’, ele lançava mão de efeitos não gravados [...] Tanto para Goeldi quanto para Iberê aquilo tinha que ser gravado”¹⁵ Diferentemente do que alguns críticos e artistas opinavam, tratava-se de um artista zeloso da tradição do meio, todavia aberto à experimentação e pesquisa da gravura compreendida modernamente como instrumento de criação artística.¹⁶

13 VALENÇA, Darel. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 dez. 1957. Suplemento Dominical, p. 3.

14 Ibid.

15 LETYCIA, Anna. [Depoimento à autora].

16 No seu currículo, por ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro, constavam significativas premiações como a da Bienal de Tóquio (Prêmio Kamakura), em 1957; o Prêmio Branco e Negro da Bienal de Lugano; participação na Bienal de Veneza representando a gravura francesa em 1958, assim como uma exposição retrospectiva com obras datadas de 1949-1957, em Ljublyana. Por toda a sua vida foi merecedor de homenagens e destaque. Um ano antes de morrer, em 1991, recebeu o reconhecimento por seu trabalho ao ser incluído em uma Sala Especial da Bienal de Veneza intitulada *Quatro mestres da gravura contemporânea*. Tal homenagem foi dividida com Goetz, Vedova e Hayter.

As cidades de Dresden, Paris e Colmar possibilitam a compreensão de sua trajetória artística. Sua obra compõe, entre outros, os acervos importantes destas cidades, os Gabinetes de Estampas de Dresden (Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen), da Biblioteca Nacional da França e da Biblioteca da Fundação Jacques Doucet, em Paris, e do Museu d’Unterlinden, em Colmar.

É em Dresden, para onde se muda em 1930, que Friedlaender dá início a uma trajetória artística, ao montar um ateliê próprio. Vinha da experiência com pintura adquirida em Breslau, na Academia de Belas Artes, onde teve como professor Otto Müller (1874-1930). Cidade do grupo expressionista Die Brücke (A Ponte), Dresden consolidou a formação do jovem, então com 18 anos.

Condensa sua produção ligada ao expressionismo a série de 12 gravuras de 1944, *Images du malheur*. Todas as suas buscas e afinidades estéticas de até então são traduzidas numa atitude de indignação diante das atrocidades e dos horrores impostos aos europeus pela ordem nazista. Suas imagens são construídas como registro do sofrimento do próprio corpo que peregrinou por inúmeros campos de concentração. Arte e vida marcam um encontro. Nessas gravuras, Friedlaender apresenta o sofrimento na condição de vítima, exorciza os anos cruéis.

Com a retirada das tropas alemãs, Friedlaender estabelecia-se na “Cidade Luz”, em 1945, na condição daqueles que se opuseram ao regime nazista,¹⁷ voltando a dedicar-se à arte, em especial, à gravura. Sua vocação didática promove esse meio expressivo nessa cidade, onde abre um curso de gravura,

17 De Dresden fugiu em 1935 para Tchecoslováquia. Dali em diante, sucessivas fugas o levaram à Áustria, Suíça, França, Bélgica e à Haia na Holanda. Em julho de 1937, deixa Haia e se estabelece em Paris, de onde é mandado pelos nazistas, em 1939, para campos de concentração.

para onde acorrerão artistas de diferentes partes do mundo.¹⁸ Naturaliza-se francês em 1952. Paris será o cenário de suas atividades artísticas por mais de quatro décadas, até 1992, ano de seu falecimento.

Estabelecido na geografia parisiense, integrado às circunstâncias históricas do pós-guerra, sua gravura supera o *pathos* frenético dos artistas da vanguarda germânica. Em lugar da agonia da luta, dos propósitos revolucionários, da indignação política, a calma resultante do exercício da liberdade.

No campo da arte gráfica, o ambiente francês do pós-guerra valorizava a gravura original, defendendo o seu particular intimismo. A própria precariedade material e as circunstâncias econômicas estimulavam a compra da gravura não só por colecionadores, mas por intelectuais e amantes das artes gráficas. “Todo mundo moderno recorre à estampa, quer para decorar um interior, ilustrar um livro, possuí-la ou dar uma obra de arte”.¹⁹ As instituições se fortaleceram e foram reativadas²⁰ com a produção da geração de Friedlaender e dos numerosos imigrantes que passaram a constituir a chamada Escola de Paris.

O processo de liberar a gravura dos álbuns e dos livros e conferir-lhe uma autonomia na parede contou com a participação dos pintores que, em muitos casos, ampliaram nesse meio expressivo suas pesquisas. “A gravura original acaba em sua maioria sendo a dos pintores-gravadores, suscetível de exprimir em sua linguagem específica as tendências da pintura”.²¹ Adentraram pelo mundo da gravura pintores como Hartung,

18 Sobre o assunto, ver TAVORA, Maria Luisa. Rio de Janeiro, 1950-1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares, p. 255-263.

19 ADHÉMAR, Jean. *L'estampe française contemporaine*.

20 As Associações de Pintores-Gravadores, a Jovem Gravura Contemporânea Francesa, Galerias de Arte e o Comitê Nacional de Gravura Francesa promoveram um interesse pela gravura artística por todas as décadas de 1950 e 1960.

21 LA GRAVURE française contemporaine.

Wols, Soulages, Fautrier, Dubuffet, Max Ernst, Picasso, Miró, entre outros. A presença de pintores no ateliê de gravura reduziu em parte a ortodoxia técnica e a complexidade do *métier*. A obtenção da cor facilitada por uma única passagem pela prensa para o conjunto constitui um bom exemplo.

O meio cultural parisiense propiciava as pesquisas em gravura que receberam, como afirmamos, a adesão, particularmente dos pintores e escultores, cujo posicionamento experimental favorecia a criação de outros processos. Desse ambiente, destacamos as experiências de Georges Henri Adam, na criação de volumes gravados; Pierre Courtin e sua gravura tátil, gravuras cortadas e brancas; Roger Vieillard, burilista inovador, cujos gessos gravados estabeleceram outra relação com a escultura, os “relevos-gravados”; o inglês William Hayter e a gravura colorida com uma matriz e uma passagem pela prensa; Ferdinand Springer, compondo com matrizes e em relevo; Jean Fautrier e seus “originais-múltiplos”. Nas variadas tendências estéticas que escolheram, reinventam gestos, justapõem procedimentos, criam técnicas ajustadas à sua expressão.

Esse era o ambiente de atuação de Friedlaender e onde se deu a formação de Edith Behring, orientadora do ateliê do MAM-Rio por dez anos, após o retorno do artista franco-alemão para Paris. A artista brasileira familiarizou-se com variadas possibilidades de gravar.

O trabalho de Friedlaender exposto no Rio e em São Paulo, quando de sua vinda para o curso inaugural no MAM-Rio, abandonara os motivos dolorosos. Nele, pássaros, peixes, cavalos, gatos, corpos femininos habitavam os espaços imaginados que Friedlaender gravava numa arquitetura de suavidades, que dava a conhecer e admirar toda a imaginação técnica. Viram arabescos de uma escrita que pulsa. Não possuem carne, mas ritmos que movimentam seus corpos e se expandem para o espaço profundo de manchas e transparências. Um mundo de visões

e sonhos ganha infindáveis variações. O pesadelo histórico e a grafia atormentada substituídos pelo lirismo e certa ingenuidade do traço. A cor adere a esse mundo. Um refinamento de águas-tintas que causou estranheza entre muitos gravadores brasileiros acostumados a uma gravura negra, trágica e pesada.

Entre nós, a gravura ainda se ligava muito à estética expressionista e, no Rio de Janeiro, pontificava a arte de Goeldi. Na técnica do metal, pouco se tinha caminhado além das experiências de Carlos Oswald, Orlando da Silva e Raimundo Cela, até que Friedlaender apresenta sua gravura com formas livres, pesquisa de texturas e a conquista de espaços de cor. Foram muito úteis para Iberê Camargo, por exemplo, as informações técnicas recolhidas por Mário Carneiro, nos anos 1950, junto a Friedlaender em seu ateliê, em Paris.²²

Além da resistência à vinda de um gravador estrangeiro, outro ponto aquecia as opiniões contrárias à sua presença no MAM-Rio. As experimentações com as chapas, os ácidos e outros materiais, estimuladas pelo mestre em seu ateliê francês, favoreciam uma figuração imaginativa, a subjetivação da matéria, o envolvimento com a abstração informal. Tal possibilidade estética era combatida não só por artistas e críticos afinados à tendência racionalista da abstração (por muitos entendida como a abstração autêntica), mas também por aqueles que encontravam no realismo social e no expressionismo a vocação por excelência da gravura. O próprio artista percebeu tal tensão ao comentar em carta para uma amiga: “Há uma grande guerra nos jornais. Os gravadores da madeira, que fazem a gravura oficial e tradicional [...] atacam meu curso de gravura”.²³ Ou ainda, quando percebe a disputa:

22 Sobre o assunto, ver: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro*.

23 FRIEDLAENDER, Johnny. [Carta a Brigitte Coudrain]. 17 jun. 1959.

O que é terrível para mim – que me encontro no centro das intrigas entre dois museus (MAM-Rio e MAM-SP) – que os jornais publicam frases que eu jamais pronunciei e que cada pequena coisa que me concerne é recontada e repetida imediatamente por todos os lugares.²⁴

A permanência de Friedlaender no Rio foi curta para provocar mudanças tão imediatas e profundas na arte de gravar em metal. Certamente, sua orientação abriu frestas a serem aproveitadas. Porém, seu legado permanecera em muitos que com ele tiveram contato, sobretudo em sua discípula Edith Behring, o que marcaria as atividades dessa artista e de seus assistentes à frente do ateliê do MAM-Rio. Ao afirmar seu método de trabalho, a referência a seu mestre europeu era evidente, assim como a experiência de liberdade vivida no âmbito da gravura francesa. O domínio da técnica e a liberdade de criação foram os pilares de sua orientação, reconhecidos como questões que concorreram para a consolidação da gravura artística, nos anos 1960.

Em sua gravura, Edith aprofunda as questões da matéria, criando espaços de tensão entre suas provocações e o desejo de controle: delírio e ordem. A questão da matéria foi por ela trabalhada, concedendo potência ao ácido que se harmoniza com sua imaginação. Numerosos artistas e suas experiências marcam o legado desse período de ativação dos anos 1960, dos quais trazemos alguns nomes, em face dos limites deste texto.

Isabel Pons também se concentra na estruturação da matéria, compreendendo-a como possibilidade de expansão do mundo interior. Sob a égide da imaginação, constituía o germe da obra. Pintora de formação, Isabel vai harmonizar passado e porvir. Os pássaros povoam sua infância e, em sua gravura, anunciam o impulso de mudança. Com o *craquelé* ela imprime a imagem do antigo, do gasto, imagem cara a uma filha de antiquário em Barcelona. A matéria torna-se o signo do vivido.

24 FRIEDLAENDER, Johnny. [Carta a Brigitte Coudrain]. 8 jul. 1959.

Com Farnese de Andrade, o aprofundamento da matéria se dá por outras vias. Sua gravura começava a ser elaborada fora dos limites do ateliê. Incluía uma *performance* solitária, caminhadas à beira do mar, que esse mineiro viu pela primeira vez aos 22 anos. Tinha prazer em recolher objetos “com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida”²⁵

Tais refugos, impregnados de memórias, serão a substância para o agenciamento de superfícies, um espaço gravado que acumula relevos, como realidade de transmutação de estados, uma densidade inquietante, superposições de texturas que evidenciam um horror ao vazio. A água cruza as suas imagens gravadas.

Evidenciar a matéria que se torna espaço subjetivado foi, entre nós, caminho de muitas poéticas na gravura. Tal proposta nos remete aos artistas franceses citados (Adam, Springer, Courtin, entre outros).

Anna Bella Geiger, em sua especulação formal, concentrou-se na cor. Conciliando inquietações políticas com um exercício profundo da criação, recortou chapas, constituindo fragmentos de corpos, evidenciando preocupação com a dimensão política da existência.

Da mesma forma, o expediente de matrizes-módulos atravessa a obra de Anna Letycia. Elaborou relevos e expandiu o espaço a gravar. Da memória infantil, caramujos e tatus, recolheu os motivos, explorando-os em seus elementos essenciais. No seu desejo de atravessar as aparências em busca da profundidade das coisas e dos seres, a artista revela uma interioridade subjetivada.

Rossine Perez, assessor de Friedlaender no curso inaugural e, posteriormente, seu aluno em Paris, partiu de uma ordenação geométrica do espaço, chegando à explosão dessa ordem

25 Gravura Brasileira, 2000, p. 124.

através de uma gestualidade conturbada, descarga agressiva de energia, levando o espaço gravado a um campo de forças, a gravura a um acontecimento concreto.

A obra de outros tantos artistas que passaram pelo ateliê do MAM-Rio poderia ser aqui comentada. A lista seria numerosa. Abordaram a matéria explorando a objetividade dos sentidos, fragmentaram as matrizes, colocando em discussão a natureza do suporte. As “matrizes-formas” possibilitaram o lúdico, utilizaram livremente a cor como elemento estruturador da imagem, justificada em cada poética. As questões colocadas por suas obras para a gravura brasileira eram também postuladas por diferentes artistas no meio parisiense. Suas referências estavam para além daquelas exploradas nas obras dos pioneiros, aqui citados.

O contato com o gravador franco-alemão Johnny Friedlaender, no MAM-Rio, em 1959, um dos protagonistas da contemporânea gravura francesa, e a coordenação de sua oficina de gravura por Edith Behring, na década de 1960, sua ex-aluna em Paris, revelou uma parceria com implicações na atualização da prática da gravura realizada desde os anos 1950 ao final dos anos 1960.

Essa relação com a gravura produzida em Paris possibilitou outra expressão visual para a gravura em metal até então produzida entre nós, sendo identificáveis os empréstimos presentes tanto na orientação do Ateliê do MAM-Rio quanto nas obras de gravadores atuantes no Rio de Janeiro, egressos desse núcleo de ensino.

O reconhecimento do legado da gravura contemporânea francesa vem ocupando nossas pesquisas relativas à gravura nos anos 1960 no Rio de Janeiro. A rejeição dessa possibilidade, presente nos textos críticos de época e nos depoimentos dos artistas, constitui uma provocação para o entendimento da natureza de mais uma querela no campo cultural, no século XX, entre brasileiros e franceses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADHÉMAR, Jean. *L'estampe française contemporaine*. Marseille: Musée Cantini, 1961. Catálogo da exposição, 28 jan.-5 mar. 1961.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1983.
- _____. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- FRIEDLAENDER, Johnny. [Carta a Brigitte Coudrain]. 17 jun. 1959. Acervo Brigitte Coudrain, Paris.
- _____. [Carta a Brigitte Coudrain]. 8 jul. 1959.
- _____. *Gravures inédites*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- _____. *De Dresden à Paris: du noir à la couleur*. Paris: Goethe Institut: Affaires Culturelles de La Ville de Paris, 1994.
- _____. *Dessins, gravures, aquarelles, huiles, tapisseries*. Au Prieuré D'Airaines Somme, 14 mai au 17 septembre 2006.
- GHEERBRANT, Bernard. *A La Hune: histoire d'une librairie-galerie à Saint German-des-Prés*. Paris: Éditions Adam Biro, 1988.
- GRAVURA brasileira. Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify: Itáu Cultural, 2000.
- KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.
- LA GRAVURE française contemporaine. Paris: Imprimerie les Presses artistiques. Catálogo de exposição, 16 mar.-29 mar. 1953. Lisboa, Palácio Foz.
- LETYCIA, Anna. [Depoimento à autora]. Rio de Janeiro, 8 abr. 1997.
- ROWELL, Margit. *La peinture, le geste, l'action*. Paris: Editions Klincksieck, 1972.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 1950 e 1960*. Rio de Janeiro: 1999. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social,

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. A gravura no Liceu de Artes e Ofícios-RJ: tensão entre *métier* e meio expressivo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007. 1 CD.

_____. O ateliê livre do MAM-Rio – 1959-1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*, ano 14, n. 15, p. 58-67, 2007.

_____. Mesa-redonda pública: ideias sobre a gravura brasileira 1957-1958. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UFRJ, p. 41-53, 1995.

_____. Rio de Janeiro, 1950-1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares. In: RIBEIRO, Marília Andrés; FREIRE, Luiz Alberto (Org.). *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 255-263.

VALENÇA, Darel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1957. Suplemento Dominical, p. 3.

*Haute bicherie*¹ no Rio de Janeiro: reconfigurações do olhar iluminista no imaginário franco-brasileiro

Mônica Pimenta Velloso

INTRODUÇÃO

No início do século XX, o tema da filiação identitária despertava intensos debates entre letrados brasileiros e latino-americanos em geral. Polemizava-se sobre a adequação da matriz iluminista francesa, que enfatizava as raízes humanistas da latinidade e a matriz norte-americana, inspirada nos valores científico-tecnológicos.

Transposto para o domínio cotidiano, esse diálogo de influências apresenta desdobramentos bem mais complexos. Operam-se fissuras internas de pensamento em que as imagens são redefinidas e reelaboradas. A matriz francesa não se sustenta como bloco homogêneo, integrando outras percepções geradas pela própria dinâmica intercultural. A imprensa cotidiana do Rio de Janeiro, através das revistas (1867-1920), possibilita acompanhar a constituição desses olhares entrecruzados de franceses e brasileiros. Compartilho a ideia de uma dupla

1 O termo *haute bicherie* foi criado por A. Delvau em 1864, referindo-se às mais elegantes, refinadas e ricas mulheres venais parisienses (BOUTLER, Charles. *Dictionnaire d'argot classique*).

origem mítica, baseada em uma idade de ouro: de um lado, os povos indígenas pré-ibéricos em comunhão com uma natureza idílica, rousseauniana, de outro, o modelo iluminista da Revolução Francesa. A visão iluminista da cultura baseada em uma pedagogia do olhar é a questão de fundo que sustenta esse imaginário entrecruzado.

Os “faróis da civilização” não revelam construções unívocas e lineares. Incorporam diferenças, valores instáveis e ainda confusos que vicejam nos territórios da ambiguidade. Neste texto, proponho levantar algumas indagações sobre as ambiguidades do olhar francês sobre o Brasil. Esse olhar é interno, fruto do deslocamento experimentado no próprio mundo transposto ilusoriamente para outra paisagem. Não se refere, portanto, ao outro, mas a uma representação possível de si próprio.²

Nesse redimensionamento, é importante considerar a ação dos estereótipos que frequentemente atuam como esclarecedores na reestruturação de imaginários. Estereótipos possibilitam retirar do passado traços de “verdade”, fazendo-os aparecer como a verdade de um povo. Funcionam por epítetos, convertendo fragmentos em valores categóricos. Repetindo-se no tempo, eles impõem uma imagem simplificadora e estável que, interiorizada, adquire dimensão social e coletiva.³

É com base nessas ideias que proponho reavaliar o iluminismo que molda o olhar francês projetado sobre o Brasil, considerando a dimensão hermenêutica dos estereótipos. O iluminismo está sendo pensado aqui de forma mais ampla. Entendo-o como pensamento e/ou projeto de tendência transtemporal que,

2 Essa discussão é desenvolvida, dentre outros, por TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros*; SHOHAT, Ella; STAMS, Robert. *Crítica da imagem etnocêntrica, multiculturalismo e representação*; e CARDOSO, Sérgio. *O olhar viajante do etnólogo*.

3 Tais ideias estão desenvolvidas nos vários estudos reunidos por JEANNENEY, Jean Noel (Dir.). *Une idée fausse est un fait vrai*.

baseado na razão crítica, pode apresentar várias configurações históricas.⁴ A presença das atrizes francesas no teatro do Rio de Janeiro será o campo inicial de investigação.

OFFENBACH NO BRASIL

Entre 1870 e 1871 cresce consideravelmente o afluxo de jornalistas franceses no Rio de Janeiro. A maior parte deles era bonapartista e anticlerical, fugindo da opressão e do controle sobre a imprensa. Destacavam-se também os jacobinos que faziam crítica cerrada ao governo liberal, olhando com simpatia o regime republicano. Alguns emigraram por razões econômicas, em função da alta do café no mercado internacional.

Datam dessa época várias publicações editadas em francês: *L'Argus*, *Le Messager*, *La Novelliste* (1867-1868), *Gazette du Bresil* e *Courrier de Rio de Janeiro*.⁵ A revista *Ba-ta-clan* (1867-1871), dirigida por Charles Berry, surge também nesse contexto. Integrando jornalistas e caricaturistas franceses (Alfred Michon e J. Mill), tendo a sua sede na capital do império, a publicação destacou-se pelo tom virulento da sátira misturada a um humor picante e debochado. Criticava-se a política do governo imperial brasileiro, algumas personalidades públicas, mas, sobretudo, o elenco das artistas francesas do Teatro Alcazar Lyrique.

A *Ba-ta-clan* constrói uma versão orgiástica da brasilidade, configurando o país como um verdadeiro cabaré à francesa. No início do século XX, esse imaginário do cabaré é amplamente

4 Essa visão do Iluminismo como projeto que chega até os dias atuais é desenvolvida por ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista.

5 O iluminismo é considerado aqui como pensamento ou projeto de tendência transtemporal que, baseado na razão crítica, apresenta várias configurações históricas dentre as quais destaca-se a do movimento da Ilustração no século XVIII. Tal pensamento perdura até os dias atuais. Ver a propósito ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista.

divulgado pelas revistas humorísticas,⁶ aparecendo também em alguns romances, como *Madame Pommery* (1919), de Hilário Tácito. O título evocava duas francesas bem conhecidas na literatura e na história: Madame Bovary, de Gustave Flaubert (1857), e Madame Pompadour, dama da corte francesa, a favorita de Luis XV. Madame Pommery resulta da junção jocosa desses nomes.⁷

Nas páginas da *Ba-ta-clan* começa a ser sistematizado o imaginário de uma modernidade representada através das *cocottes* e cortesãs do *demi-monde*. Tais mulheres sobressaíram-se no grupo dos imigrantes composto por modistas, alfaiates, ouríveres, pintores, confeitheiros, cozinheiros, fabricantes de rapé e de licores, professores de música e de dança.

Na década de 1850, a Praça da Constituição (hoje, Tiradentes) era núcleo de lazer, comércio, imprensa e vida mundana.⁸ Em 1859 é criado na Rua da Vala (atual Uruguiana) o Alcazar Lírico, casa de espetáculos que inaugurou o gênero do teatro ligeiro, inspirado nas operetas cômicas de Jacques Offenbach. Propiciando o acesso às últimas novidades europeias, o Alcazar tornou-se uma referência da modernidade carioca associada à música, danças, humor e sensualidade.⁹

6 A análise das revistas relacionadas a um imaginário da brasilidade modernista está em: VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*.

7 MORAES, Eliane Robert de. Uma prostituta no limiar do modernismo, p. 22.

8 Esse tema foi trabalhado por mim em: VELLOSO, Monica Pimenta. Um agitador cultural na Corte: a trajetória de Paula Brito, p. 67-78.

9 Jacques Offenbach (1819-1880), compositor alemão radicado em Paris, adquiriu projeção internacional na década de 1860, tornando as operetas um gênero reconhecido internacionalmente. *Orfeu no inferno* (1858) é a sua obra mais famosa, apresentando o *Can-can*. Destacam-se também *La belle Helene* (1866) e *La vie parisienne* (1866). Nessa última, aparece o personagem *Le Brésilien*, que caricaturava os novos ricos em Paris, ostentando joias e mulheres. Sobre o Alcazar Lírico no Rio, consultar: MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite, p. 73-91.

As operetas de Offenbach mantinham a música original, adaptando-se, porém, o roteiro à cena brasileira. Divulgadas pelas páginas da *Ba-ta-clan*, obtiveram grande êxito incentivando a popularização de um imaginário de oposição a partir da caricatura da burguesia, do clero, do militarismo e das cortesãs. O fato desencadeou apaixonadas polêmicas no meio artístico do Rio de Janeiro e de Lisboa. Associava-se o sucesso das operetas cômicas com o declínio da verdadeira arte nacional. No Rio, lamentava-se que o Alcazar tivesse se transformado em cena “lírico dramática da nacionalidade”. Em 1866, a morte do teatrólogo João Caetano e do Maestro Francisco Manuel da Silva são registradas como perdas irreparáveis, simbolizando o fim de uma época cultural. Também em Lisboa, deplorava-se o fim do teatro romântico representado pela dramaturgia de Garrett, que ficaria reduzido a “porteiro de Offenbach”.¹⁰

Porém, na revista *Farpas* (1871-72), Eça de Queirós defendia a dramaturgia de Offenbach, creditando-o como verdadeiro “filósofo da oposição”: “Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições?”¹¹

A polêmica envolvia disputas de ordem política entre conservadores liberais e jacobinos. No Brasil do início do século XX, questionavam-se os valores do modelo urbano parisiense na condução da modernidade. Parte dos letrados temia a adoção de valores que privilegiassem o domínio das artes e a ordem dos sentidos, dentre eles, Silvio Romero. Considerava-se que o Brasil deveria assumir uma atitude de cautela frente à herança meridional que reforçava atavismos da psiquê brasileira, tais como tendência à contemplação, lirismo e excesso de

10 MELLO, Mario Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach*.

11 Ibid.

imaginação. Emotivos e inflamáveis, os meridionais (franceses e portugueses) comprometeriam a entrada do Brasil na modernidade industrial. Atraindo segmentos da sociedade avessos às energias produtivas, tais como jornalistas e artistas, esse modelo incentivava a dispersão do trabalho. Música, dança e humor assumiriam papel de destaque na ordem nacional.¹²

Essa polêmica sobre a condução da modernidade ocorre no século XX, mas bem antes tais questões já estavam em pauta, revelando a posição estratégica da dança. Opunham-se duas vertentes de pensamento: a primeira a desqualificava como expressão do cosmopolitismo e futilidade, ocasionando a dispersão dos esforços produtivos; em contraponto, havia os que a defendiam como expressão de um corpo e de uma sensibilidade, brasileiros em sintonia com a moderna sensibilidade latina representada pela influência francesa. Estamos de posse de alguns argumentos que nos permitem avançar a discussão. Voltemos à revista *Ba-ta-clan* e à figura de Jacques Offenbach, que polarizava a discussão, seja como “bufo perpétuo de ideias” (Silvio Romero) ou mestre na arte do humor, subvertendo alicerces da velha ordem (Eça de Queirós). Interessa-nos discutir essa segunda vertente.

Charles Berry inspirou-se na *Ba-ta-clan* (1855), uma opereta cômica de Jacques Offenbach sobre a China, para batizar a sua revista no Brasil.¹³ A narrativa de um reino longínquo e

12 Tais ideias foram discutidas em: VELLOSO, Mônica Pimenta. “É quase impossível falar a homens que dançam”.

13 A opereta dramatizava uma sublevação mirabolante visando destronar um imperador chinês. Os envolvidos na revolta acabaram descobrindo que eram franceses disfarçados de chineses. O Mandarin Ké-Ki-Ka-Ko era, na realidade, o visconde Alfred de Cerisy. Ele descobre a identidade da princesa Fé-na-nich-ton ao surpreendê-la tirando das pregas do seu vestido um romance francês ilustrado. Os dois se apaixonam imediatamente. Finalmente, descobre-se que o próprio imperador também era francês. Todos terminam apoteoticamente cantando *Ba-ta-clan*, hino da conspiração.

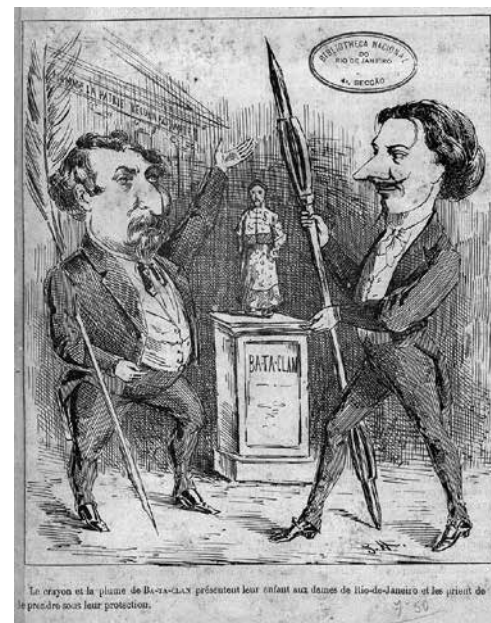
exótico reforçava seu imaginário sobre o Brasil.¹⁴ A universalização do modelo da Revolução Francesa fundamentava esse olhar pedagógico que alocava as demais culturas no nicho do exotismo. Na mente francesa, China e Brasil encontravam-se na mesma chave do estranhamento. Não é ao acaso que o título da publicação brasileira apareça entre hifens, como a nomenclatura das palavras chinesas (*Ba-ta-clan*). Também o subtítulo, “chinoiserie franco-bresilienne”, reforçava a intenção paródica em relação à ópera de Offenbach. Na capa do seu primeiro número, a publicação já esclarece essa filiação (Fig. 1).

A criança era um chinesinho a quem seria confiada a guarda das “alcazianas”.¹⁵ O vínculo do exotismo unia indistintamente China, Arábia e Brasil... As *cocottes*, personagens protagonistas dos primeiros números da *Ba-ta-clan*, inspiram as caricaturas das capas; também são elas que assinam parte expressiva dos artigos. Os nomes de algumas redatoras, como Jeanne De Bar e Irma Le français, correspondem aos nomes de algumas atrizes que trabalhavam de fato no Alcazar.¹⁶

Não interessa tanto ajuizar a veracidade do fato, mas perceber a sua tradução em termos de compreensão histórica. A narrativa ficcional, aliada aos estereótipos, esboça

frequentemente aspectos da realidade ainda não assimilados pelo conjunto ou difíceis de serem. Simplificando visões e fazendo detalhes assumirem valor categórico, os estereótipos adquirem função pragmático-cognitiva.¹⁷ Se as imagens das atrizes francesas são estereotipadas e simplificadoras, também revelam aspectos novos na cena social carioca: a emergência de uma sensibilidade feminina na modernidade. Reações adversas atestam presenças expressivas.

Figura 1: “O lápis e a pluma de Ba-ta-clan apresentam seu filho às senhoras do Rio e pedem que o tomem sob a sua proteção”.



Fonte: *Ba-ta-clan*, 1 de junho de 1867 (capa).
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

14 A dramaturgia de Jacques Offenbach seria, mais tarde, apropriada pelo teatro de revistas brasileiro, sob a forma de paródia. Foi frequentemente utilizada, dentre outros, por Arthur Azevedo. *Barbe bleue* transforma-se em *Barba de milho*, *Orfeu no Inferno*, *Orfeu da roça*, *Mimi Bamboche* em *Mimi Bilontra*. Ver a propósito as obras de Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro*, e Raimundo Magalhães Junior, *Arthur Azevedo e sua época*. Consultar também um mapeamento da opereta no teatro brasileiro. Disponível em: <www.unirio.br/teatrocomico>. Acesso em: 8 maio 2012.

15 O termo era comum nos jornais e revistas da época como referência às atrizes que trabalhavam no Alcazar Lírico, nome de origem árabe. Cf. MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite, p. 90. São visíveis as referências do exótico no imaginário francês, misturando árabes, chineses e brasileiros.

16 MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite. Na *Ba-ta-clan*, Jeanne De Bar, por exemplo, assina seu nome seguido de “bébé rose”.

17 Sobre os estereótipos, ver: FRANCK, Robert. Qu'est-ce qu'un stéréotype?, p. 17-32; e ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos.

O convívio entre as *cocottes*, literatos e jornalistas favoreceu a circulação de influências entre estes mundos. Tais profissionais integravam a rede de sociabilidade das festas noturnas dos cafés, clubes e teatros. Algumas dessas mulheres também exerciam a escrita. Distinguiam-se por uma série de requisitos, dentre os quais, inteligência, brilhantismo e capacidade de liderança. Mulheres de grande beleza, as *cocottes* eram cultas, sabendo recorrer às armas da sedução. Algumas delas, como Jeanne Detourbbay e Marie Laurent (Méry), atraíram para os seus salões políticos artistas de teatro e escritores, dentre os quais Leconte de Lisle, Manet e Mallarmé.¹⁸ Outro traço que as distinguiu era o fato de vestirem-se com elegância e à última moda. Tudo nelas devia ser um pouco mais forte: o vermelho nas bochechas, o negro nos olhos, o frufu das saias.¹⁹ Esse era perfil das grandes *cocottes* consideradas “colaboradoras espirituais” da *Ba-ta-clan*.

DISPUTA ENTRE IMAGINÁRIOS: BA-TA-CLAN E GAZETTE

Na imprensa brasileira, várias vozes opuseram-se à *Ba-ta-clan*. Criticava-se o mau gosto de suas piadas, capazes de enrubescer qualquer leitor. Ao aspecto moralista somaram-se os de ordem ética e política. *Arlequim*, dirigida por Ângelo Agostini, recriminava a visão caricatural sobre a guerra do Paraguai, que reduzira a nacionalidade brasileira a um grande cabaré. Assim, segundo essa leitura, Charles Berry limitava-se a “bajular as *cocottes* e ser historiador dos fatos do Alcazar Lirique”. Imagens desrespeitosas do exército brasileiro e do povo (selvagem e indolente) eram um ultraje ao país, sendo Berry considerado

18 Sobre o tema, ver: BRIAIS, Bernard. *Au temps des Frou Frou*; MONTCLOS, Brigitte. *Les mots de la belle Epoque*, p. 47

19 A TOUT le bataclan, p. 98.

um empresário das diversões visando apenas extrair lucro através da publicidade do Alcazar.²⁰

Apesar das divergências, *Arlequim* e *Ba-ta-clan* compunham-se, em termos ideológicos, como defensoras da abolição e do voto livre. Recorriam à retórica do humor e do riso, visando a comunicar com as camadas mais amplas da sociedade.

Figura 2: Brasileiros à tarde na Praça da Constituição



Fonte: *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, p. 4, 4 set. 1867.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Tais ideias revelam a natureza complexa dos valores que estruturavam as redes de apoio e afinidades na imprensa. No contexto internacional, as capitais europeias competiam entre si pelo exercício de influências. Anunciando-se como espaço condensador da modernidade, as grandes metrópoles acirravam polêmicas sobre a própria natureza do moderno, dando margem aos grupos que criticavam a cultura urbana como

20 Ironizando o fato de a *Ba-ta-clan* ser escrita em francês, a *Arlequim* (1867) questiona o lugar de “estrangeiro” de Charles Berry. Debochando deste apresentar-se transvertido de chinês, observa: “Você não é chinês nem aqui nem na França. Por que não toma o próximo pacote e se apresenta à corte de Napoleão II, dizendo que os brasileiros são selvagens?” Essas ideias estão em: *Ibid.*

núcleo da desordem e degenerescência de costumes. Os jornalistas estavam particularmente envolvidos nessa polêmica sobre o destino das nacionalidades periféricas.

O olhar entrecruzado França-Brasil remete à complexidade dessas disputas, redesenhando o jogo das influências. Desde meados do século XIX, o Brasil configurava-se como “comunidade transnacional”, abrindo-se à influência dos ideais renovadores da revolução industrial inglesa e da Revolução Francesa. O jornal *Gazette du Brésil* (1867)²¹ é importante nessa discussão.

Os laços entre a *Gazette* e *Ba-ta-clan* (ambos dirigidos por jornalistas franceses, editados na mesma época, local e idioma), em um primeiro exame, poderiam cessar aí. Destacam-se as fraturas internas, colocando em questão a avaliação dos franceses sobre a brasilidade. Autoimagens são reapropriadas em um jogo de invenções contínuas, revelando-se empenho na disputa. Logo no seu primeiro número, a *Ba-ta-clan* transcreve um trecho que atribui à *Gazette*: “Há alguns dias em um certo meio só se fala do lançamento de um jornal semanal ornado de caricaturas que deve ser, me asseguram, órgão da ‘haute bicherie Rio Janerienne’. Essa folha terá como redatoras as mais *huppées* das *cocottes* que fazem a delícia da população”.²²

Ironiza-se o fato de a revista contar com a participação das *cocottes*: “Será com penas de ganso ou de pombo que estas damas escreverão seus artigos?”.²³ Talvez a *Ba-ta-clan* tenha forjado esse texto.²⁴ Temos alguns indícios para tal hipótese. O tom galhofeiro e irônico não era próprio da *Gazette*, que

21 Jornal de tendência conservadora que se propunha a exercer missão civilizadora no país traduzindo para a Europa informes políticos e econômicos referentes ao comércio e indústria brasileiros.

22 LA *Gazette du Brésil*, n. 1, p. 2.

23 Alusão a um dos significados da palavra *cocotte*, que significava pombo de papel. Ibid.

24 Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro foram encontrados apenas os números da *Gazette* de abril de 1867 a outubro de 1868. Não foi encontrado o número que comentaria sobre a *Ba-ta-clan*.

preferia uma retórica de cunho etnocêntrico, buscando legitimar a sua missão iluminista. Defensora da ordem agrário-exportadora e escravista, apresentava-se como verdadeiro farol civilizatório para o Brasil.

A *Ba-ta-clan* destacava-se pela verve oposicionista e um humor debochado, caricato e anarquizante. Enfatizando a posse conservadora da *Gazette*, apresentava-a como uma senhora representante do antigo regime. Uma verdadeira marquesa: pinta no rosto, salto alto vermelho, olhos de pólvora e saia balão.²⁵ Tendo a aparência rígida de um militar, não gostava de rir para não perder a dignidade.²⁶

O contraste entre as duas publicações é configurado pela presença feminina: a *cocotte comédienne* (moderna ordem urbana) e a marquesa (antigo regime). A *Gazette* investia na universalidade de valores, reforçando a missão de modelo civilizatório. Acreditava que todas as culturas eram dotadas de uma consciência natural, restando instruí-las e educá-las. Propunha-se organizar as bases da cultura brasileira, anunciando a sua intenção de popularizar uma coleção de manuscritos sobre a história do Brasil e de publicar romances literários brasileiros e franceses.²⁷

Procedia-se a uma verdadeira partilha das tradições. A tradição revolucionária francesa da “mãe pátria” e a imprensa de oposição compunham o quinhão destinado ao usufruto do

25 Na toalette, usar pintas postiças era demonstração de poder e sinal de distinção social. Calçar sapatos de saltos vermelhos (no original “*talons rouge*”) também era marca de nobreza e distinção na França dos séculos XVII e XVIII. Cf. BALZAC, Honoré de. Tratado da vida elegante. A saia balão, usada a partir da Renascença, tinha uma grande roda retesada por anágua enfundada de arcos horizontais flexíveis. Em torno de 1850, já era considerada no Rio de Janeiro algo fora de moda, inspirando uma série de caricaturas e versinhos assinalando seu uso impróprio nas metrópoles devido ao espaço que ocupava nas ruas e transportes. Ver: RENAULT, Delso. *A vida da cidade refletida nos jornais*.

26 LA *Gazette du Brésil*, n. 2, p. 10.

27 Ibid.

mundo europeu: “Deixai aos grandes Estados europeus seus maus hábitos de discussões e controvérsias, não procurai imitar a oposição francesa”.²⁸

O modelo liberal não convinha ao Brasil, país jovem, agrícola e comercial, ao qual cabia conquistar estabilidade para assegurar o crescimento econômico. A política em terras brasileiras deveria comportar-se como uma “dama à antiga”, evitando a adoção de novidades.²⁹

No século XIX, as mulheres destacavam-se, junto com as crianças e os operários, como nova categoria de leitores. A *Petite Gazette* advertia sobre o comportamento das mulheres modernas. Ingressando no espaço público, elas desfilavam nos *boulevards*,³⁰ esplanadas dos cafés e *magazins*. É para essa novidade que o jornal chamava atenção, noticiando cenas abusivas de flerte e de pequenos roubos cometidos pelas mulheres que “cativam os olhos e chocam a razão”.

Esse imaginário de uma natureza feminina selvagem ganhava terreno. Língua de serpente, inclinações noturnas de coruja, humor instável do gato, as mulheres seriam “pequenos monstros” que se moviam pelo brilho do sol e a instabilidade da lua. É para essa natureza ambígua (diurna/noturna) que parecem convergir as atenções e o medo social. O século XIX marcara-se pela duplicidade de comportamentos do feminino. Combinavam-se a fria higienização da medicina e o segredo dos confessores, repúdio à nudez e a promoção dos bordéis. A sociabilidade dos salões, que no século anterior misturava os

28 SOYEZ donc conséquents avec vous-mêmes.

29 ÉTUDES des mœurs – Haute administration. *Gazette du Brésil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1868.

30 Antes de tornar-se lugar de passeio favorito dos homens e mulheres parisienses, na segunda metade do século XIX, o *boulevard* era lugar de trânsito das populações marginais: operários, costureiras, prostitutas, pessoas do submundo e homens de negócio que, sentados às mesas, viam passar as mulheres. Ver: MONTCLOS, Brigitte. *Les mots de la belle époque*.

sexos na arte da conversação, foi substituída pela demarcação entre o público e privado, buscando-se assegurar a racionalização e governabilidade dos contatos. Aos homens, coube o domínio público e a política; às mulheres, o privado referenciado pelo doméstico.³¹

Esse quadro da sociedade parisiense, tão demarcado pelas normas de controle, dá uma ideia do que possa ter sido a fantasia masculina francesa em relação ao Brasil. O mito dos trópicos instigava contrastes profundos entre Europa e o novo mundo. Jornalistas franceses, dentre eles Charles Berry, emigraram para o Brasil na expectativa de usufruir essa utopia que acenava com liberdade sexual e política. Projetavam-se nos corpos americanos os anseios e expectativas em relação à própria cultura europeia. No universo da sexualidade mulata, os franceses vislumbravam um encontro com o paraíso. É neste sentido que o discurso da *Ba-ta-clan* revela aspectos recalcados da imaginação erótica europeia.

Desde Sade que a filosofia penetrara na intimidade das alcovas revelando fantasias sexuais e aspectos ameaçadores da realidade. Os lugares mal iluminados passaram a despertar atenções. Prostitutas mercantilizando corpos, personagens envolvidos com excentricidades, crimes e experiências de toda sorte convidavam ao percurso na noite, esquadrinhando sentidos até então ocultos. Oscilava-se entre o tom protetor e o ajuizamento moralista aos notívagos e marginais.

A *Ba-ta-clan* investe nessa vertente do iluminismo noturno³² que tudo quer descrever, conhecer, experimentar e transformar. Entrar na noite, dar visibilidade aos que a habitavam era uma forma de desvendar e controlar seu mistério. As *cocottes*

31 Sobre as representações do feminino, dentre outros, consultar: CORBIN, Alain. O século XIX.

32 A expressão é trabalhada por ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista, p. 129.

francesas no Brasil corporificam essa ambiguidade; a paródia pode nos fornecer uma chave interpretativa para entendê-la.

PETIÇÃO DAS *COCOTTES*

A raiz etimológica da palavra “paródia” (para) articula dois significados distintos. O primeiro reforça o aspecto da oposição através da zombaria e da caricatura. Já o segundo pressupõe um “ao longo de” remetendo para a transcontextualização e repetição, mas, é bom que se esclareça, trata-se de uma repetição com diferença. Esse aspecto frequentemente acabou sendo obscurecido quando a paródia passou a ser interpretada, sobretudo, como discurso de oposição. Dessa forma, diluiu-se a sua carga de ambiguidade crítica baseada na coexistência de valores. Lidando com a ironia, o discurso paródico dramatiza a dualidade das situações, tornando-as risíveis.³³

Tais ideias ajudam a investigar a narrativa da *Ba-ta-clan* (1867) e de parte significativa das revistas brasileiras de humor do início do século XX centradas na figura ambígua da *cocotte*. Uma das imagens, que expressa fortemente o moralismo da sociedade, comparava-as a uma gangrena invadindo o corpo social. Ao mesmo tempo em que eram discriminadas pelo discurso médico-higienista e pela moral das famílias burguesas, tais mulheres exerciam inegável fascínio na sociedade brasileira, sendo símbolo da modernidade urbana. Dom Pedro I teve um romance com Madame Saisset e, mais tarde, o Barão do Rio Branco iria casar-se com uma *cocotte* belga. As senhoras da sociedade as imitavam na pose desenvolta e na elegância dos trajés.

A *Ba-ta-clan* explora essa ambiguidade com refinado senso de humor. Publica uma petição organizada pelo “Comitê das Cocottes do Rio de Janeiro” que fora apresentada à Câmara dos deputados. No documento, o grupo se organizara para

33 HUTCEON, Linda. *Uma teoria da paródia*.

protestar contra a imitação burguesa que lhes usurpava direitos já adquiridos:

[...] contra a invasão crescente deste amor de um luxo desordenado e de mau gosto que há muito tempo constitui nosso monopólio e que hoje invadiu as altas classes da sociedade, ganhando, dia a dia, as mulheres da burguesia e não tardará a fazer da capital do Império um imenso quarteirão Bréda.³⁴ O que é cólera morbus, a guerra do Paraguai e a escravidão quando comparados a essa gangrena social? Onde acabará essa situação?³⁵

Integravam-se juízos burgueses no intuito de estabelecer contrastes. Parodiando o discurso do poder, arremedando a sua dicção formal, bajuladora e moralista, as *cocottes* se desculpavam diante dos políticos pelo fato de lhes roubarem o “tempo precioso da sesta cotidiana”³⁶ e das pequenas visitas àquelas mercedoras dos seus favores. Na petição, argumentava-se que, graças à liberalidade dos filhos das famílias burguesas brasileiras que roubavam dos pais e graças aos pais que sacrificavam o dote das filhas, elas (as *cocottes*) dispunham de uma boa situação financeira. Por isso, ao contrário das outras mulheres, tinham o direito de usar decotes e andar na última moda.³⁷ Parodiando os controles sociais, a Petição fortalecia discriminações e padrões comportamentais; a maquiagem era proibida às mulatas brasileiras. Reforçavam-se as restrições e desigualdades no meio familiar: “[As] mulheres dos comerciantes não irão ao Alcazar senão uma vez em cada 5 anos. Em contrapartida, o marido terá

34 Nome de uma rua em Paris que era o local onde as mulheres venais estabeleciam contato com os transeuntes.

35 PETITION adressée par les cocottes de Rio de Janeiro à l'Assemblée Générale législative, p. 6-7.

36 Ibid.

37 No II Império, o clero condenava indumentárias ousadas, sobretudo os decotes.

direito o tempo todo de infligir a sua cara metade o Teatro S. Pedro de Alcântara...”³⁸

A figura controversa das *cocottes* traduzia sentimentos ambíguos dos franceses e dos brasileiros frente às suas próprias culturas. As seções apimentadas da *Ba-ta-clan*, assinadas pelas redatoras-*cocottes* (ou talvez pelo próprio Berry dublando as *cocottes*), marcavam-se pela ambiguidade. Integravam valores moralistas em relação ao feminino, mas também semeavam dúvidas e invertiam jocosamente os papéis nas relações. Em cenas de humor, o poder que os barba-azuis e os coronéis exerciam sobre as mulheres era frequentemente deslocado pelas *cocottes*, que apareciam como controladoras das situações.

O imaginário do amor romântico e sublime também era objeto de indagações. Jeanne de Bar, artista do Alcazar e redatora da revista, interrogava se a imagem da beleza feminina associada à natureza idílica não seria demasiado vaporosa para os apetites materiais do século. Propunham-se maliciosamente outros critérios de beleza que exploravam o rosto e o corpo. Inspirando-se na numeração cabalística sugerida pelas três graças ou pelo símbolo da Santíssima Trindade, sugeria-se: “Três coisas brancas: pele, dentes e mãos. Três coisas negras: olhos, sobrancelhas e cílios. Três coisas estreitas: a boca, a cintura e...”³⁹

Trata-se de uma operação de mapeamento própria do olhar iluminista. O procedimento de misturar o material-corporal (anatomia do corpo feminino) e espiritual-sublime (Três Graças e Santíssima Trindade) remete a uma das tradições da

38 Também parodiava-se o controle das vestimentas femininas: “Mulheres que não dispõem de meios para comprar roupas devem vestir-se de saia branca só duas vezes por ano, ter roupas cuja cauda ultrapasse 50 cm, usar um ‘*sui-vez moi, jeune homme*’ cuja largura exceda 1,75cm...” Ver: *Ibid.*

39 Apesar do caráter casto imposto pela cultura da renascença, as “Três Graças” foram frequentemente utilizadas na Itália como insígnia dos bordéis. A citação sobre os atributos da *cocotte* está em: De la femme et de ses perfections physiques et morales. *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, 1 junho, 1867, n. 1, p. 4.

paródia medieval que buscava relativizar a fronteira entre a cultura cômica e a oficial. Rabelais, que se destacou como divulgador desse gênero, escreveu grande parte de *Gargântua*,⁴⁰ no “Pomme de Pin”, um dos mais antigos cabarés parisienses.⁴¹

Criticando a sofisticação da *Gazette* (que usava o perfume delicado do *benjoin* e da bergamota), a *Ba-ta-clan* declarava seu gosto pelas “piadas ácidas da cozinha”. Revista de grande circulação, ao menos no circuito dos letrados e boêmios, a *Ba-ta-clan* contribuiu para popularizar um estereótipo que associava a mulher francesa à libertinagem e às artes da *coqueterie*, levando frequentemente os brasileiros à ruína financeira. O diálogo entre os amantes o revela: “– Como, minha querida, ainda uma infidelidade? – Qual! Quereis me tornar escrava? Eu que há dez anos combato pela liberdade?” (Fig. 3).

Figura 3: Caricatura de Mill



Fonte: *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 4, 1 jun. 1867. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

40 Introdução. In: RABELAIS, François. *Gargântua*.

41 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade média e no contexto de François Rabelais*; DUQUE, Gonzaga. *O cabaret de Ivone*.

Um protesto contra a prática da escravidão (também aí englobando as mulheres) combina-se a um juízo moralista que reforçava clichês sobre o comportamento das *cocottes*. Essa ambiguidade do olhar francês é transposta para o Brasil, fundamentando a invenção de um corpo brasileiro, que tem na figura de Susanne Castera uma de suas musas inspiradoras.

A “CASTA SUSANA” E A PRIMEIRA MISSA DO BRASIL

Uma das grandes estrelas do Alcazar Lírico foi *Mlle. Aimée*, cantora lírica e dançarina que inspirou a pena de Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e Gonzaga Duque, que destacaram a sua natureza livre, angelical e demoníaca.⁴² Outra estrela do Alcazar foi Susanne Castera, cujo nome entrou para a crônica da história do Brasil, alcançando grande popularidade. Registros da polícia, crônicas urbanas e teatrais, caricaturas, música e também a ficção traduzem a densidade de significados de que se revestiu a personagem. A atriz chegara ao Brasil engajada na empresa teatral do Alcazar Lirique dirigida por Paul Arnaud. Sua identidade, como a da maior parte das atrizes que viveram essa época, é marcada pela ambiguidade de tratamento. Susanne era identificada como “*femme publique*” e como “*commedienne*”. A polícia a acusava de aliciar francesas para o Brasil visando o exercício da prostituição, sendo também recriminada pelo fato de ter arruinado um dos seus amantes através do qual adquirira imóveis.⁴³

Na década de 1860, a crônica teatral registrava o sucesso que as pernas da atriz faziam nos palcos quando apresentava a dança do *cancan*.⁴⁴ Susana teve participação direta na cam-

panha antiescravagista, destacando-se como sócia benemerita da Confederação Abolicionista. Foi uma das organizadoras da Caixa Beneficente Teatral, angariando fundos para o movimento.

No centro da cidade, na Rua do Passeio, era proprietária de uma “*Pension des artistes*”, gênero comum de habitação que se destinava a receber artistas estrangeiros que chegavam ao Brasil. Sua casa tornou-se um dos mais destacados núcleos da sociabilidade carioca, reunindo artistas e membros das elites políticas e financeiras. Susanne era frequentadora assídua da Confeitaria Colombo, integrando-se ao círculo dos intelectuais boêmios, composto por literatos e caricaturistas. Por ocasião da morte da sua mãe, parte expressiva da elite política compareceu à missa de sétimo dia.⁴⁵

Memórias urbanas e biográficas, documentos de arquivos e as revistas de grande circulação reforçam a presença de Susane na história da nacionalidade brasileira. Analisar como se deu a apropriação dessa presença possibilita refletir sobre o entrecruzamento dos olhares francês e brasileiro a partir de uma vertente que prioriza o referencial dos sentidos, tornando-o uma outra configuração da razão crítica. Glosando as versões oficiais da história do Brasil, sobretudo a do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a revista *D. Quixote* (1917-1927) produz um imaginário paródico-humorístico da nacionalidade. Recria o mito fundacional fazendo convergir as histórias de Pedro Álvares Cabral e a de Susana Castera. Na caricatura “A primeira miss do Brasil” (*D. Quixote*, 8/5/1918), ao lado de Pedro Álvares Cabral, Susana (sua esposa) recepciona os índios convidando-os para um “*thé-tango*”.⁴⁶

42 As referências estão em VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedettes do Brasil*.

43 Tais dados estão no Arquivo de Nantes. Inspection d’Investigation et de Sécurité Publique (25 novembre de 1908).

44 EFEGÊ, J. *Figuras e coisas do carnaval carioca*.

45 Os dados referentes à Susana Castera foram trabalhados em VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*.

46 *D. Quixote*, 8 maio 1918, capa.

A questão da dança é importante nesta discussão. Entre 1913 e 1914, quando o maxixe fazia grande sucesso em Paris, estavam em moda no Rio de Janeiro os “*Thé-Tangos*”, reuniões dançantes que congregavam as elites cariocas. A paródia à narrativa do escritor português Pero Vaz de Caminha, que teve a tela de Vitor Meirelles (1860), *A primeira missa no Brasil*, como um dos seus ícones mais representativos, criava novos sentidos para a brasilidade. Na caricatura da revista *D. Quixote*, desfazia-se a centralidade da matriz colonizadora, misturando-se elementos das culturas portuguesa, francesa e brasileira. A matriz civilizatória universal de origem judaico-cristã em terras brasileiras ganhava novas configurações através da cortesã francesa que convidava os índios (e não os negros) à dança do maxixe. Uma das características da paródia é a versão irônica da transcontextualização que vai do ridículo desdenhoso à homenagem.

Evocando a presença francesa em uma das cenas fundadoras da brasilidade, a caricatura prestava homenagem ao país, mas o fazia de modo irreverente ao recorrer a uma personagem identificada com o submundo. Homenagem e torcer irônico do nariz, francofilia e francofobia. A adesão ao paradigma civilizatório inspirado pela revolução francesa é objeto de crítica. No dia 14 de julho de 1890 (aniversário da Revolução Francesa), o governo republicano brasileiro publica um calendário dispendo sobre as festas cívicas e nacionais. O fato é considerado marco oficial da entrada do Brasil no cenário das modernas nações. No entanto, essa visão não conquista consenso.

Em uma sociedade em que a liberdade de imprensa e o debate político coexistiam com os valores de uma ordem agrário-escravocrata, conservadora e paternalista, seriam profundos os conflitos. Havia um sentimento de recusa em fazer parte de uma comunidade universal inspirada nos ideais iluministas clássicos.

A charge “14 de julho” (*D. Quixote*, 14/07/1926) sintetiza bem esse espírito: uma comitiva de políticos brasileiros, tendo

à frente uma jovem estudante que carregava um arranjo de flores, se anuncia ao mordomo de uma residência: “ – Desejamos saudar a liberdade, a igualdade e fraternidade!” O Mordomo polidamente explica: “ – Não estão em casa. Foram passar uns tempos fora”. O iluminismo não habitava em terras brasileiras. Porém, tais ideais eram necessários na integração do país ao cenário da modernização. Servindo-se da chave da paródia, as revistas brasileiras lidam com as ambiguidades dessa situação integrando outras fontes da herança cultural francesa.

Temos a invenção de uma outra temporalidade. Sugere-se que o calendário republicano brasileiro deixe de ser regido pelos ideais iluministas, passando a contemplar as festas populares do “*Le poison d’avril*”⁴⁷

* * *

As ideias expostas elencam um conjunto de questões traduzindo outra gama de valores que presidem as relações França-Brasil. Extrapola-se a matriz clássica do modelo iluminista relacionado à esfera do universal e da razão crítica.

Viu-se que essa vertente não remete ao “outro”, pois o particular, os sentidos e o noturno estão latentes no próprio seio do iluminismo. Os franceses que emigraram para o Brasil eram mobilizados não só pela liberdade de expressão na imprensa, mas também pelos sonhos e fantasias projetados em outros corpos e continentes.

As revistas de grande circulação no Rio de Janeiro (1867-1920) foram canais de divulgação desse imaginário que evocava

47 A festa “*Le poison d’avril*” teve origem quando Carlos IX resolve publicar um edito adotando o dia 1º de janeiro como início do ano, em lugar do primeiro de abril, que fazia parte da tradição francesa. Troçando das pessoas que resistiram à tal mudança cronológica, passou-se a enviar para elas saudações com pilhérias anônimas.

a força dos sentidos e o universo *rabelaisiano* do baixo corporal. A *Ba-ta-clan*, fazendo a divulgação dos espetáculos teatrais do Alcazar Lirique que lançou a vida noturna no Rio de Janeiro, destacou-se como uma das referências inspiradoras.

Nas páginas dessa publicação, as *cocottes* criavam uma outra versão do personagem rabelaisiano: a Madame Gargântua. Vestido bem decotado, taça de champanhe, elas devoravam homens envoltos em cédulas de dinheiro, mas também eram devoradas por eles.

Figura 4: Madame Gargantua



Fonte: *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, 1/2/1868, p. 289.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

É essa vertente dionisíaca, pensada como o aspecto noturno do iluminismo francês, que inspira a invenção de um corpo brasileiro. Este começa a ser construído na virada do século XIX para o XX, contexto em que vários atores brasileiros se apresentavam nos palcos de Paris dançando maxixe. Na ocasião, foram constantes as referências a um corpo que combinava a dolência, sensualidade e malevolência dos trópicos

ao refinamento, elegância e civilidade da cultura francesa.⁴⁸ Acoplavam-se as raízes mestiças da cultura brasileira à vertente noturna do iluminismo francês.

O julgamento ambíguo sobre as *cocottes*, mesclando o triunfo da modernidade às marginalidades transgressoras, talvez tenha propiciado brechas para uma autopercepção do Brasil, sensibilizando para elementos de pertencimento cultural ainda difíceis de serem processados em termos intelectuais e de autoestima. Capazes de “cativar os olhos e chocar a razão”, a representação das *cocottes* transposta para o novo continente daria margem à invenção de um corpo brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A TOUT le bataclan. *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, p. 98, 18 ago. 1867.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade média e no contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALZAC, Honoré de. Tratado da vida elegante. In: _____. *Tratados da vida moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- BOUTLER, Charles. *Dictionnaire d'argot classique: compilation de douze dictionnaires d'argot publiés entre 1827 et 1907*. Paris: [s. n.], [s. d.].
- BRIAIS, Bernard. *Au temps des Frou Frou: les femmes célèbres de la Belle Époque*. Paris: Ed. France-Empire, 1985.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante do etnólogo. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.
- CORBIN, Alain. O século XIX: o tempo das puras donzelas e dos bordéis. In: _____. (Org.). *A mais bela história do amor*. Lisboa: Asa Editores, 2006.

48 Tais ideias foram desenvolvidas em VELLOSO, Monica Pimenta. A invenção de um corpo brasileiro. In: ABREU, Martha; LOPES, Antônio Herculano; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *História e música*.

DUQUE, Gonzaga. O cabaret de Ivone, recordação de um tempo. *Kosmos*. Rio de Janeiro, n. 11, nov. 1908.

EFEGÊ, J. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ETUDES des mœurs – Haute administration. *Gazette du Brésil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1868.

FRANCK, Robert. Qu'est-ce qu'un stéréotype? In: JEANNENEY, Jean-Noel. *Une idée fausse est un fait vrai, les stéréotypes nationaux en Europe*. Paris: Odile Jacob, 2000. p. 17-32.

HUTCEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JEANNENEY, Jean Noel (Dir.). *Une idée fausse est un fait vrai: les stéréotypes nationaux en Europe*. Paris: Odile Jacob, 2000.

JUNIOR, Raimundo Magalhães. *Arthur Azevedo e sua época*. São Paulo: Martins, 1955.

KNAUSS, Paulo; MALTTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2011.

LA Gazette du Brésil. *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2, 1 jun. 1867.

LA Gazette du Brésil. *Ba-ta-clan*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 10, 8 jun. 1867.

MELLO, Mario Vieira de. *Eça de queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.

MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a *cocotte commédienne* no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: EdUERJ: Faperj, p. 73-91, n. 20-21, jan./dez. 2007.

MONTCLOS, Brigitte. *Les mots de la belle époque*. Paris: Musées: Actes SUD, 2005.

MORAES, Eliane Robert de. Uma prostituta no limiar do modernismo. In: VELLOSO, Monica, ROUCHOU, Joelle; OLIVEIRA, Claudia (Org.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PERROT, Michelle. *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1998.

PETITION adressée par les cocottes de Rio de Janeiro à l'Assemblée Générale législative. *Ba-ta-clan*, n. 1, p. 6-7, 1 jun. 1867.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 1999.

RENAULT, Delso. *A vida da cidade refletida nos jornais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p 125-148.

SHOHAT, Ella; STAMS, Robert. *Crítica da imagem etnocêntrica, multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOYEZ donc conséquents avec vous-mêmes. *Gazette du Brésil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1868.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. v. 1.

VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedettes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso).

VELLOSO, Monica Pimenta. A invenção de um corpo brasileiro. In: ABREU, Martha; LOPES, Antonio Herculano; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *História e música: o longo século XX*. Rio de Janeiro: FCRB, 2012.

_____. “É quase impossível falar a homens que dançam”: representações sobre o nacional popular. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, [S.l.], ano 4, v. 4, n. 4, out.-nov.-dez. 2007.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis: KBR, 2015.

_____. Um agitador cultural na Corte: a trajetória de Paula Brito. In: KNAUSS, Paulo; MALTTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2011. p. 67- 78.

ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

“Civilização” pelo avesso: *cocottes* francesas no Rio de Janeiro imperial

Lená Medeiros de Menezes

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, progresso e civilização, enquanto conceitos que encaminhavam propostas de futuro, consagraram a mudança como caminho obrigatório para os povos. Caminhar no sentido da modernidade foi o grande desafio lançado às nações consideradas “atrasadas”, dentre elas, o Brasil. Nesse contexto, a imigração foi apresentada como solução para a mudança rumo à modernidade, sonhada por elites brasileiras que tinham os olhos postos na Europa, a partir da ideia de que a vinda de trabalhadores europeus significaria a superação das heranças colonial e escravista, ainda que entre os planos das práticas e das representações houvesse profundos abismos.

Em sua forma impressa, a palavra civilização surgiu na França Oitocentista¹ e, desde muito cedo, estabeleceu uma dialética muito própria com a ideia de progresso, com maiores ou menores aproximações ou distanciamentos de sentido: ora ambas eram usadas como sinônimo, significando,

1 De acordo com Lucien Febvre, a partir de 1776, a palavra “expandi[u]-se”, “[fez] fortuna” e “conhece[u] um futuro de prestígio”. FEBVRE, Lucien. *Pour une histoire à part entière*, p. 503. [Tradução da autora]. Como *parole de force*, ela ganhou o mundo nos séculos que se seguiram, viajando pelos continentes à medida que se expandiam os meios de comunicação e intensificavam-se os fluxos humanos que saíam da Europa em direção a outras terras.

principalmente, conquistas no plano das técnicas e oferecimento de novos equipamentos materiais à sociedade; ora civilização inseria-se em um contexto mais amplo em termos de mudança, com ênfase à evolução dos “espíritos”. No dizer de Braudel, desde o início, ela significou “um ideal profano de progresso intelectual, técnico, moral e social”, levando o autor a proclamar que a civilização eram as “luzes”.² Traduzindo esse ideal transformador, Condorcet afirmaria que, à medida que a civilização se expandisse pela terra, desapareceriam “a guerra e as conquistas, a escravatura e a miséria”.³

Em sua circulação na forma de substantivo singular, projetada como ideal e contraposta à barbárie, a ideia de civilização definiu-se como uma forma “superior” de viver, estabelecendo ligação com a França. Dessa forma, para os povos em processo de modernização, passou a compor um imaginário que consagrava sua capital como modelo a seguir, comprovando a afirmação de Victor Hugo, de que Paris expressava o mundo.⁴ Capital das artes e da moda, desde que Luís XIV abandonara a representação de rei-guerreiro para investir em sua aparência, Paris exportava para o mundo bens culturais tornados registros de civilização, e o delírio pela “cidade-luz”, em cidades como o Rio de Janeiro, desdobrava-se em propostas de mudança por parte de elites europeizadas.

Mirar a Europa como modelo a ser copiado significava dotar-se de equipamentos urbanos “à inglesa”, mas vestir-se, alimentar-se, amar, divertir-se e comportar-se “à francesa” – quando não no falar como os franceses –, considerando que a língua francesa era corrente nas conversas travadas nos ambientes “civilizados”. Esses foram comportamentos que, definitivamente, marcaram os tempos imperiais. Nesse contexto, a ideia e os

2 BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*, p. 160.

3 Condorcet apud BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*.

4 HUGO, Victor. *Os miseráveis*, p. 27, VII.

discursos sobre a civilização orientaram-se no sentido da negação de raízes e heranças do passado em prol de outras formas de viver. Para Joaquim Manuel de Macedo, o progresso e a civilização alterariam, inclusive, o ritmo do tempo e da vida cotidiana:

Atualmente a sociedade civilizada almoça à hora em que os velhos portugueses jantavam, e jantam de luzes à mesa à hora em que se levantavam da ceia aqueles nossos avós. História de progresso e de civilização, que levam e estendem o sol de seus dias até depois da meia-noite com a iluminação a gás, e, ainda preguiçosos, saúdam o rompimento de suas auroras às 9 horas da manhã, quando abrem as cortinas dos seus macios lençóis, e tomam, ainda bocejantes, o seu café madrugador.

Portanto, a *tarde* tem hoje horas novas, que se confundem com a noite, e eu começava este capítulo indicando a *tarde* do outro tempo, que atualmente é a hora em que almoçam a começar o dia o progresso e a civilização.⁵

Referenciar o Rio, tomando como modelo Paris, representava exaltar a “fidalga, vaidosa e [...] até simbólica” rua do Ouvidor – “feiticeira filha de Paris!”⁶ e as descrições feitas por viajantes estrangeiros, literatos e cronistas são um exemplo objetivo desse processo. Para Walsh, que viajou pelo Brasil nas primeiras décadas do século:

Suas lojas [as francesas] ocupam algumas ruas da cidade, onde se destacam por serem as mais elegantes. Elas se distinguem, principalmente, por suas cortinas, espelhos, relógios ornamentais e vasos de louça esmaltados, que dão uma certa elegância e luxo à rua do Ouvidor, do Ourives e outros lugares em que vivem.⁷

Apreciações semelhantes se fariam presentes na descrição feita pelo já citado Macedo:

5 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*, p. 14.

6 Ibid., respectivamente p. 81 e 77.

7 WALSH, Robert. *Notícias do Brasil: 1828-1829*, p.197.

A Rua do Ouvidor tornou-se quase logo até além da Rua dos Latoeiros comercial e principalmente francesa, e Sua Majestade, a Moda de Paris, déspota de cetros de flores, sedas e fitas, fez mais do que o Marquês do Lavradio, que acabara com os peneiros, mais do que o Intendente Geral da Polícia Paulo Fernandes, que mandara destruir as rótulas, porque, num abrir e fechar de olhos, alindou a rua com graciosas, atraentes e enfeitadas lojas e criou e multiplicou aquele chamariz e laços armados que se chamaram e ainda alguns chamam – as vidraças da *Rua do Ouvidor*.⁸

Da mesma forma que os progressos conhecidos pelo país, e principalmente pelo Rio de Janeiro, tinham a chancela inglesa, neles incluídos sistemas de esgoto, limpeza urbana e iluminação, ferrovias, instalações dos portos e outros, as marcas da civilização traziam a assinatura francesa. Nesse processo, as heranças portuguesa e escrava eram negadas em prol das influências francesas: nas artes, nas vestimentas, na arte de comer, no comércio, como, também, nos lazeres e prazeres. É o que podemos observar na análise feita pela *Revista Dramática*, por ocasião da apresentação de *Une Demoiselle en Lotterie*, de Offenbach:

O teatro agora não é mais um palanque de saltimbancos adestrados no jogo de pilherias grosseiras [...]; pelo contrário, é um recinto onde, ao passo que nos distraímos, corrigimos os costumes, aprendemos a dar valor às mais delicadas manifestações de inteligência e de arte e, sobretudo, a esse apurado bom gosto que diverte e educa insensivelmente as plateias.⁹

A *attirance* dos brasileiros com relação aos bens culturais oriundos de uma França transformada em modelo acabou por irradiar-se para muito além das artes e da “boa sociedade”, atingindo o universo da prostituição. Neste caso, a representação da França e de Paris como faróis de civilização acabou por transformar a francesa na representação suprema da arte do amor.

8 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*, p. 75.

9 DRAMÁTICA. Rio de Janeiro, p. 63.

Ou, no dizer de Lima Barreto, representantes de uma civilização que, “por tantos modos diferentes, vários e obscuros”, tornava-as “continuadoras de algum modo da missão dos conquistadores”.¹⁰

No cenário de verdadeiro “bordel a céu aberto” em que se transformara a cidade do Rio de Janeiro, segundo o dizer das autoridades policiais, a *cocotte*¹¹ francesa, com destaque à *cocotte comédiénne* dos espetáculos de variedades, tornou-se símbolo de uma nova era, ainda que a prostituição fosse considerada o “cancro roedor das sociedades civilizadas”.¹²

As hierarquias, então forjadas no universo da prostituição, a partir de critérios que incluíam cor, língua e nacionalidade, podem ser observadas na classificação que se segue, enunciada pelo Chefe de Polícia da Corte, em relatório relativo ao ano de 1874. Segundo ele, as prostitutas em atuação na cidade do Rio de Janeiro dividiam-se em quatro “classes” principais. No nível inferior situavam-se as escravas: “pretas e pardas, alojadas em casas decentemente mobiliadas por seus próprios senhores, que as obriga[vam] ao pagamento de salários elevados”. No plano imediatamente “superior”: “miseráveis que resi[diam] em casas térreas, viv[iam] na pobreza e apresenta[vam-se] esqueléticas e com sinais visíveis das enfermidades que esta[-vam] afetadas”. Em terceiro lugar, figuravam jovens, “quase todas estrangeiras” que “habita[vam] casas de boa aparência sob a inspeção de mulheres que aufer[iam] os lucros da impureza, satisfazendo o estipulado nas convenções particulares que com elas [tinham] celebrado”. Por último, no topo da pirâmide, contavam-se aquelas que o Chefe de Polícia considerava

10 BARRETO, Paulo. A reforma das coristas, p. 105-106.

11 *Cocotte* seria uma das denominações para prostituta elegante, que teria se difundido no Rio de Janeiro nos anos 1870. Geralmente atriz dos espetáculos de variedades, as *cocottes* desfilavam pelas confeitarias da cidade e habitavam as *pensions d'artiste*, ou “pensões alegres”, no dizer popular. Ver também o texto de Mônica Pimenta Velloso neste livro. [N. Ed.].

12 Cf. RELATÓRIO do Chefe de Polícia da Corte.

“não menos miseráveis”, “que ocupa[vam] casas suntuosas, usa[vam] de sedas, plumas de subido preço, joias e brilhantes de grande valor, frequenta[vam] teatros e lugares públicos e [tinham] à sua disposição vistosos carros”.¹³

Qualquer que fosse a hierarquia estabelecida, a francesa – modelo de beleza, sensualidade e erotismo – ocupava, inevitavelmente, o topo da pirâmide, apesar de muitas daquelas que chegavam à cidade não se constituírem em exceção no quadro geral das razões que explicavam a emigração: desemprego, abandono e, não raras vezes, miséria. Muitas delas eram mulheres sós que tinham que prover o sustento de filhos menores, reproduzindo pelo mundo a Fantine de Victor Hugo.¹⁴

A circulação transoceânica de mulheres sós, acompanhadas por filhos menores, pode ser observada nos exemplos dados por Blanche e Victoria, ainda que isto não comprove que elas tenham exercido a prostituição, pois não foram encontrados registros sobre as formas pelas quais elas garantiram sua sobrevivência no Brasil. Blanche, solteira, embarcou no Havre em julho de 1840, na companhia de um filho menor.¹⁵ Victoria, solteira de 34 anos, retornou à França em maio de 1840, acompanhada por quatro filhos, com idades que variavam entre cinco meses e quatro anos.¹⁶

Algumas mulheres, iludidas por falsas promessas de amor, acabavam por abandonar sua terra e seus familiares para cruzar

13 BRASIL. *Relatório do Chefe de Polícia da Corte*. Anexo ao Relatório do Ministério de Justiça de 1878.

14 Fantine é personagem da obra *Os miseráveis*, lançada em 1862 e considerada uma das obras-primas do romantismo francês. Através da personagem, as ideias políticas de Victor Hugo (1802-1885) explicitam-se na denúncia da miséria que afetava as trabalhadoras urbanas, em uma fase na qual a grande indústria ainda não se afirmara.

15 BRASIL. Arquivo Nacional, Códice 415: *Entrada de embarcações e passageiros estrangeiros e brasileiros*, fl. 144.

16 BRASIL. Arquivo Nacional, Códice 423: *Legitimações de estrangeiros*, 1818-1841, fl. 57.

o oceano em busca da realização de sonhos que acabavam transformados em pesadelos. Nesse grupo, incluiu-se Henriqueta Maura, cujo suicídio ocupou a página dos jornais do Rio de Janeiro nos idos de 1839. Henriqueta, de 34 anos, “feições regulares, cheia de corpo e alma”,¹⁷ chegou ao porto do Rio de Janeiro em 23 de outubro, na esperança de se juntar ao companheiro que a deixara na França logo após o casamento.

Segundo o *Diário do Rio de Janeiro*, ela havia casado, em Toulouse, com um conterrâneo de partida para o Brasil, que a abandonou em companhia da mãe. Chegando ao Rio de Janeiro, viu-se novamente só, pois o companheiro a abandonou novamente, partindo para Minas Gerais. Completamente só e sem recursos para manter-se, acabou por tirar a própria vida, sendo encontrada, no dia 6 de novembro, por mulher conhecida como mme. Elisa, “deitada na cama, em camisa, coberta e com fogareiro de carvão parte consumido e parte ainda aceso, dentro do pequeno quarto em que estava a cama”,¹⁸ já sem qualquer chance de sobrevivência.

No quarto onde foi encontrada morta, foram achadas três cartas por ela redigidas. Uma, datava de 29 de outubro de 1839 e fora escrita para a mãe. Outra, escrita em 6 de novembro, estava endereçada a mr. Cros, encarregado de remeter a carta deixada para a mãe, com o pedido explícito que não lhe dissesse as circunstâncias de sua morte. A última era dirigida ao marido, com a manifestação de seu perdão e o pedido para que o mesmo remetesse a quantia de duzentos francos para sua mãe, com a lembrança de que isto lhe havia sido prometido. A condição de miserabilidade em que Henriqueta foi encontrada obrigou a Sociedade Francesa de Beneficência a fazer-lhe o enterro, tendo este ocorrido no dia seguinte da morte.¹⁹

17 DIÁRIO do Rio de Janeiro, 6 nov. 1839.

18 Ibid.

19 Ibid.

A menção ao dinheiro que o marido prometera remeter para a mãe permite pensar em várias hipóteses, não estando descartada a possibilidade de Henriqueta ter sido uma das mulheres que, no Brasil, acabaram exploradas pelos companheiros. Pelo menos, alguns sinais permitem pensar nessa hipótese: o casamento apressado, seguido da partida para além-mar, o cuidado que a jovem teve de não explicitar as razões para o suicídio e a interveniência de uma mme. Elisa, sendo importante lembrar que o termo “madame” seguido apenas do prenome era um dos principais indícios do exercício da prostituição.

Histórias como a de Henriqueta demonstram que francesas de condições muito variadas, enfrentando circunstâncias também variadas, tentaram reinventar suas vidas no Brasil. Muitas delas escreveram trajetórias que nada tinham de alegria, sofisticação ou luxo, com sedas, plumas e paetês descartados de suas vidas. Não foram elas, entretanto, que ficaram immortalizadas nas narrativas sobre o cotidiano do Rio Oitocentista, mas as modistas e as *cocottes*, representantes de uma nova forma de viver, na qual a prostituição apresentava-se associada à moda e aos espetáculos de variedades.

Lógico que nem todas as modistas complementavam seus ganhos com a prostituição, mas a “má fama” de algumas acabou por colocar sob suspeição todo o conjunto. Da mesma forma, nem todas as artistas francesas, necessariamente, dedicavam-se a cobrar por seus favores sexuais, mas foi a *cocotte* dos espetáculos de variedades que se firmou no imaginário como representante paradigmática de tempos marcados pela exacerbação dos prazeres; representação confirmada por Lévi-Strauss, nos *Tristes trópicos*, quando o mesmo afirma que a emigração feminina francesa estava composta por freiras e meretrizes, o que seria do conhecimento do *Quai D’Orsay*.²⁰

20 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, p.140. [Tradução da autora].

No ponto de vista de Gastão Cruls, “com a chegada das francesas, a coisa mudou”, pois, segundo o autor: “aquelas modistas da rua do Ouvidor eram uma tentação permanente e, também, devido à sua acessibilidade, um convite ao galanteio e à aventura”.²¹

Em pouco tempo, porém, de acordo com o mesmo autor, “essas francesas encontrariam sérias competidoras nas artistas do Alcazar e do Eldorado e nas pensionistas do palácio de Cristal”.²² A recriação, nos trópicos, de um *demi-monde* aos moldes daquele referenciado por Dumas, possibilitou a presença, em cidades que ansiavam por “civilizar-se”, de *demi-mondaines* estrangeiras que traziam, em seus corpos e em seu modo de ser, registros marginais dos “faustos civilizatórios” que embriagavam a sociedade burguesa,²³ demonstrando que os lucros do café possibilitavam a existência de outras “ilhas flutuantes” que não apenas “o oceano parisiense”.²⁴

No plano das práticas cotidianas, essas mulheres deram novas roupagens a imagens já cristalizadas com relação às modistas francesas. Mulheres como mme. Ivonne, também conhecida como Guisette, com suas sedas, plumas e joias, circulando com protetores endinheirados, eram um registro visível das transformações pelas quais passava a capital brasileira na

segunda metade do século XIX. Considerada uma francesa muito bonita pela revista *Demi-Monde*, Ivonne costumava acompanhar “moços distintos” ou velhos endinheirados em “ceias animadas” nos idos de 1896. Nas confeitarias, cafés e restaurantes que frequentava, em companhia de seus financiadores, abundavam o champanhe e os risos fáceis, demonstrando os novos comportamentos que afetavam a camada urbana enriquecida pelos lucros do café, em um Rio de Janeiro que concentrava o poder político e econômico, fazendo circular pelas ruas o brasileiro endinheirado referenciado por Offenbach em *La vie parisienne*.²⁵

Quer na Europa, quer na América, entretanto, definir o que era prostituição era sempre uma tarefa inglória, como também o era a tentativa de traçar linhas de demarcação confiáveis entre o trabalho socialmente reconhecido e as atividades que se colocavam para além do mundo do trabalho. Em parte porque muitas trabalhadoras pobres podiam complementar seus salários com a venda do corpo [...]; em parte porque atrizes, dançarinas e cantoras – que integravam o mundo do trabalho feminino na noite²⁶ – conjugavam, quase como regra geral, sua presença nos palcos com favores sexuais aos clientes.²⁷

21 CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*: notícia histórica e descritiva da cidade, p. 553.

22 Ibid., p. 553.

23 Observe-se que, na cidade do Rio de Janeiro, a existência da escravidão possibilitou que escravas fossem obrigadas a se prostituir por imposição de seus senhores, que viram na atividade uma nova fonte de lucros.

24 Referências à descrição de *demi-monde* em peça de Alexandre Dumas Filho, apresentada nos palcos parisienses em 20 de março de 1855. Segundo o autor, o *demi-monde* não representava nem a aristocracia nem a burguesia, “mas algo que vagava como uma ilha flutuante no oceano parisiense, um mundo que reclamamos e que acolhe e admite tudo o que cai, tudo o que emigra, tudo o que se evade de um dos dois continentes, sem contar com os naufragos de circunstâncias e que vêm sabe-se lá donde”. *Le Demi-monde*, ato II, cena IV, citado por: ADLER, Laure. *A vida nos bordéis de França: 1830-1930*, p. 29.

25 *La vie parisienne*, ópera bufa de Jacques Offenbach, foi encenada em Paris pela primeira vez no Teatro do Palais Royale, em outubro de 1866. Sete anos depois (setembro de 1873), reduzida para quatro atos, estreou no Théâtre des Variétés. Um dos personagens representava um rico brasileiro, que cantava aos quatro ventos possuir muito ouro, demonstrando a representação do Brasil como terra de riquezas. Cf. DUVIGNAUD, Jean. *Lacteur, sociologie du comédien*, p. 161. Sobre a obra de Offenbach, ver, dentre outros: <www.fr/bataclan>; <www.theatre-des-varietes.fr/contente/1864-et-puis-offenbach-vint.html>. Ver, ainda: MENEZES, Lená Medeiros de. Flashes biográficos nos “escândalos” da modernidade: Aimée e as *cocottes* do Alcazar.

26 O reconhecimento dessas atividades como trabalho só se deu na Era Vargas, assim mesmo com a obrigatoriedade de registro policial. Sobre o tema, ver MENEZES, Lená Medeiros de. *Dancings e cabarês: trabalho e disciplina na noite carioca: 1937-1950*.

27 Sobre o tema, ver: MENEZES, Lená Medeiros de. Facetas marginais do sonho de civilização: imigração francesa e prostituição no Brasil: 1816-1930.

Essa face “glamourosa” da prostituição no Brasil – e estamos considerando prostituição no sentido mais amplo da inter-veniência de dinheiro e benefícios nas relações sexuais – teve na *cocotte comédienne*, regra geral artista do Alcazar, sua expressão paradigmática. “Estrela maior de um *vaudeville* reinterpretado, que possibilitava que mulheres desnudas – ou parcialmente vestidas – desfilassem nos palcos teatrais, dançando ritmos frenéticos como o *cancan*”,²⁸ a *cocotte comédienne* transformou-se em desejo e sonho de elites políticas e/ou econômicas que tinham os olhos em Paris. Com constância, as artistas do Alcazar protagonizavam escândalos que, por vezes, ameaçaram carreiras, caso do romance entre o Barão do Rio Branco e uma alcazalina.²⁹

Por outro lado, conflitos se fizeram constantes na porta e no entorno do Alcazar, “cujo policiamento era reforçado todas as noites”, o que não impedia que algumas mortes ocorressem por rixas não resolvidas. Como tão bem ironizou Gastão Cruls, em seus escritos sobre o Rio de Janeiro, “ao contrário do que acontecera ao tempo de Villegagnon, quando os franceses perseguiram as índias, era a gente da terra que saía atrás das francesas”.³⁰

Como fetiche sexual, a *cocotte* francesa do teatro de variedades substituiu a modista mal afamada das primeiras décadas do Império, representada, dentre outras, por mme. Clémence Saisset, amante do imperador Pedro I. Considerada uma ruiva lindíssima, Clémence viveu na capital brasileira entre 1822 e 1831. Casada com um comerciante da rua do Ouvidor, ela

28 Uma primeira manifestação do *cancan* no contexto do teatro de variedades teria sido o galope que anunciava a descida de Orfeu aos infernos, na consagrada opereta *Orphée aux Enfers*, de Offenbach.

29 Conhecida como mme. Estevens, ela nasceu na aldeia de Acoz, na Bélgica. Segundo Vianna Filho, era “franzina, de grandes olhos negros marcados por expressão romântica, que contrastavam com os cabelos castanho-claros”, tinha “nariz bem proporcionado, fino” e “boca bem talhada”, sendo uma “dessas criaturas que incitam o culto da proteção, tão frágeis e doces se mostram na aparência”. Cf. VIANA FILHO, Luiz. *A vida do barão do Rio Branco*, p. 41.

30 CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*, p. 553.

tornou-se mãe de um dos filhos ilegítimos do imperador, nascido quando de seu retorno a Paris.

Para além dos registros impressos em romances e crônicas, as fusões e justaposições entre moda e prostituição podem ser observadas quando fazemos uma leitura mais cuidadosa do *Almanaque Laemmert*, pois, ao lado dos nomes de comerciantes “acima de qualquer suspeita”, figuravam muitas m^{mes}. Joséphine, Aline, Antoinette e Eugénie, com o uso exclusivo do prenome projetando-se como registro codificado da real atividade por elas desenvolvidas.

A escolha do Brasil, em especial de sua capital, como destino temporário ou permanente dos homens e mulheres que imigravam, dependeu de fatores variados nos dois lados do Atlântico. Considerando-se os fatores de atração, podem ser citados: a presença da vida de corte, com seus circuitos de sociabilidade; o progresso material possibilitado pelos lucros do café, que dotou a capital e outras cidades brasileiras de novos equipamentos urbanos; e o surgimento de uma camada urbana da população pronta e apta a consumir novidades, prazeres e diversão.

Notável era a velocidade com que circulavam, na capital brasileira, novidades culturais surgidas na França. O *Alcazar Lyrique*,³¹ por exemplo, responsável por introduzir no Brasil as novidades teatrais e musicais que faziam o delírio da Paris do Segundo Império, abriu suas portas cerca de três anos depois do *Théâtre des Bouffes Parisiens* (1858), iniciativa do próprio Offenbach, compositor festejado nos palcos alcazalin, na fase

31 Inaugurado em 1861, o teatro iniciou sua fase áurea em 1864, quando ms. Arnaud foi a Paris buscar uma *troupe* de artistas, buscando recriar, no Rio de Janeiro, o ambiente dos cabarés parisienses. O prédio onde se localizava o estabelecimento foi destruído por incêndio em 1877. Após essa data, ressurgiu com novo nome, sendo, finalmente, demolido em 1880. Dados condensados a partir de informações coletadas em fontes diversas (jornais e revistas), destacando-se o *Jornal do Commercio* e o *Ba-ta-clan*, nos anos compreendidos entre 1864 e 1880.

áurea em que Aimée brilhou na capital brasileira, representando Eurydice em *Orphée aux Enfers*, Hélène em *La Belle Hélène* e Boulette em *Barbe Bleu*. “Demoninho louro”, segundo as descrições de Machado de Assis, Aimée era “uma figura leve, esbelta e graciosa”, possuindo “uma cabeça meio feminina, meio angélica”, “um nariz como o de Safo” e “uma boca amorosamente fresca, que parec[ia] ter sido formada por duas canções de Ovídio”. Representava, enfim, segundo o referido autor, “a graça parisiense, *toute pure*”,³² graça que levava os homens à loucura.

A influência de Paris como referencial de cultura e civilização era tanta que a *Ba-ta-clan*, de 7 de março de 1868, ao comentar o impacto dos espetáculos que eram apresentados no Alcazar, viria a afirmar que, durante algumas horas, a plateia acreditava estar sendo transportada para as margens do Sena, apesar de Joaquim de Macedo considerar que o “satânico” Alcazar era o lugar “dos trocadilhos obscenos, dos *cancans* e das exibições de mulheres seminuas”, responsável pela “corrupção dos costumes e pela imoralidade”, que haviam determinado “a decadência da arte dramática e a depravação do gosto”.³³

A coluna intitulada *L'Alcazar en robe de chambre*, publicada a partir de 1867, dedicou-se a divulgar detalhes do cotidiano daquelas que, “artistas de elite”, como Aimée, Delmary, Bourgeois, Lovato, Risetete, Escudero, Duchaumont ou Poppe, ou simples coristas nos palcos, eram vistas e representadas, pelas vozes conservadoras, como simples mundanas. Graças à coluna é possível desvelar um pouco do impacto causado por essas mulheres, a ponto de serem alvos da bisbilhotice, da maledicência ou da simples curiosidade.

32 CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*: notícia histórica e descritiva e da cidade, p. 554.

33 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*, p. 142.

Émile Foucaud, também conhecida como Solange, por exemplo, segundo a apreciação do colunista, não era bonita, mas seu nariz dava “ar picante à sua fisionomia” e sua voz, embora “pontuda como uma agulha”, oferecia grande encantamento à plateia, visto ela se caracterizar por “sublinhar as palavras de duplo sentido” nas músicas que cantava no palco.³⁴ Outras mulheres eram extremamente atrevidas e incitavam os homens na plateia com sugestões de nudez não concretizadas, como mme. Blanche, que se destacava no conjunto por se apresentar com sugestivos cordões ou alfinetes segurando peças do vestuário que pareciam sempre prestes a cair, o que causava verdadeiro suspense e frenesi em seus admiradores.³⁵

As palavras de João do Rio, escritas quando o teatro de revista surgia como novidade, podem muito bem ajustar-se aos tempos imperiais, quando o Alcazar era a referência primeira de um mesmo gênero leve, divertido e “apimentado” no Brasil, e o Rio de Janeiro podia ser referenciado como “reflexo de Paris”:

Era ou não a civilização, era ou não o Rio reflexo de Paris, era ou não a cidade igual a todas as outras cidades, com as mesmas necessidades, a Coreia de cinismo e o mesmo apetite pelos frutos ácidos, pela mocidade que todas as cidades velhas possuem?³⁶

Com muito ou pouco brilho, com maior ou menor visibilidade, francesas que fugiam aos padrões da “boa conduta”, com a exibição pública de seus corpos e comportamentos desafiantes nos palcos e nas ruas da cidade, tornaram-se, no Rio de Janeiro, protagonistas de versões marginais da mítica da civilização, cujo modelo era Paris.

34 BA-TA-CLAN. Rio de Janeiro, 14 jul. 1868. [Tradução da autora].

35 Ibid., 27 jul. 1867.

36 BARRETO, Paulo. *A reforma das coristas*, p. 36.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Laure. *A vida nos bordéis de França: 1830-1930*. Lisboa: Terramar, 1990.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). A reforma das coristas. *Gazeta de Notícias/Cinematographo*, Rio de Janeiro, p. 105-106, 23 fev. 1909.
- BA-TA-CLAN, Rio de Janeiro, 14 jul. 1868. [Tradução da autora].
- BRASIL. Arquivo Nacional, Códice 415: *Entrada de embarcações e passageiros estrangeiros e brasileiros*, v. 3, fl. 144.
- _____. Arquivo Nacional, Códice 423: *Legitimações de estrangeiros*, 1818-1841, v. 2, fl. 57.
- _____. *Relatório do Chefe de Polícia da Corte*. Anexo ao Relatório do Ministério de Justiça de 1878. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1879.
- BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*. Lisboa: Presença, 1967.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade*. 1ª ed. do IV Centenário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- DIÁRIO *do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1839. Complemento.
- DRAMÁTICA. Rio de Janeiro, p. 63, 23 ago. 1860.
- DUVIGNAUD, Jean. *Lacteur, sociologie du comédien: esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: Gallimard, 1965.
- FEBVRE, Lucien. *Pour une histoire à part entière*. Paris: Editons de l'Ecole des hautes études em Science Sociale, 1982.
- HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: Ed. UnB, 1988.
- MENEZES, Lená Medeiros de. *Dancings e cabarés: trabalho e disciplina na noite carioca: 1937-1950*. In: BRUSCHINI, Cristina; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas: Ed. 34, 1998.

_____. Facetas marginais do sonho de civilização: imigração francesa e prostituição no Brasil: 1816-1930. In: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania de (Org.). *Imigração francesa no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

_____. Flashes biográficos nos “escândalos” da modernidade: *Aimée* e as *cocottes* do Alcazar. In: BORGES, Fernando Tadeu de Miranda; PERARO, Maria Adenir; COSTA, Viviane Gonçalves da Silva (Org.). *Trajetórias de vidas na História*. Cuiabá: Ed. UFMT: Carlini e Caniato Editorial, 2008.

RELATÓRIO do Chefe de Polícia da Corte. In: BRASIL. *Relatório do Ministério da Justiça de 1877*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1878. Anexos.

VIANNA FILHO, Luiz. *A vida do barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil: 1828-1829*. São Paulo: Itatiaia: Edusp, 1985.

Imagens em trânsito: Salomé e a mulher moderna na cultura finissecular carioca

Cláudia Oliveira

A história da princesa bíblica Salomé foi dos temas artísticos e literários que mais fascinaram poetas e artistas ocidentais na virada do século XIX para o XX. O pintor simbolista francês Gustave Moreau deixou óleos, aquarelas e desenhos como testemunho deste fascínio. Na tela *L'apparition* (1876) (Fig. 1), Moreau apresenta Salomé em corpo performaticamente dionisíaco, encenando a crueldade e a transgressão dessa mulher que evoca a obsessão do final do século XIX pela nova feminilidade que desponta com a modernidade. A emergência do tema “Salomé” nas artes e na literatura corresponde a um período em que a entrada das mulheres no mercado de trabalho, o sufragismo e sua ascendência na vida pública ganham terreno considerável. Emerge também numa época misógina, de desconhecimento psicológico e preocupação médica, ligados à histeria e à propagação de doenças sexualmente transmissíveis.¹

As estéticas, artística e literária, que elevam a mulher à condição de redentora da humanidade foram a simbolista e a decadentista europeia – a francesa e a inglesa –, tendo à frente poetas como Charles Baudelaire, e, mais tarde, escritores como Oscar Wilde. Para os simbolistas e decadentistas, a mulher, por

¹ ROHDEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença*.

Figura 1: *L'apparition*, de Gustave Moreau



Fonte: Photo © RMN-Grand Palais /René-Gabriel Ojéda.

excelência, não é mais a musa inspiradora dos poetas, mas a cortesã e a santa, que aceita sem sentimento de culpa as forças mais viscerais do amor no propósito de despertar o divino. Por isso mesmo, foi capaz de despertar relações de amor e ódio. Por outro lado, essa mulher emancipada da virada do século passa a compor a galeria dos inúmeros tipos urbanos que emergem com a modernização das capitais e sua transformação em metrópole. Assim, a imagem de Salomé contém uma crítica à sociedade burguesa e capitalista, já que, ao encarnar a transgressão, evoca

as contradições do mundo moderno: o engolfamento da natureza pela cultura e a mercantilização do indivíduo.

No Brasil, essas percepções finisseculares vão se fazendo sentir, a partir da década de 1880, junto aos jovens poetas que, inspirados em Charles Baudelaire, se autodenominam “Grupo dos Novos”.² Machado de Assis já apontava, em seu ensaio “Nova geração” (1879),³ para uma inspiração baudelairiana entre certo grupo de poetas brasileiros, chamando a atenção para o aflorar de uma nova dicção que se diferenciava da “poesia realista ou científica”, então em vigência, e se referia à nova inspiração como “poesia moderna”.⁴

A cultura francesa era, então, o referencial, estabelecida por excelência das hierarquias. Sua influência é plenamente percebida no Brasil através de um cenário dominado por representações de peças teatrais francesas, traduzidas ou não, e pela publicação, em tradução quase simultânea, de romances franceses nos folhetins “franco-brasileiros” e também pela presença de uma população francesa que vivia na corte.⁵ Parte dessa população se estabeleceu no comércio da rua do Ouvidor, que passou a centralizar um mercado de produtos luxuosos e *à la mode*. Esse comércio era, em geral, constituído por francesas que passaram a atuar no mundo da moda e da estética, as quais, “com tesoura, agulha e linha, passaram a tecer e moldar novos gostos, costumes e desejos”.⁶

A moda, a literatura e os costumes franceses iam sendo adaptados às condições locais, passando a funcionar como veículos de transferência cultural, transformando-se em objetos que auxiliavam na formação da identidade cultural da cidade,

2 CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos.

3 ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*.

4 CAROLO, Cassiana. *Decadentismo e simbolismo no Brasil*, p. 34.

5 BETHEL, Leslie (Org.). *Brazil*, p. 43.

6 MENEZES, Lená Medeiros de. Francesas no Rio de Janeiro.

na medida em que o processo de tradução do original gerava o encontro do próprio. Assim, a atividade tradutória, no seu sentido mais abrangente, amplamente praticada na capital do Império e da República, começa a se constituir na própria essência da criação e instrumento indispensável, por meio do qual se retirava do conceito de cópia o estigma de negatividade e a ele se atribuía a marca positiva da originalidade.

Nesse novo ambiente cultural, a rua do Ouvidor transformava-se na passarela da moda, e a rua do Lavradio, considerada a mais artística de todas desde os tempos coloniais, passava à via do entretenimento, conglomerando teatros, entre eles o Apolo, com atrizes, cantoras e dançarinas francesas. As francesas – fossem da rua do Ouvidor ou do Lavradio – tinham um *je ne sais quoi* que atraía as jovens brasileiras. Elas acenavam com a liberdade e a marginalidade do mundo moderno, já que havia nessa feminilidade comportamentos que passam a alterar a tranquilidade dos velhos hábitos patriarcais.⁷

É também a partir do século XIX que o ideal do amor romântico começa a ser vivido no Brasil, por meio da influência europeia, redefinindo as estratégias de casamento e as formas de contato entre os futuros casais através do namoro e do noivado. O desejo e a paixão passam a contar na economia do casamento. A nova sociedade passa a cultivar o romantismo, as grandes paixões, o estado de felicidade plena do amor correspondido ou a desgraça de amar sem ser amado.⁸

A sociedade carioca ia se constituindo, na verdade, em uma sociedade híbrida, assim como os seus sujeitos culturais. O culto à imagem da “mulher-Salomé” no Brasil seguiu esse mesmo caminho híbrido. A peça original escrita por Oscar Wilde, em francês, em 1893, é traduzida por João do Rio, em 1905. Salomé emergia na escrita de Oscar Wilde do abismo da

7 Ibid., p. 34.

8 ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer*, p. 84.

luxúria, revelando um ser de sedução e paradigma da *femme fatale* – mito *fin de siècle*, *par excellence*:

Ah! Eu beije a tua boca Iokanaan, eu beije a tua boca. Havia um sabor amargo em teus lábios. Era o sabor do sangue?... Mas talvez seja o sabor do amor. Diz-se que o amor tem um sabor amargo... Que importa? Que importa?... Eu beije a tua boca, Iokanaan, eu beije a tua boca...⁹

A Salomé de Wilde fora inspirada na imagem da mulher que Charles Baudelaire descrevera em sua poesia e ensaios em conjunto com a matriz plástica concebida pelo escritor decadentista francês Joris-Karl Huysmans, a partir de dois óleos de Gustave Moreau que retratam a princesa da Judeia no romance de Huysmans, *À rebours*.¹⁰

Essa imagem da mulher fatal emerge no Brasil via literatura e teatro através de personagens como as cortesãs Manon, Marguerite Gautier, Carmen e Naná, em conjunto com outras do início do século XX. A representação dessas mulheres passa a fazer parte da percepção masculina sobre a carioca moderna que desponta com a modernização do Rio de Janeiro, de 1850 até 1930. O poeta Felipe D'Oliveira narra em seu poema “Disjunção”, na revista ilustrada *Para Todos*, em 1928, um desenlace amoroso com uma criatura inquietante e extravagante que, ao mesmo tempo em que o liberta, também o aprisiona:

Quando / depois de olhar-me / sublime / tu disseste / que a paisagem famosa em torno / se anulava para teus olhos por causa da minha / imagem gravada neles / tu já tinhas falado / dos meus lábios grossos / das minhas mãos sobre a tua pele / dos meus dedos sábios que a tua pele identificava / um por um / sem se enganar / mas tu dizias tudo / como se a tua sensação viesse do outro lado da tua alma / e eu senti / que tudo da tua realidade ocasional / era a face oposta da

9 WILDE, Oscar. *Salomé*, p. 35.

10 HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*.

mesma realidade também minha / que nada era exatamente mentira / mas que a ser verdade / era mais o avesso da mentira / como o avesso de uma tapeçaria.¹¹

Nessa passagem, vemos a descrição de uma mulher cultivada, oposta à mulher “natural”: mãe, filha, esposa. É a expressão da mulher moderna tal como a descreveu Charles Baudelaire, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*,¹² e Machado de Assis, ao se referir à sua famosa personagem Capitu, em seu romance *Dom Casmurro*.¹³ “Tudo nela é possibilidade de engano”.¹⁴ A acidentada passagem descrita por D'Oliveira marca a passagem do tradicional para o moderno da época, mostrando como a mulher moderna, cultivada, vai emergindo em contornos mais atraentes. Ela não era mais um sujeito comportado, mas um símbolo de encanto e magia. Para Felipe D'Oliveira, parecia ser figuração de Eros e Lúcifer.

Já muito antes dos séculos XIX e XX, o tema “Salomé” florescera (Lilith, Eva, Circe, Dalila, Judith), mas foi o romantismo e sua profusão de marginais femininos (prostituta-anjo, *grisette*, cigana) que prepararam a estrutura para a mulher destruidora, ocorrendo o reviver do mito. Surgem as mulheres de espírito, mulheres que aparecem de modo oblíquo – como sombras inquietas –, imateriais e soturnas. As mulheres na literatura do século XIX e início do XX apontam para a mudança do seu lugar social. A ambiguidade é a sua tônica, aparecendo em uma atmosfera que mistura sedução e negatividade social, cultivando o campo da magia destruidora feminina – motivo desenvolvido pelos românticos – ligado à ideia de marginalidade e êxtase. Os românticos nos apresentam cortesãs e ciganas – representantes

11 PARA TODOS.

12 BAUDELAIRE, Charles. *The painter of modern life and others essays*.

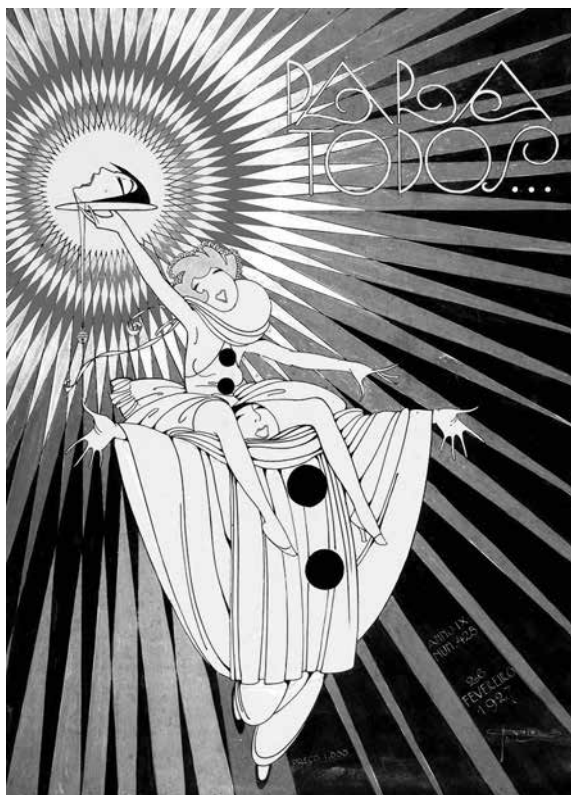
13 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*.

14 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 32.

oitocentistas da mulher fatal – cujo erotismo se contrasta com a regrada vida burguesa. É nesse contexto sociocultural que o tema da mulher fatal parece irresistível aos literatos, cronistas e caricaturistas: ao poeta modernista carioca.

Assim, em que campo de reflexões podemos posicionar a temática de Salomé, criada pelo desenhista gráfico J. Carlos, para a capa da revista ilustrada carioca *Para Todos*, de fevereiro de 1927?

Figura 2: Salomé vista por J. Carlos



Fonte: *Para Todos*, outubro, 1927. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

A Salomé de J. Carlos reforça essa sensibilidade finissecular. Nessa imagem, ela é personagem central de um universo carnalizado, carregado de humor e extremamente crítico à própria fantasia da mulher como Salomé. A Salomé de J. Carlos parece encarnar uma jovem foliã carioca. Ela é uma das formas do riso, do irônico, da linguagem cômica. Portanto, aparece em contexto que opõe ordem e desvio como a consequência da valorização do não oficial e do não sério, em detrimento da limitação do sério. O cômico e o riso foram linguagens indispensáveis para a construção do projeto estético modernista carioca, o qual se colocou em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida.

J. Carlos nos mostra Salomé como a mulher que inspira o artista modernista carioca: a mulher como uma colombine. Esta que também inspirara os simbolistas franceses na revista *Le Chat Noir* (1893), onde ela surge como “[...] *Jolie, belle, avait toute la gracilité des fleurs*”.¹⁵ Ou, ainda, como as perceberam os poetas simbolistas cariocas na revista *Pierrot* (1896): “Vênus sensual e nevrótica, [...], tinindo alegremente os guizos ruidosos da folia [...]. É assim que te vejo e te quero Colombine, alegre musa da crônica, endiabrada filha da loucura!”¹⁶

Poeta do cotidiano, homem de múltiplas faces, J. Carlos traz consigo as fusões e contradições do artista e da cidade com a qual ele se relaciona. É um trovador, um sentimental, zombeteiro e boêmio, encarnando o espírito da modernidade e de suas contradições. Seus principais temas foram a cidade, a mulher e o carnaval, valorizadores do marginal – o carnaval sendo o lugar concedido para esse tipo de personagem: a mulher fatal, Salomé. Nessa figura de mulher se acoplam poder e sensualidade, Império e explosão do corpo.

15 LE CHAT NOIR, p. 3.

16 PIERROT.

Construções do simbólico, como linguagens, imagens, mitos, rituais, festas e *performances*, presentes na linguagem do riso e do humor, vão apresentando a visão do grupo sobre a mulher no espaço urbano. Nesse contexto, aspectos macro-temporais, como o sonho, o lúdico, o riso, vão convivendo com o racional e o material, captando, desse modo, a cidade como expressão mítica, espiritual e quimérica. Vai-se apresentando uma cultura urbana arlequina, apresentando uma terra onde a sexualidade de sua gente parece criar uma libido cultural extremada. Nessa terra, a mulher moderna é matreira, astuta, sabida, experimentada, e parece viver plenamente a sua marginalidade, já que ela representa a desordem da sociedade patriarcal. Percebemos uma circularidade cultural criadora de um nacional que se quer universal. Há, nessa imagem de J. Carlos, uma relação antropofagizada: o estrangeiro em nós. Universalismo e localismo se fundem nesta Salomé.

Esse nacional é popular e burguês e, ainda, universal, preme de sensualidade, de uma linguagem do baixo corporal, de uma música que embala o indivíduo plasmado no calor das redes e à sombra das palmeiras. Nessa circularidade, a mulher burguesa parece dividir a sensualidade da mulata. A mulher carioca e a brasileira são frutos da sensualidade negra com o cosmopolitismo branco. Na nova cartografia urbana modernista, a brasilidade vai se localizando no corpo urbano libidinoso da “mulher-Salomé”, constituído, principalmente, pela sensualidade da burguesa e das culturas populares expressas na música, na gestualidade, na corporalidade, na cor da pele, na alegria, no humor, na fábula das “três raças” – inventada pelos intelectuais da virada do século XIX para o XX, para explicar a amálgama racial brasileira.¹⁷

17 DAMATTA, Roberto. *Relativizando*.

A Salomé de J. Carlos é personagem dessa fábula das “três raças”. É uma burguesa nevrótica, com dicção afrancesada, que, no entanto, casquilha nos salões carnavalescos, perdendo-se na folia de momo, revelando, desse modo, uma circularidade cultural, resultado do processo de invenção das nacionalidades. Seus cabelos são curtos e pintados, assim como sua boca *rouge* em forma de coração. Essa construção feminina indica uma feminilidade que perdeu seu estado de natureza para a cultura que surgiu como um aspecto-chave da urbanização. Carregada por um pierrô feliz, leva em sua mão direita a cabeça de João Batista sobre uma bandeja, com o sangue ainda escorrendo, e sorridente, quase nos deixa ouvir: “Ah! Eu beijei a tua boca Iokanaan, eu beijei a tua boca”.

A Salomé de J. Carlos ocupa o lugar da sedução urbana. É imagem simbólica da mulher e da cidade moderna na sua sensualidade mais extremada, sem os grilhões da censura. Mais do que isso, ela é parte do universo carnavalizado que a cultura carioca exterioriza, e é simbolicamente representada na linguagem modernista. Essa Salomé é também pilhéria dirigida à mulher insubmissa, ao mesmo tempo em que é chiste, prazer e deleite masculino. Documento curioso essa Salomé de J. Carlos, pois traz uma dimensão da arte, música e poesia do povo, através da alusão ao carnaval, mostrando a percepção de valores em mutação na sociedade moderna. Logo, o universo festivo, este que vemos na imagem, é a forma de expressar essa libertação das normas, da ordem imposta pelo mundo erudito, pelas instituições sociais. Vemos a construção de um “corpo brasileiro” como transgressão apolínea, já que encarna o dionisíaco.

É nesse momento que se vai consolidando uma espécie de síntese das populações e hábitos culturais cariocas, o mundo urbano passa a ser representado, nesse universo modernista, salpicado por figuras da linguagem cômica e romântica: a mulher burguesa emersa em uma musicalidade que vai se tornando

híbrida, o samba misturado ao *skiny*, o tango ao maxixe, os salões à gafeira. Todos esses elementos vão se transformando temas do projeto modernista, cujo eixo é a valorização da circularidade das expressões das culturas urbanas.¹⁸

A mulher moderna carioca é parte dessa dramatização boêmia, romântica e modernista de inspiração francesa na instauração do moderno na sociedade carioca. É uma alegoria da cidade-mulher a minar os alicerces da ordem patriarcal. Por outro lado, igualar as mulheres ao prazer tornava-se para os boêmios um problema do espaço urbano, pois, nessa compreensão, o feminino deixa de ser local da amorosidade para tornar-se local de uma sensualidade extremada – o perigo em potencial. Vemos emergir, então, uma cultura urbana escópica. Nela, não se instala o olhar do amante que busca os olhos da amada, como na cultura amorosa medieval, mas mulheres perseguidas por olhares masculinos. Mas lembremos, a perseguição se dá porque ela, mulher, também a tece.

Se a mulher moderna é problema no espaço urbano é porque, como transgressora, passa a chefiar a desordem da cidade moderna, encarnada, nesta imagem de J. Carlos, na banda-lheira carnavalesca. O riso popular, que organiza essa imagem de Salomé nos trópicos, está ligado ao baixo material e corporal, o que torna a imagem construção que valoriza o positivo e o regenerador, entendendo a cidade moderna como campo que concebe novas ideias e atitudes sobre sua cultura.

Para esse grupo modernista, essa “mulher-Salomé” simboliza Baco e Lúcifer, ela instaura a descompostura, subverte o “alto” e o “baixo”, vivendo aventuras cômicas e grotescas. Impera nessa imagem o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual, ou seja, o “baixo” (os órgãos genitais, o ventre), estão no nível do “alto” (da cabeça, do pensar, do analisar). Essa

18 AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna.

imagem de Salomé apresenta o universo de reflexões do modernismo carioca, cuja meta intelectual era inserir a cultura brasileira na civilização ocidental para degluti-la, transformando-a em matéria-prima para a sua criação. As traduções, tanto literárias quanto de hábitos e costumes, proporcionavam um contato com a cultura estrangeira, tornando-se canais de modernização cultural. A tradução da história de Salomé em imagem por J. Carlos aparece como um elemento de intertextualidade: é citação, interpretação, recontextualização no criativo nacional. Enquanto estratégia de apropriação, ela permite depreender o humor, o irônico, o risível que fizeram parte do modernismo carioca, fruto, em grande medida, do simbolismo francês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. Introdução: a apresentação do problema. In: _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *The painter of modern life and others essays*. London: Phaidon Press, 1964.
- BETHEL, Leslie (Org.). *Brazil: Empire and Republic, 1822-1930*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In:_____.
A educação pela noite. São Paulo, 1987.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadentismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Brasília: INL, MEC; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981.

D'OLIVEIRA, Felipe. Disjunção. *Para Todos*, ano 10, n. 516, 22 dez. 1928.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Anablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: G. Charpentier, 1884.

LE CHAT NOIR. Paris, 23 déc. 1983.

MENEZES, Lená Medeiros de. Francesas no Rio de Janeiro: modernização e trabalho segundo o Almanak Laemmert. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, ano 165, n. 423, abr./jun., 2004.

PARA TODOS. Rio de Janeiro, ano 10, n. 516, 22 dez. 1928.

PIERROT. Rio de Janeiro: out. 1896.

ROHDEN, Fábíola. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2001.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Rio de Janeiro: Editorial Estampa, 2000.

IV. O espelho do outro

Pontes míticas entre França e Brasil: diálogo de imaginários

Monique Augras

Diversos outros capítulos deste livro coletivo põem em evidência a presença de vários níveis de representação da França no Brasil. Imagens e discursos obedecem a uma intrincada rede de relações, em que a dinâmica dos sonhos e das fantasias está sempre atuante. Vou me situar, neste texto, no terreno daquilo que os discípulos de Castoriadis chamam de “imaginário efetivo”, ou seja, o campo dos mitos e das lendas.¹ Há mais de trinta anos, realizo pesquisas na área dos cultos populares brasileiros, e foi neles que me deparei, em meio a deuses trazidos da África, com personagens provenientes da minha própria origem cultural, a França. O rei São Luís dança em terreiros do Maranhão,² onde convive com heróis do Ciclo de Carlos Magno.³ No Rio de Janeiro, uma nova entidade surge a partir do desenho de um viajante francês, irmão do célebre cientista e político François Arago.⁴ E um pesquisador francês se torna um ser mítico. Pretendo mostrar que as pontes sobre o Atlântico podem ser percorridas em ambas as direções.

1 CASTORIADIS, Corlineus. *A instituição imaginária da sociedade*.

2 AUGRAS, Monique. Le roi Saint Louis danse au Maragnon, p. 77-90.

3 AUGRAS, Monique. Imaginaire et altérité, p. 12-23.

4 AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia*.

A presença do rei Luís IX, São Luís, em um terreiro do Maranhão, foi assinalada por Pierre Verger, o primeiro francês a dar com tão ilustre personagem em lugar *a priori* tão exótico.⁵

Corria o ano de 1947 e Verger, que ao chegar aqui em 1946 seguira a sugestão de Roger Bastide de dirigir os seus interesses para o candomblé da Bahia, empreendera uma viagem pelo Nordeste. Em São Luís do Maranhão, visita a venerável Casa das Minas, dedicada aos voduns, e também conhece a Casa de Nagô, que cultuava os orixás. Lá, diz ele:

[...] no dia 25 de agosto, dia de São Luís, rei de França, aquele augusto soberano voltou para a terra, seiscentos e sessenta e dois anos após sua morte, para reencarnar-se no corpo de uma filha de santo da casa. Quando lhe disseram que havia um francês na sala, São Luís exprimiu sua satisfação e o desejo que lhe fosse apresentado. Foi assim que fui recebido em audiência real, mas foi em português que nossa conversa transcorreu... isso, sem dúvida nenhuma, em sinal de polidez e de consideração para o público reunido, que não poderia seguir uma conversação mantida em nossa língua.⁶

Lastimavelmente, não transcreveu esse diálogo, mas fotografou “São Luís, rei da França”,⁷ incorporado em uma jovem mulata de rosto sério.

Quarenta anos mais tarde, Mundicarmo Ferretti, que foi minha aluna na Fundação Getúlio Vargas e cujas pesquisas na Mina do Maranhão eu vinha acompanhando com grande interesse, me enviou outra fotografia de São Luís, então manifestado no pai de santo Jorge Itaci de Oliveira. Por ser a foto colorida, foi fácil identificar a entidade, com seus paramentos em *bleu/*

5 VERGER, Pierre. *Cinquenta anos de fotografia*.

6 Ibid., p. 240.

7 Ibid., p. 245.

blanc/rouge, as cores da bandeira francesa. É verdade que são cores republicanas, mas, no terreno dos mitos e do imaginário, referências precisas à história factual são o que menos importa.

Em seus trabalhos, Mundicarmo mostrou que a entidade, denominada dom Luís por seus devotos, tanto pode ser São Luís, Luís IX (1214-1270), festejado em 25 de agosto, como Luís XIII (1601-1643), exato contemporâneo do empreendimento da França Equinocial (1612-1615). Aqui não é o lugar de relatar esse breve episódio de nossa história comum, mas sim de ver como personagens da história factual se confundem e se transfiguram. Ainda mais que, hoje em dia, a presença de dom Luís em muito ultrapassa os limites do Maranhão. Em São Paulo, Reginaldo Prandi recentemente recolheu, na casa de Francelino de Xapanã, pai de santo nascido e iniciado em Belém, mas confirmado por Jorge Itaci, a toada seguinte:

Venceu Brasil / Já ganhou aliança / Desceu na Guma / São Luís é rei de França
São sete rosas / São sete alianças / Senhor meu pai / Ele é Luís / É rei de França
Ele é rei / Rei de Nagô / No meio do mar / Ele é rei imperador.⁸

Outrora, o rei de França⁹ havia encarregado o Senhor de La Ravardiére de tomar conta da “terra da América desde o Amazonas até a ilha da Trindade”.¹⁰ Perdeu-a, mas virou imperador no meio do mar, e rei de Nagô. Acredito que, no nível dos devotos, todos os reis de países longínquos, sejam africanos ou europeus, equivalem-se. Viveram na terra há muito tempo, foram poderosos, morreram e viraram “Encantados”. Diz

8 ITACI, Jorge Apud PRANDI, Reginaldo; SOUZA, Patrícia Ricardo. Encantaria de Mina em São Paulo, p. 222.

9 Henrique IV (1553-1610), pai de Luís XIII, já havia planejado a expedição, pouco antes de ser assassinado.

10 D'ÉVREUX, Yves. *Voyage au Nord du Brésil fait en 1613 et 1614*, p. 10.

Prandi que o termo genérico de “encantados” designa “espíritos de homens e mulheres que morreram, ou então passaram diretamente deste mundo para um mundo mítico, invisível, sem ter tido a experiência de morrer”.¹¹ O mais famoso exemplo de “encantado” é o rei dom Sebastião, encoberto e desejado que, para sempre, mora no Maranhão, na praia dos Lençóis.¹²

É nas praias, nas águas, nas florestas, lugares ainda selvagens, que moram os encantados, povo das margens por definição. Daí o nome de *Encantaria*, que tanto designa esses espaços liminares como também o conjunto das entidades que neles residem. Tempo, espaços e poderes se conjugam e se interpenetram.

Além de dom Sebastião e dom Luís, muitos outros fidalgos povoam essas praias: dom João, dom Manuel, dom Henrique, nomes de reis portugueses. Há também dom Floriano, que talvez tenha sido, em vida profana, Floriano Peixoto. No nível do imaginário, o poder político parece ter sido reinterpretado em termos de poder mágico. Nem todos os encantados, contudo, foram personagens da história factual. Entre o “povo gentil”, há também figuras herdadas da literatura que, pelo viés da tradição oral e popular, se fizeram conhecidas pelos sertões do Brasil. O ciclo de Carlos Magno deu origem à farta produção de literatura de cordel,¹³ e heróis como Roldão, Oliveiros, Balalão ou Ferrabrás de Alexandria também povoam a Encantaria. Estranhos deslizamentos ocorreram. Este último herói, Ferrabrás, mouro muçulmano ou, como diz o povo,

11 PRANDI, Reginaldo. (Org.). *Encantaria brasileira*, p. 7.

12 “Rei, rei, rei Sebastião/ se desencantar Lençóis/ vai abaixo o Maranhão”. FERRETTI, Mundicarmo. *Maranhão encantado*, p. 78.

13 De acordo com Nunes Batista, “depois da Bíblia Sagrada, a História de Carlos Magno foi o livro de maior penetração nos sertões do Brasil, principalmente no nordeste, a partir da edição portuguesa de 1814 – vindo do original francês *Conquêtes du Grand Charlemagne*, de 1445, através da tradução castelhana, de 1525”. BATISTA, Sebastião Nunes. *Carlos Magno na poesia popular nordestina*, p. 143.

“turco”, virou caboclo na Mina do Maranhão. Fugido dos exércitos de Carlos Magno, atravessou o oceano, chegou ao Brasil, foi recolhido por um velho sábio indígena e, em sua homenagem, tomou o nome de caboclo Imbarabaia. Mas não deixa de se identificar como “rei da Turquia” quando baixa nos terreiros.

Isso sugere que, no nível do imaginário social, não há diferenciação entre personagens de existência objetivamente comprovada ou conhecidos pelo meio da literatura oral, ou até mesmo inventados por um chefe de terreiro particularmente criativo. São entidades estranhas e poderosas, quanto mais estranhas – ou seja, exóticas – mais poderosas.

Não podemos tampouco esquecer que, no Brasil, foi a catequese que introduziu folguedos destinados à diversão dos colonos e conversão dos índios e africanos, através da encenação de lutas entre cristãos e mouros. Jorge Itaci, recém-falecido, ainda fornecia explicações: “o rei da Turquia foi trazido por dom Luís, após a última cruzada contra os mouros”.¹⁴ Nos termos da história factual, a última cruzada foi, realmente, empreendida por Luís IX, que nela morreu. A mistura entre personagens e situações poderia ser tomada como simples confusão, se o tema da cruzada não apontasse para uma perturbadora relação, em nível ideológico.

Pois, um dos capuchinhos enviados ao Maranhão, Yves d’Évreux, inicia a apresentação do seu livro sobre a malfadada França Equinocial com uma homenagem a Luís XIII (o “outro” dom Luís), com estas palavras:

Meu Senhor, aquele que se destacou sobre todos os monarcas do mundo no que diz respeito à piedade e à religião foi São Luís, honra dos franceses, do qual herdaste o sangue, o cetro, o nome, e a imitação das virtudes: pois ele não apenas usou dos seus tesouros, dos seus nobres, mas também da própria pessoa, atravessando os mares [...] a fim de restaurar

14 FERRETTI, Mundicarmo. *Desceu na Guma*, p. 202.

a piedade e a religião humilhadas pelas crueldades dos infiéis, e faleceu nesse propósito.¹⁵

É explícita a relação de identidade entre a colonização do Brasil e a última cruzada. A evangelização das Américas reedita o imperativo da conversão dos mouros. Do mesmo modo, é fácil apontar a relação do ciclo de Carlos Magno com o tema da cruzada. A *Chanson de Roland*,¹⁶ “costurada” por volta de 1080 pelos monges dos mosteiros que pontuavam o caminho de Santiago, o *Matamoros*, situa-se no exato momento em que, devidamente desenvolvido, dará suporte lendário e ideológico à primeira cruzada, nos anos 1090. Ora, esse tema jamais se extinguiu, muito pelo contrário. Robert Mandrou, em seu estudo da literatura popular difundida na França, pela *Bibliothèque bleue de Troyes*, descobriu que, até o século XVIII, três quartos dos livretos só falavam das aventuras de Carlos Magno e desenvolviam um único tema, o da guerra santa entre cristãos e mouros, “luta violenta e infundável contra um inimigo inesgotável: apesar dos extermínios e das conversões, a hidra muçulmana sem fim renasce, ameaçadora [...] A cruzada contra o muçulmano é o grande mito dessa série de lendas francesas.”¹⁷

Hoje, como se vê em cada dia, o tema está longe de se esgotar. A presença de São Luís e Carlos Magno no reino da Encantaria me levou, em retorno, a refletir sobre aspectos lendários da representação desses soberanos no imaginário francês e, novamente, pude me defrontar com a persistente utilização dessas imagens – a de Carlos Magno, sobretudo – para legitimar discursos de incentivo a “guerras santas”. Não me deterei nesse ponto, que já desenvolvi alhures.¹⁸ Quero simplesmente

sublinhar que, por mais encantador que possa parecer, o campo do imaginário não se constrói à toa, e as representações que produz jamais podem ser consideradas como sendo inocentes. Bem dizia Castoriadis que o imaginário social não é um conjunto de superestruturas que nos afastam da realidade.¹⁹ Muito pelo contrário, constitui um acervo que é preciso interrogar para entender melhor a sociedade que gerou tais representações. Foi assim que a Encantaria maranhense me forneceu um fio condutor para desvendar os perturbadores caminhos desenhados ao longo de mil anos de cruzadas.

A MILAGROSA ESCRAVA ANASTÁCIA²⁰

A história começa na noite de 26 de março de 1967, quando a antiga igreja da irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no centro do Rio, pega fogo. A destruição é total. Os fiéis, corajosamente, se organizam para reerguê-la. Talvez para chamar a atenção do público, é criado um Museu do Negro, inaugurado em fevereiro de 1969, em um prédio vizinho. O museu reúne os poucos objetos que haviam sido recuperados em meio aos escombros, e o acervo é “complementado com livros sobre a escravidão, imagens diversas de negros em gravuras, esculturas”²¹ e ferros do cativo.

Entre as gravuras, uma se destaca, e logo mais se tornará foco de um interesse peculiar. Mostra a cabeça de um negro, cujo rosto é parcialmente recoberto por uma máscara de folha de flandres, e cujo pescoço leva um anel de ferro, encimado

15 D'ÉVREUX, Yves. *Voyage au Nord du Brésil fait en 1613 et 1614*, p. 26.

16 LE GENTIL, Pierre. *La Chanson de Roland*.

17 MANDROU, Robert. *De la culture populaire aux XVII et XVIII siècles*, p. 46 – 7.

18 AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia*.

19 CASTORIADIS, Corlineus. *A instituição imaginária da sociedade*.

20 Pesquisa realizada como parte do Projeto *O paradoxo das imagens* (2003-2006), com apoio do CNPq, sob forma de uma bolsa de pesquisador 1-A, e três bolsas de Iniciação Científica, recebidas pelos então acadêmicos do curso de psicologia da PUC-Rio Aline van der Weid, Maria de Fátima Carneiro Florim e Maurício da Silva Guedes.

21 SOUZA, Mônica Dias. *Escrava Anastácia*, p. 60.

por uma haste. A gravura se intitula, em francês, “*Châtiments d’Esclave – Brésil*”. Tudo deixa supor que foi Yolando Guerra, professor de história e organizador do museu, que teve a ideia de inserir tal gravura em meio aos documentos alusivos à escravidão. Até hoje, não se sabe ao certo como essa página, tirada de um livro intitulado *Souvenirs d’un aveugle – Voyage autour du monde*,²² chegou a suas mãos. O autor é Jacques Arago (1790 – 1855), que visitou o Rio de Janeiro de dezembro de 1817 a setembro de 1818.

Era pintor e desenhista, e acompanhava uma expedição científica que pretendia coletar materiais e observações durante uma viagem de volta ao mundo, de 1817 a 1820. De volta à França, dedicou-se a redigir e publicar suas memórias, constantemente remanejadas e ampliadas, ao longo de edições sucessivas, uma delas enriquecida por “notas científicas” de autoria do seu ilustre irmão, François Arago (1786 – 1853).²³ Outros livros, bem como peças de teatro, seguiram-se às *Memórias*, que parecem ter despertado o interesse do público.²⁴

Em seus comentários sobre o Brasil, Jacques Arago tomou clara posição contra os horrores da escravidão, não fosse o seu irmão François um dos autores da Constituição francesa de 1848, que deu fim ao sistema escravista: “O país de que estou falando é, sem dúvida, o lugar do mundo em que os escravos são mais dignos de pena, onde os castigos são os mais cruéis, até diria os mais ferozes”.²⁵ Essa afirmação, que logo situa Jacques Arago entre os “viajantes ingratos”,²⁶ acompanha a famosa gra-

22 BURDICK, John. *Blessed Anastacia*, p. 67.

23 POTELET, Jeanine. *Le Brésil vu par les voyageurs et les marins français*.

24 Os biógrafos de Jules Verne assinalam a influência que teria tido a leitura dos livros de Jacques Arago sobre os seus “sonhos de aventuras”. Cf. DUKISS, Jean-Paul. *Jules Verne, le rêve du progrès*, p. 26-27.

25 POTELET, Jeanine. *Le Brésil vu par les voyageurs et les marins français*, p. 192.

26 N.E. Sobre Arago e as imagens dos “viajantes ingratos”, ver o artigo de Sébastien Rozeaux também publicado nesta obra coletiva.

vura que, diz ele, mostra o castigo de um escravo que comeu terra para se suicidar. Daí a máscara de flandres.

Comer terra (“*manger-terre*” nas Antilhas francesas) era prática comum em toda a América escravista, e uma modalidade relativamente discreta de suicídio. No Brasil, temos ainda o testemunho de Koster, citado por Gilberto Freyre: “um dos meios que esses infelizes empregam na própria destruição é comer terra e cal”.²⁷ Entre anúncios de negros fugidos, Freyre ainda encontrou referências a “fugidos com máscara ou mordida de flandres na boca [...] fechadas com cadeados [...] contra o chamado vício de comer terra [...] ou contra a voracidade por toda a espécie de frutas, até as verdes”.²⁸

Aqui, estamos presenciando um claro processo de desqualificação, pois não mais se trata de tentativa de suicídio, mas sim de um estranho vício. E Machado de Assis contribui com outra acusação: “a máscara fazia perder o vício de embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca [...]. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e algumas vezes, o cruel”.²⁹ Não apenas se retira do escravo a liberdade de fugir na morte, mas ainda se reduz o seu comportamento ao patológico, quicá, ao vulgar. A recuperação da obra de Jacques Arago e sua inclusão no Museu do Negro eram mais do que justificadas.

A gravura, de fato, chamou a atenção dos visitantes. Surgem comentários. Talvez seja o retrato de alguém que fora enterrado na igreja. Mas como esse pedaço de papel pudera escapar do fogo? A sua conservação parece milagre! Significa talvez que a igreja vá renascer das cinzas... Algo poderoso está aqui presente, e o interesse pela imagem, aos poucos, dá lugar à devoção. Em volta da igreja, multiplicam-se reproduções

27 FREYRE, Gilberto. *Deformações de corpo dos negros*, p. 367.

28 *Ibid.*, p. 243.

29 ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*, p. 11.

da gravura. Mas as feições da personagem se transformam. Tornou-se uma figura feminina, e, nos “retratos” coloridos, tem olhos azuis. De um homem, bastante feio, passou-se para uma moça, “de rara beleza”.

A semelhança entre imagem e igreja, ambas renascidas das cinzas, faz surgir um conhecido *topos* da hagiografia católica: santa, virgem, e mártir. E as histórias, passadas de boca a boca nos anos seguintes, desdobrarão esse tema para pôr em cena uma bela escrava martirizada, chamada Anastácia.³⁰ De início, é a vítima das investidas lúbricas do feitor e dos ciúmes da sinhazinha branca, que lhe impuseram a máscara em castigo de sua pureza. Hoje em dia, tornou-se uma princesa africana, cuja fala libertadora quiseram amordaçar.

Nos anos 80, houve a tentativa de obter, junto ao Vaticano – sem passar pelo arcebispo! – a canonização de Anastácia. A Cúria Metropolitana empenhou-se em demonstrar que a “Escrava e Santa” jamais existiu, que se tratava de uma gravura de gosto duvidoso, e que, na ausência de comprovação de existência histórica, era excluída qualquer possibilidade de canonização. Proibiu terminantemente a “celebração de missas relacionadas à fictícia escrava Anastácia”³¹ e mandou fechar o museu.

A polêmica, é claro, só teve o resultado de divulgar a devoção. Frente à negação da existência factual de Anastácia, os devotos mandaram esculpir uma imagem em tamanho “natural”, cujo longo vestido branco e manto azul se inspira nas vestes tradicionais da Imaculada Conceição. Multiplicaram-se oratórios e capelas. No Rio, há dois santuários³² que disputam a honra de cultuarem a “verdadeira” imagem de Anastácia. E sua festa, celebrada em 12 de maio, véspera de N. S. de Fátima e do dia dos Pretos Velhos, costuma reunir grande número de fiéis.

30 Até hoje, nenhum pesquisador soube dizer o porquê desse nome.

31 SOUZA, Mônica Dias. *Escrava Anastácia*, p. 98.

32 Obviamente pertencentes a Igrejas dissidentes da Católica.

Não é possível reproduzir aqui os textos das orações dirigidas à “Virgem Santa Princesa Anastácia”, nem transcrever os inúmeros depoimentos dos devotos que nossa equipe teve a felicidade de entrevistar. Basta citar a convicção tantas vezes expressa: “Sou católico(a), sei que a Igreja é contra, mas tenho fé, e ela jamais me decepcionou”.³³

Mas será a “lei do retorno”? Hoje ela não está apenas cultuada nos santuários de Olaria ou de Visconde de Carvalho. O lugar atualmente mais frequentado pelos devotos é... o Museu do Negro, reaberto, ao lado da igreja do Rosário. Lá está de volta, numa vitrina, o seu busto, ladeado por “um pôster de origem desconhecida” (sic), xerox ampliada da gravura de Jacques Arago.

Desconhecida a origem, esquecido o nosso patrício, permanece a marca dos irmãos abolicionistas, Jacques e François, como ponto de partida para a denúncia dos horrores da escravidão, e a final transfiguração do suplício em esperança de redenção:

Mulher-escrava, Deusa-Mulher-Princesa,
Dai-nos tua força, para lutarmos e nunca sermos escravos,
Porque somos rebeldes como tu.
Assim seja, Amém.³⁴

Alguma coisa do ideário republicano de 1848 aqui se cristalizou...

A APOTEOSE DE PIERRE VERGER

Verger (1903-1996) foi quem nos levou ao encontro do rei São Luís, manifestado em um terreiro do Maranhão. Agora, é com a transformação desse etnógrafo e fotógrafo de grande renome em ser quase mítico que vou concluir esta apresentação.

33 Depoimento de devoto entrevistado [2004].

34 Transcrito por Marcos Alvito a partir de um muro de Acari. ALVITO, Marcos. *As cores de Acari*, p. 32.

Dizia Jorge Amado que já lhe perguntaram “se Pierre Verger realmente existia ou se era mais uma invenção baiana. Quem sabe?”.³⁵ Mas o processo de reencantamento não ocorreu apenas na Bahia. Aqui mesmo, no Rio de Janeiro, configurou-se por obra e graça do enredo intitulado *Fatumbi, ilha de todos os santos*, apresentado pela União da Ilha, no carnaval de 1998. A encenação do desfile, a letra do samba de Márcio André, Almir da Ilha e Maurício “100”, bem como os comentários do carnavalesco Milton Cunha,³⁶ oferecem um interessante exemplo de construção de pontes míticas sobre um “rio chamado Atlântico”.³⁷

A comissão de frente, vestida de branco, cor de Oxalá, pai de todos os deuses, o primeiro carro alegórico representando um fantástico navio negreiro povoado por orixás, e as Baianas fantasiadas de “oráculos negros”, logo de início afirmam a dupla pertença que marcará a vida de Verger. Nascido em Paris, renascerá filho do deus do oráculo: “Vem brilhar, um dom divino/ na regência de Ifá, nasce o filho do destino”.³⁸

Verger sempre se manteve bastante reservado a respeito de sua vida religiosa, mas, em sua correspondência com Alfred Métraux, deixou clara a dimensão existencial de sua conversão à religião dos orixás:

Na manhã do dia 28 de março de 1953, por volta das 10 horas [...] entrei na floresta dos meus mestres e de lá saí com o nome de Fatumbi (Ifá me fez renascer).
Cordialmente,
Fatumbi (o *finado* Pierre Verger).³⁹ [grifo meu]

35 AMADO, Jorge. Apresentação, p. 5.

36 JORNAL DO BRASIL, p. 22, 22 fev. 1998.

37 SILVA, Alberto Costa e. *Um rio chamado Atlântico*.

38 JORNAL DO BRASIL, 22 fev. 1998.

39 MÉTREAUX, Alfred; VERGER, Pierre. *Le pied à l'étrier*, p. 179.

A morte simbólica é claramente assumida. Verger tornou-se outro, e doravante incluirá seu nome de santo na assinatura dos seus livros.

“Na cultura iorubá nagô ô ô/ Se entrega por inteiro/ E se sagrou babalaô/ Homem branco feiticeiro”. O samba sublinha o paradoxo. É mais comum falar em feiticeiro negro. Pela entrega aos desígnios dos deuses, Verger se tornou, diz Milton Cunha, a “Ponte Fatumbi sobre o Atlântico”,⁴⁰ metáfora expressa, no desfile, por um carro alegórico carregando uma imensa ponte. O oráculo de Ifá estabelece a ligação entre presente, passado e futuro, e a conversão de Verger faz dele uma ponte entre as duas margens do Atlântico, no encontro de três culturas: a francesa, a iorubá e a brasileira.

Radicado na Bahia, Verger, de fato, desempenhou o papel de constante mensageiro entre os reis das cidades iorubás do Benin e da Nigéria, e Senhora, sua mãe de santo, que lhe outorgou o cargo de *Ojú Obá* (os olhos do rei), nome daquele que tudo observa e registra em nome de Xangô: “Vem vê, vem vê a bateria arrear/ xirê, Sapucaí vai tremer/ pra Fatumbi Ojú Obá”.

A evolução do desfile prossegue com a celebração dos aspectos religiosos, realçados pelo uso de palavras em iorubá. O samba festeja a vida de um grande dignitário dos candomblés da Bahia, ilustrados por um carro alegórico inspirado nas imagens de orixás esculpidas por Carybé. Outro carro chama a atenção para a obra fotográfica de Verger: “Negro chora, negro ri/ Negro é raça, negro é grito/ Negro é tão bonito/ Fatumbi fotografou”. Registrar, fotografar, é esta a missão dos “olhos de Xangô”.

O último carro, *Luz de Oxalá*, representa, diz Milton Cunha, “o reconhecimento das pesquisas feitas por Verger, que lhe renderam o título de doutor pela Sorbonne. Mas também comemora a sua morte, já que, na tradição africana, a morte é

40 JORNAL DO BRASIL, 22 fev. 1998.

motivo de festa. Fatumbi, como um sábio iluminado, encontra Oxalá”.⁴¹ Esse carro, todo em prata azulada, cor dos paramentos de Oxalá, pai da criação, símbolo de totalidade, e encimado por um grande busto de Verger, encerra o desfile, acompanhado por componentes do afoxé Filhos de Gandhi.

Assim se completa a celebração e a síntese de todas as passagens: “Iluminado pela paz de Oxalá/ é luz que brilha com o seu encanto/ é ilha de todos os santos”. Pela magia do desfile de uma escola de samba, a Ilha do Governador, no Rio, vem aportar na Bahia de Todos os Santos, enquanto um “homem branco feiticeiro” é recebido pelos orixás e, na Praça da Apoteose, ingressa na luz de Oxalá.

Em seu depoimento, Jorge Amado ainda imaginava que a transformação de Verger em encantado “talvez fosse uma tentativa de explicar o sincretismo de nossa cultura, de repente representado não mais por uma divindade, e, sim, por um ser humano”.⁴² Parece que o desfile da União da Ilha expressa concretamente tal fusão, que não ocorre apenas no nível do amálgama de deuses e santos, mas que, por um notável processo de síntese, faz do pesquisador a própria representação do seu campo.

Ninguém melhor para fechar esta apresentação do que a figura de Pierre Fatumbi Verger, que soube tecer inúmeros caminhos entre norte, sul, França, Brasil, África, e, nesse processo, acabou por se transformar, ele próprio, em personagem da Encantaria.

41 Ibid.

42 AMADO, Jorge. Apresentação, p. 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVITO, Marcos. *As cores de Acari: uma favela carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- AMADO, Jorge. Apresentação. In: VERGER, Pierre F. *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 5-6.
- ASSIS, Machado de. Relíquias de casa velha. In: _____. *Obras Completas*. São Paulo: Formar, [1906?].
- AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia: magia do imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. PUC; Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. Imaginaire et altérité: rois et héros de l’Histoire de France dans les cultes populaires brésiliens. *Bulletin de Liaison des Centres de Recherche sur l’Imaginaire*, Dijon, hors-série 1, p. 12-23, 1998.
- _____. L’apothéose de Pierre Verger, ou comment Pierre Fatumbi Oju Obá entra au paradis d’Oxalá par la grâce d’une école de samba. *Bastidiana*, n. 25-26, p. 207-217, 1999.
- _____. Le roi Saint Louis danse au Maragnon. *Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris, n. 5, p. 77-90, 1988.
- BATISTA, Sebastião Nunes. Carlos Magno na poesia popular nordestina. *Revista Brasileira de Folclore*, ano 11, n. 30, p. 143-169, 1971.
- BURDICK, John. *Blessed Anastacia: women, race and popular christianity in Brazil*. New York: Routledge, 1998.
- CASTORIADIS, Corlineus. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- D’ÉVREUX, Yves. *Voyage au Nord du Brésil fait en 1613 et 1614*. Paris: Payot, 1986.
- DUKISS, Jean-Paul. *Jules Verne, le rêve du progrès*. Paris: Gallimard, 1996.
- FERRETTI, Mundicarmo. *Desceu na Guma*. São Luís: Sioge, 1993.
- _____. *Maranhão encantado: encantaria maranhense e outras histórias*. São Luís: Ed. Uema, 2000.

FREYRE, Gilberto. Deformações de corpo dos negros fugidos [1934]. In: _____. *Novos estudos afro-brasileiros*. Recife: Massangana, 1988. v. 1, p. 243-244.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998. 1. ed. 1933.

JORNAL DO BRASIL, 22 fev. 1998.

LE GENTIL, Pierre. *La Chanson de Roland*. Paris: Hatier, 1955.

MANDROU, Robert. *De la culture populaire aux XVII et XVIII siècles*. Paris: Stock, 1964.

MÉTREAUX, Alfred; VERGER, Pierre. *Le pied à l'étrier: correspondance: 1946-1963*. Paris: Jean-Michel Place, 1994.

POTELET, Jeanine. *Le Brésil vu par les voyageurs et les marins français: témoignages et images*. Paris: L'Harmattan, 1993.

PRANDI, Reginaldo. (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

PRANDI, Reginaldo; SOUZA, Patrícia Ricardo. Encantaria de Mina em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo. (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

SILVA, Alberto Costa e. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFRJ, 2003.

SOUZA, Mônica Dias. *Escrava Anastácia: devoção, história e memória*. Niterói, 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense.

VERGER, Pierre. *Cinquenta anos de fotografia*. São Paulo: Corrupio, 1982.

Brasil e França: intercâmbios culturais. Artes, autores e letras

Tania Maria Tavares Bessone da C. Ferreira¹

O lugar ocupado pelo Brasil nas imagens e representações elaboradas por franceses teve muito impacto na produção bibliográfica e em numerosos debates intelectuais ao longo do século XIX. Imagens e representações concretizadas em “ações culturais” das obras de viajantes em ambas as nações e das atividades de imigrantes franceses radicados no Brasil podem ser delineadas por meio da atuação diplomática. O texto desenvolverá uma abordagem centrada nas relações culturais, a partir do exame de fontes relativas às trocas promovidas entre brasileiros e franceses, fundamentando-se em particular em jornais, livros e periódicos ao longo do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX.

Há certo consenso historiográfico que, através de suas instituições, desde as mais formais até as informais, isto é, tanto no nível do Estado quanto da sociedade, significativa gama de padrões culturais europeus foram se acumulando no Brasil ao longo do século XIX, prosseguindo no século XX. Contudo, é interessante observar que, ao lado da notória atração do olhar brasileiro pela cultura europeia, ocorressem também atitudes de rejeição em relação a esses processos de “transferência

1 Pronex/CNPq/Faperj.

cultural”. Na realidade, a dicotomia admiração/rejeição pode ser verificada nas práticas políticas e culturais adotadas em diversos momentos no Brasil, desde a rejeição às ideias francesas, consideradas perigosas em função do temor despertado pela Revolução de 1789, até uma transição positiva, transmutada em admiração, quando a França tornou-se um modelo nas letras, nas artes, na moda, no estilo de vida. Essa dicotomia merece, por conseguinte, um estudo mais acurado, que destaque as tendências predominantes em cada conjuntura e os modelos de interpretação da realidade e de comportamento a que deram origem. Assim como aquelas outras, mais difíceis de captar, que presidiram, a partir do fascínio há muito exercido pelos trópicos sobre o imaginário europeu, às decisões tomadas pelos países europeus em relação ao Brasil.²

No contexto do impresso e suas expressões nas trocas culturais as relações Brasil e França passaram por várias etapas de importância. Quanto às leis e regras que vigiam em outros países a respeito de publicações, a França muito teve a contribuir a se considerar os limites de sua aplicação no Brasil. Se a imprensa demorou a ser possível, só se estabelecendo quando da chegada da Corte em 1808, a questão dos direitos autorais que já começavam a se concretizar desde o setecentos, no Brasil, ainda ficou indefinida por muitos anos. Na França, por exemplo, desde os decretos de 1777/1778, que se constituíram como a premissa de um “código literário”, já se demarcava uma nítida distinção entre as prerrogativas do autor e os direitos dos livreiros. Os primeiros passavam a usufruir de privilégios sobre seus textos e os livreiros apenas de privilégios temporários, podendo os autores reivindicar o direito de mandá-los imprimir por sua conta, no tipógrafo que desejassem, e fazê-lo

2 HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*, p. 76-77; GODINHO, Margarida Cintra et al. *Gráfica, arte e indústria no Brasil*, p. 31-32; MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos*.

vender pelo livreiro de sua livre escolha.³ Tal proposta consolidou-se com a Revolução Francesa, quando veio à luz a ideia de que a propriedade do autor era um direito, o mais pessoal e sagrado possível. No Brasil de oitocentos, mesmo após sua separação de Portugal, a concessão de alguns poucos privilégios era restrita pela vontade do soberano.

Sob o ponto de vista da aceitação da cultura francesa, o quadro começou a se desanuiar partir de 1814, com a derrota dos exércitos napoleônicos pelas forças aliadas europeias e a consequente restauração dos Bourbons ao trono francês. Alterou-se em muito a política da Coroa portuguesa em relação à França. Uma mudança perceptível refletiu-se na composição do ministério, com o retorno de Antonio Araújo de Azevedo (1754-1817), Conde da Barca, à pasta da Marinha e Domínios Ultramarinos. Adepto do chamado partido francês, Araújo encarnava uma perspectiva, em relação à política diplomática luso-brasileira, distinta daquela que Rodrigo de Souza Coutinho, Conde de Linhares e secretário dos Estrangeiros e da Guerra desde 1808, implementara em prol dos ingleses, até o momento de sua morte em 1812. Com o Conde da Barca, diante da nova conjuntura europeia, era a posição de Portugal no velho continente que reassumia o proscênio nos círculos da Corte, enquanto o ideal do império luso-brasileiro retirava-se, até certo ponto, para os bastidores.⁴

Foi justamente do Conde da Barca a iniciativa de convidar e hospedar uma missão francesa que trouxesse para o Brasil os aspectos “louváveis ou desejáveis” da civilização francesa.⁵ No

3 Cf. FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri Jean. *O aparecimento do livro*, p. 248-249; MARTINS, Wilson. *Direitos autorais*, p. 391-414; NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MACHADO, Humberto. *O Império do Brasil*.

4 NEVES, Lúcia Maria Bastos P. *Corcundas e constitucionais*.

5 SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A repercussão da revolução de 1820 no Brasil, p. 1-52; SILVA, Maria Beatriz N. da. *A Gazeta do Rio de Janeiro*.

início de abril de 1816, a *Gazeta* anunciava a chegada ao Rio de Janeiro do navio *Calphe*, vindo do porto do Havre, com vários artistas de profissão para residir na cidade, a fim de implementar as artes úteis ao país. A missão era chefiada por Joaquim Le Breton, recém-demitido, por conta da Restauração, do posto de secretário da Classe das Belas Artes do Instituto Real de França. Acompanhavam-no outros artistas com atuação destacada no período napoleônico, como os irmãos Taunay; um deles, pintor, membro da mesma instituição, que trazia consigo sua mulher e cinco filhos; e o segundo, escultor, acompanhado de um aprendiz; Grandjean de Montigny, arquiteto, com sua mulher, quatro filhas, dois discípulos e um criado; um pintor de história e decoração, o célebre Jean-Baptiste Debret, discípulo de Jacques-Louis David, introdutor do classicismo na pintura francesa, simpatizante de Robespierre e, então, exilado em Bruxelas; além de um gravador em pintura e miniatura, de um professor de mecânica e de um curador de peles, mais alguns auxiliares e assistentes desses ofícios. Na órbita do grupo, veio também o músico Sigismund Neukomm, austríaco de nascimento, discípulo de J. Haydn, há anos radicado em Paris, que permaneceu no Brasil até 1821, onde compôs um *Lundu* para piano, uma das primeiras peças eruditas com referência a elementos de nossa tradição popular.⁶

Toda essa estrutura demandou publicações, catálogos, folhetos de divulgação, obras que exigiam certo domínio tipográfico. Textos produzidos no Brasil, fossem eles literários, científicos ou musicais, permitiram a constituição de imagens e representações, algumas vezes positivas, outras vezes negativas, que foram mais numerosas em contextos de comemorações, ou

6 MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro*; LEITHOD, Theodor Von; RANGO, Leopold von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*.

em períodos em que a busca por modelos considerados mais apropriados ao perfil de brasileiro civilizado foi mais profunda.

Uma presença importante desde as primeiras décadas do século XIX era a de livreiros e tipógrafos que vinham de Portugal e da França, especialmente desta, após a derrota definitiva de Napoleão Bonaparte em 1815. O Rio de Janeiro tornou-se uma meta a ser explorada. Sem dúvida, vieram antes, como prova a presença de Paulo Martin, herdeiro de uma família de livreiros de origem francesa que se instalara em Portugal. Deslocou-se de Lisboa para o Rio de Janeiro, no final do século XVIII, e estabeleceu-se como “tratante em livros”, como era o nome dos livreiros da época. Ainda que não possuísse uma tipografia própria, editou livros diversos, especialmente novelas de grande aceitação, publicados na Impressão Régia⁷.

Após a Independência, chegaram muitos outros livreiros franceses. Pierre René François Plancher de la Noé foi um deles. Era livreiro e editor bem conhecido na Europa e na França, sobretudo pelos textos políticos, umas das principais motivações para sua transferência para o Brasil. Com ele, veio outro impressor, chamado Cremière, que também iria publicar muitas obras no Rio de Janeiro. Criou uma casa editora em 1824, a partir de uma pequena tipografia instalada na rua dos Ourives, e depois na rua do Ouvidor. Investiu na publicação de periódicos como, por exemplo, *O Espectador Brasileiro* (1824 – 1827), e algumas revistas, além do duradouro *Jornal do Commercio*, que lançou em outubro de 1827, em substituição ao antigo *Diário Mercantil*, um dos jornais que havia adquirido. Em 15 de maio de 1824, ele recebeu o título de Impressor Real, dado por dom Pedro I quando só tinha três meses trabalhando no Brasil. Em

7 Ver estudos sobre Paulo Martin e outros livreiros da época em: NEVES, Lucia Maria Bastos P. Comércio de livros e censura de ideias: a atividade dos livreiros franceses no Brasil e a vigilância da Mesa do Desembargo do Paço (1795 – 1822). *Ler História*. (Lisboa, 23:61 – 78, 1993); VILLALTA, Luiz Carlos. *Bibliothèques privées et pratiques de lecture au Brésil colonial*.

sociedade com seu filho Émile, o médico francês Joseph Sigaud e os brasileiros Júlio César Muzzi e Francisco de Paula Brito,⁸ foi um dos fundadores do *Jornal do Commercio*, em 1827.⁹

Publicava também o *Almanaque Plancher*, um catálogo simples que divulgava informações úteis sobre meios de transporte, mercadorias e calendários, chamados de *Folhinhas de Algibeira e de Porta*, muito populares, e foi também responsável pela introdução da litografia no Brasil. Publicou diversos guias, como o *Guia de conversação brasileira e francesa* de G. Harmonière e também o *Dicionário das ruas do Rio de Janeiro*, em português, francês e inglês. Em 1831, Plancher vendeu seu negócio a Junio Constance de Villeneuve, que se tornou também um livreiro muito reconhecido, preservando o *Jornal do Commercio*, sob o controle da família até 1890. Outros importantes livreiros no Rio de Janeiro eram Francisco de Paula Brito, Louis Mongie, Firmin Didot, Baptiste Louis e Hippolyte Garnier, E. e H. Laemmert, Cruz Coutinho e Francisco Alves. A presença francesa era significativa e ficava evidente nos sobrenomes dos livreiros. A região da cidade que mais concentrava este comércio era na rua do Ouvidor e arredores.¹⁰

Alguns franceses destacaram-se nas artes gráficas, marcadas por profunda influência das técnicas originais que trouxeram da Europa. Destaque para os Villeneuve e R. Ogier, já citados. O primeiro possuiu uma tipografia que teve longa vida, chegando a ser dirigida por seu filho, que tinha nascido no Rio de Janeiro. A oficina tipográfica, originalmente, situou-se também na rua do Ouvidor, n. 95, e, em segundo momento,

8 Paula Brito foi uma importante figura da vida cultural do Rio de Janeiro no século XIX, tipógrafo, dono de livraria; antes de ter seu próprio negócio foi empregado na tipografia de Plancher. Ver também GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito*.

9 MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos*, p. 28-33.

10 HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*.

na mesma rua, no n. 65. Villeneuve e Mongenot compraram o *Jornal do Commercio*, em 1832. Estes e outros mais ajudaram a constituir a fama da rua do Ouvidor, considerada como a “vitrine civilizada” da cidade, sendo o ponto de reunião das elites que a adotaram como um espaço associado à cultura europeia, sobretudo aos hábitos de tradição francesa.

A profissionalização de livreiros e impressores no Brasil foi um processo lento. A Europa, sobretudo a França, tinha um papel hegemônico indiscutível, e o barateamento da produção levou muitos dos agentes do mercado editorial brasileiro a imprimir seus livros em Paris. No entanto, o mercado brasileiro se mostrou atrativo pela novidade que representava e também pelas brechas legais que permitiam o consumo de livros em francês, mesmo aqueles que estariam mais vulneráveis à censura na Europa.

A incorporação de novas tecnologias na navegação e a facilidade de trocas comerciais a partir da assinatura da convenção postal entre diversos países, inclusive o Brasil, foram fatores relevantes para baratear os custos e dar ao livro francês um destaque universal.¹¹ Baptiste Louis Garnier, um dos mais importantes livreiros e editores franceses no Brasil, chegou ao Rio de Janeiro em 1844. Era o mais moço dentre quatro irmãos que já tinham se estabelecido com lojas em Paris, desde 1828.

Os irmãos que mantiveram uma sociedade com Baptiste Louis, Auguste e Hippolyte, tiveram um papel significativo publicando autores brasileiros e ampliando a valorização da impressão de livros brasileiros na França.

O formato francês do livro brasileiro foi introduzido por Garnier, como também os preços de capa fixos. Baptiste era o editor de Machado de Assis e chegou a ser agraciado com o título de oficial da Ordem da Rosa. Um dos principais

11 DAECTO, Marisa Midori. B. L. Garnier e A. L. Garraux, p. 422-423.

concorrentes dos Laemmert era a editora Garnier, de origem francesa, fornecedora da Casa Imperial, sendo seu proprietário, Baptiste Garnier, que recebeu a comenda da Ordem da Rosa e o título de livreiro-editor do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Liderou o mercado de impressão de livros até o final do século XIX, causando inúmeras críticas entre os trabalhadores gráficos, pois Garnier mandava preparar muitas de suas edições na Europa a fim de conseguir uma redução de custos. Garnier editou um grande número de autores nacionais, como José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis, além de compêndios para a instrução pública. Foi considerado por muitos estudiosos do livro como o mais importante editor do século XIX.¹² A célebre Livraria Garnier continuou a existir até o século XX, sob o comando de dois irmãos de seu fundador, inaugurando-se, em 1913, um belo edifício, hoje demolido, na rua do Ouvidor, n. 71.

No momento do apogeu do Império, havia grandes interesses em manter-se viva a ideia de que no Brasil respeitavam-se “*Les Droits de l’Homme et ses progrès dans la liberté*”.¹³ Dois graves problemas, no entanto, empanavam o pretendido brilho da imagem do Brasil no exterior. Um deles, já antigo, era a escravidão; o outro, naquele momento, eram os conflitos bélicos na região platina. As ações militares brasileiras no Prata repercutiam mal na Europa, sobretudo considerando-se os interesses da França e da Inglaterra na região.

A opinião pública europeia compreendia a guerra no Sul da América Latina como uma ação que ofendia os direitos do homem e a liberdade. No entanto, o público brasileiro também se alimentava de leituras de livros europeus e de narrativas de

12 HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*, p. 125-149.

13 LATOURNERIE, Anne. *Petite histoire des batailles des droits d’auteur*. Disponível em: <<http://www.gilles-jobin.org/jobineries/index.php?2005/10/29/290>>. Acesso em: ago. 2007. Ver também: NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MACHADO, Humberto. *O Império do Brasil*.

autores brasileiros que expunham preconceitos e estereótipos. Da mesma forma, alguns intelectuais brasileiros passaram a exercer, através da imprensa europeia, uma atividade febril em defesa dos interesses nacionais. Nesse contexto, as ações políticas e culturais centraram esforços para melhorar a imagem brasileira na França, fato tão caro aos muitos membros da elite brasileira.

As publicações de obras de divulgação foi um trunfo importante. Um desses autores foi o escritor F. J. de Santa Anna Nery. Estabelecido em Paris, ele produziu textos para a imprensa, respondendo às indagações publicadas no jornal *L’Univers*, que eram apresentadas em cartas enviadas pelo público leitor francês. Os franceses questionavam tanto as atitudes do Brasil na Guerra do Paraguai quanto se mostravam céticos em relação aos reais interesses do governo brasileiro que, naquele momento, através de um decreto imperial, abria o Rio Amazonas aos “pavilhões de todas as nações amigas”.¹⁴ Nery, autor da obra *O presente e o futuro do Brasil* – publicada em 1866 –, defendeu as boas intenções brasileiras em ambas as ações, argumentando em diversos momentos que o Brasil era o único e verdadeiro país civilizado da América Latina, denominando-o “a primeira nação latina do Novo Mundo”.¹⁵ Quanto às intervenções do Império no Prata, através das guerras da Tríplice Aliança, revidava às críticas dos leitores franceses afirmando que o Brasil estava apenas protegendo-se de injustas agressões e desrespeito às suas fronteiras. Acrescentava sempre sua convicção de que o decreto de 1866 sobre a Amazônia não era uma cortina de fumaça para desviar a opinião pública europeia dos problemas na região do Prata, mas um ato legítimo de soberania e um gesto magnânimo do governo brasileiro.

14 NERY, F. J. de Santa Anna. *O presente e o futuro do Brasil*; e também o *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, entre os anos de 1865 e 1867.

15 Ver SILVA, José Luiz Werneck da. *As arenas pacíficas do progresso*. Niterói, 1992. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. cap. 3.

Nos anos 60, a questão tornou-se mais complexa, pois o Brasil foi alvo de críticas por parte de jornalistas franceses e brasileiros, pelo fato de haver desistido de participar da Exposição de 1878, que se realizaria em Paris. Tais críticas, em geral, apontavam a importância da presença brasileira que deveria zelar para levar os europeus, especialmente os franceses, a olharem o Brasil com olhos mais positivos. Afinal, o Brasil continuava alvo de represálias e constrangimentos por manter a escravidão, além de sofrer pressões frequentes quanto ao largo uso de escravos como soldados durante a Guerra do Paraguai. Na década anterior, um episódio exigiu que o governo respondesse formalmente a uma mensagem crítica enviada pela Junta Francesa de Emancipação Escrava ao Imperador d. Pedro II, na qual o governo imperial tentou minimizar o problema com o seguinte argumento: “[a escravidão] fora imposta ao país pela força das circunstâncias peculiares desde os primeiros anos de seu descobrimento, envolvendo problemas para seu desaparecimento que ocupa seriamente o governo”.¹⁶

As críticas encontravam grande ressonância no Brasil, pois a França era uma importante referência para setores do público letrado brasileiro. No século XIX já se havia consolidado um modelo de civilização denominado “Europa Francesa”,¹⁷ que aqui se constituiu de forma hegemônica. Apreciava-se, principalmente a partir de meados do século XIX, cultivar uma educação à francesa para as elites. Lia-se em francês, a educação de crianças era feita sob os cuidados de preceptoras francesas e os currículos escolares incluíam obras, modos e tradições de comportamento de etiqueta à francesa.

16 RELATÓRIO Geral da Comissão Diretora da Exposição Nacional de 1861, p. XV.

17 Apud OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1999. p. 200-204.

Em geral, os imigrantes que chegavam da França, sobretudo a partir dos anos 30, no século XIX, estavam vinculados a negócios comerciais como tipografias, livrarias e a atividades estreitamente ligadas a artigos de luxo. Essa migração era pequena e estava muito mais ordenada e relacionada às práticas implantadas por casas comerciais francesas, sobretudo as editoras, que constituíram uma rede de correspondentes fora da França. Como a literatura francesa tinha ampla difusão e os folhetins faziam sucesso tanto no Rio de Janeiro como em Paris,¹⁸ os desdobramentos foram altamente positivos. Essa divulgação de obras francesas foi de grande importância para a consolidação das relações comerciais e também para a sedimentação da francofilia no Brasil. A arquitetura da Corte, capital do Império, também vai refletir este *afrancesamento*, primeiro com a construção de um “*bois*”, o Campo de Santana, na década de 1870, e no século XX as reformas urbanas amplas realizadas por Pereira Passos.¹⁹

Os mecanismos de publicação e difusão de textos e impressos como jornais, calendários, litografias, que estavam no bojo dos interesses comerciais desses franceses ligados às atividades do mercado internacional, já estavam sedimentados. No entanto, apesar da imigração francesa para o Brasil ser numericamente discreta, alguns franceses que aqui permaneciam passaram a ser vistos como pessoas que estavam dispostas a “qualquer coisa”, a tal ponto que o termo “negócio afrancesado”²⁰ tornou-se sinônimo, por algum tempo, de negócios escusos. Posteriormente ficaram mais conhecidos como pessoas

18 Ver *Jornal do Commercio*, sobretudo o período 1870-1890, e *Almanaque Laemmert*, também no mesmo período, publicados no Rio de Janeiro.

19 Cf. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*, p. 50-53.

20 Apud. CARELLI, Mário. *Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Campinas: Papyrus, 1994. p 183-185; sobre Charles Expilly (1814-1886): EXPILLY, Charles. *Brésil tel qu'il est*. Paris: Dentu. 1862.

ligadas ao comércio de gêneros femininos, pois se concentravam em pequenas lojas de roupas e chapéus e de adereços. A construção de um modelo francês como representação do que se desejava para o Brasil tinha várias facetas no cotidiano e nas instituições políticas e sociais.

O BRASIL NA FRANÇA

A imprensa se tornou uma forte divulgadora das representações que a França construía do Brasil também respectivamente. Essa influência chegou ao ponto de autores brasileiros optarem por escrever em língua francesa, como, por exemplo, o livro *La retraite de la Laguna* de Alfredo d'Escagnole Taunay.²¹ Ao relatar fatos da guerra do Paraguai, o texto foi comentado muito favoravelmente nos jornais, pois declararam alguns críticos que, ao ser escrito em francês, divulgava de modo mais intenso a história sul-americana no exterior: “Escrevendo em francês, quis sem dúvida o Sr. Taunay tornar bem conhecidas da Europa as imensas dificuldades daquela expedição em Mato Grosso”.²²

No jornal *Vida Fluminense*, eram frequentes os artigos que explicitavam uma certa autocrítica, embora não desprovida de um certo caráter de admiração, em razão do que se imaginava ser a visão dos brasileiros pelos franceses.²³ Em um destes escritos, comentava-se um artigo jocoso – “Torre de Babel” – de um jornal parisiense, no qual descrevia-se um baile no tempo da Exposição Universal de 1868. Criticava-se a França pelo fato desta não ter a mínima ideia de qual era a língua falada

21 TAUNAY, Alfredo Maria Adriano d'Escagnole. *A retirada da Laguna*. Hoje obra em domínio público. Publicada pela primeira vez em 1869, tem também uma edição em francês, no ano de 1871 sob o título de *La retraite de la Laguna*.

22 *Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, 5 fev. 1870.

23 *Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, 21 mar. 1868.

no Brasil, enfatizando que os jornalistas de lá enchiam as colunas com informações estereotipadas da vida dos brasileiros e que dialogavam em espanhol no original do jornal francês. Em outro artigo, lastimava-se a falta de incentivo ao teatro no Brasil, comparando-o negativamente com outros países europeus, inclusive Portugal e França.²⁴ Acrescentava-se também o comentário de que, no Brasil, o Ministério do Império só cuidava de eleições, condecorações e pensões.

A cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital e porto mais importante, recebeu uma grande leva populacional de imigrantes portugueses. No início da segunda metade do século, a cidade abrigava 26.749 portugueses para um total de 11.175 imigrantes de várias outras nacionalidades. Mas era notório que a Corte padecia de numerosos problemas urbanos. A salubridade era bastante limitada e em algumas épocas a situação se tornava calamitosa com doenças como a febre amarela, tifoide ou epidemias que afetavam a saúde de grande parte de seus habitantes. Alguns comerciantes e antigos imigrantes, já instalados e bem-sucedidos economicamente, passaram a constituir e apoiar associações filantrópicas que dessem atendimento satisfatório a toda a colônia portuguesa, assim como já haviam feito imigrantes de outras nacionalidades.²⁵

As representações positivas e negativas desenrolavam-se também nos bastidores políticos e estavam relacionadas a inúmeros outros aspectos, como, por exemplo, às questões de direitos autorais. Diziam respeito mais às relações com Portugal do que com a França. As críticas portuguesas quanto ao desinteresse brasileiro pela assinatura de um tratado que pusesse fim às disputas pelos direitos autorais era muito frequente e contundente. Não que não houvesse algumas iniciativas de

24 *Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, 23 maio 1868.

25 SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Filantrópia e imigração*.

políticos brasileiros, que apresentaram projetos de lei sobre os direitos autorais, mas que não chegaram a vingar. Por muito tempo, os brasileiros eram tidos como aqueles que não se interessavam em concluir um acordo porque desejavam manter-se isentos de taxas e obrigações, dentro da ótica dos negociadores portugueses. Todos esses debates retardaram em muito a implantação de uma urgente e necessária proteção internacional dos direitos autorais. Esta só vai ser aprovada efetivamente no Brasil em 1912, antecedida pela convenção firmada no início do governo republicano, em 1889.

As relações culturais entre o Brasil e a França, sobretudo quanto à circulação de ideias, podem ser enfatizadas também quanto à presença de obras francesas no mercado livreiro em geral e na composição das bibliotecas de algumas categorias profissionais mais sensíveis a essa influência, os médicos e advogados. Mesmo as traduções dos textos mais diversos tinham por matriz o livro francês, e a existência de projetos editoriais como os das casas Aillaud e Garnier passaram a ser marcos no mercado de livros brasileiros.

Em primeiro lugar, é conveniente destacar que a construção de uma identidade nacional na primeira metade do século XIX aconteceu com diversas trocas culturais, com a predominância de tradições e produtos franceses, por força das pressões exercidas do mundo exterior sobre um país novo, o Brasil. Esta identidade incorporou-se em um domínio particular das atividades produtivas e das práticas supostamente distintas de outros níveis, como o econômico e o social, manifestando-se “nas palavras, nos gestos e nos ritos”.²⁶ Ela se configurou como uma cultura capaz de fornecer elementos para as representações, através das quais os indivíduos do mundo brasileiro puderam construir o sentido das suas existências, mas também foram fontes de um

26 Ver artigo NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; FERREIRA, Tânia Maria Bessone da Cruz. Pirataria literária, p. 13-55.

conjunto de mecanismos de controle – planos, regras, instruções – que passaram a reger e enquadrar a vida de todos. No contexto privado de uma sociedade ainda escravocrata, na qual as Luzes apenas tocavam uma elite intelectual reduzida, as ideias não dispunham do espaço necessário para transformar as possibilidades concretas das lutas políticas. As ações de alguns setores da sociedade que não fossem as elites políticas dominantes eram coibidas e tidas como nefastas. Nessas condições, durante o processo de construção do Império do Brasil, a Coroa, compreendendo-se aqui o poder público, tentou recorrer à censura e à interdição para conter a influência das ideias que considerava perigosas, vindas quase sempre de origens europeias.

Em segundo lugar, observa-se, a partir da consolidação do Império, que a censura e a interdição sobre a circulação de textos e ideias francesas passaram a representar uma faceta altamente positiva e que deveria ser assimilada. Livros, leituras, compêndios escolares, moda, hábitos urbanos, tudo se revertia para uma admiração do que significava a civilização francesa, e sua incorporação à vida da cidade, sobretudo à Corte, passou a ser desejável. Já em torno da década de 1860, uma vaga reação da parte de interesses particulares que combatiam as estruturas da antiga ordem e desafiavam o poder oficial, combatendo suas aspirações, se fazia crescente.

A sociedade sonhava com uma nova estrutura, e neste embate se misturavam antigos representantes das classes proprietárias e alguns elementos novos – profissionais liberais, burocratas, homens de negócios, empregados do comércio, estudantes – cujas formações estavam garantidas em umas poucas faculdades brasileiras. Um aspecto a destacar foram iniciativas individuais e privadas que se multiplicaram, ampliando os laços culturais da nação e passaram a ter força em associações culturais e na ampliação de recursos para criação de fundos públicos e privados para bibliotecas e criação sistemática

de coleções científicas variadas. Os conjuntos constituídos em bibliotecas e centros culturais serviram como base para a formação de novos grupos letrados, que por sua vez ainda mantiveram por algum tempo os elementos da cultura francesa absorvidos durante esse processo.

Nessa perspectiva, as coleções de bibliotecas, notadamente as particulares, e a circulação de livros representaram um traço preponderante nas relações culturais entre o Brasil e a França. Seja pela importância que as ideias vindas do exterior tiveram sobre os movimentos políticos e sociais do século XIX, ou pela articulação de grupos envolvidos com estas representações, do conhecimento aí gerado, ou pelas crenças que se estabeleceram nas práticas possíveis, no interior de uma sociedade ainda em vias de estruturação, a presença de obras francesas era marcante nesses acervos.²⁷

Quanto à França, a imagem das representações sobre o Brasil, em relação ao que se considerava um padrão razoável de civilização, mantinha-se nas primeiras décadas do século XX. Visto como um país exótico e pitoresco, até por intelectuais mais atentos, a imagem positiva, tão desejada, continuava prejudicada. Muitos reconheciam que a língua francesa havia penetrado de forma incisiva no país, permitindo que qualquer pessoa instruída sofresse forte influência da cultura francesa. Este fato, porém, não era suficiente para alterar as imagens anteriormente construídas. A França, proclamada por alguns brasileiros como sua segunda pátria, ainda guardava olhares críticos para a recente República. Havia também críticas ácidas aos brasileiros da elite enriquecida que gastavam “rios de dinheiro” em Paris, desperdiçando fortunas obtidas com a venda do café. No entanto, alguns brasileiros eram acolhidos em Paris como se fossem franceses. Era notória a admiração

desmedida dos franceses por Santos Dumont, apelidado em seu país de origem “o pai da aviação” e citado, diversas vezes, como patrimônio francês, esquecendo-se muitos do local de seu nascimento, o Brasil.²⁸

Durante a Primeira Grande Guerra, a “França amada” já era objeto de novas reflexões, diferentes da admiração irrestrita tão comum no século XIX no Brasil. A relativização desse amor aparece no texto publicado na *Revista da Semana*, quando o cronista criticou o uso inadequado de símbolos sacralizados da pátria. Comentando um acontecimento ocorrido em uma sala de teatro, o crítico chamou de “abuso de confiança” o fato de ter sido tocado o Hino Nacional no local. O texto a seguir citado tem em sua última frase a necessidade sublinhada de não se abdicar da dignidade para amar a França.

Les Cadeaux de Noel [Os presentes de Natal]

[...] França amada [...]

Nunca a França foi mais amada e respeitada que nos atuais tempos calamitosos em que a nobre pátria de Turenne, de Joana D'Arc e de Bayard está dando ao mundo uma lição sublime de heroísmo. Mas salvo melhor opinião, a intercalação do Hino Nacional no espetáculo lírico de sábado foi um abuso de confiança. Não acreditamos que as autoridades tenham consentido previamente em que se associasse a nação num teatro oficial, a uma manifestação partidária, transformando-se a audição da ópera do compositor Leroux n'uma festividade política, atentatória da correção do Brasil. Se o representante da Prefeitura junto da empresa Mocchi fosse um homem com a consciência das suas responsabilidades semelhante contrassenso não teria sido possível. Para amarmos a França não precisamos abdicar da nossa dignidade.²⁹

* * *

27 BESSONE, Tania Maria. *Palácios de destinos cruzados*.

28 Barão d'Arthouard apud CARELLI, Mário. *Culturas cruzadas*, p.183-193.

29 *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 32, 16 set. 1916.

Ao longo do século XIX, o Brasil, como seria de se esperar, foi sujeito e objeto de imagens e representações, tanto a respeito de si próprio quanto em relação a alguns países europeus. Em particular, em relação a Portugal – a partir de cujas tradições, consciente ou inconscientemente, por imitação ou rejeição, construiu-se o imaginário da nova nação nos trópicos – e à França, considerada pela maioria das elites cultas como uma espécie de modelo a ser atingido.

Através desse processo, acumulou-se no Brasil oitocentista uma significativa gama de influências europeias, que se imiscuíram tanto no nível do Estado quanto da sociedade. Contudo, é interessante observar que, ao lado da notória atração do olhar brasileiro pela cultura europeia, ocorressem também atitudes de rejeição em relação a esses processos de “transferência cultural”.

Imaginada a partir de modelos estrangeiros, especialmente aquele propiciado pela França, embora constituída a partir de raízes portuguesas nem sempre reconhecidas, a concepção de nação no Brasil sofreu, assim, de inúmeras ambiguidades, e revelou a fragilidade dos mecanismos de integração desenvolvidos para criar uma população de cidadãos. As percepções desenvolvidas por brasileiros e portugueses quanto ao que era importante para criar suas identidades estão registradas em obras, discursos e ações, e mostram pontos de conflito e atração, apesar dos fortes laços que os aproximavam. O século XIX brasileiro foi fortemente influenciado pelos modelos franceses. A imagem da França continuava a ser positiva, mas, nas primeiras décadas do século XX, vai pouco a pouco sendo relativizada na busca do que seriam as novas concepções sobre a identidade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESSONE, Tania Maria. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- CARELLI, Mário. *Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Campinas: Papyrus, 1994.
- DAECTO, Marisa. B. L. Garnier e A. L. Garraux: destinos individuais e movimentos de conjunto nas relações editoriais entre a França e o Brasil no século XIX. In: DE LUCA, Tania Regina; VIDAL, Laurent (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p. 422-423.
- EXPILLY, Charles. *Brésil tel qu'il est*. Paris: Dentu, 1862.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Ed. Unesp: Hucitec, 1992.
- GODINHO, Margarida Cintra et al. *Gráfica, arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirante, 1991.
- GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito: iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.
- LATOURNERIE, Anne. *Petite histoire des batailles des droits d'auteur*. Disponível em: <<http://www.gilles-jobin.org/jobineries/index.php?2005/10/29/290>>. Acesso em: ago. 2007.
- LEITHOD, Theodor Von; RANGO, Leopold von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1821*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.
- MARTINS, Wilson. Direitos autorais. In: _____. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 391-414.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade Imperial: 1820-1840*. São Paulo: Hucitec, 2005.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NERY, F. J. de Santa Anna. *O presente e o futuro do Brasil*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1866

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. *Corcundas e constitucionais: a cultura política da independência: 1820-1822*. Rio de Janeiro: Revan: Faperj, 2003.

_____. Comércio de livros e censura de idéias: a atividade dos livreiros franceses no Brasil e a vigilância da Mesa do Desembargo do Paço: 1795-1822. *Ler História*, Lisboa, n. 23, p. 61-78, 1993.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; FERREIRA, Tânia Maria Bessone da Cruz. Pirataria literária: a questão da autoria entre Brasil e Portugal no século XIX. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal et al. (Org.) *Afinidades atlânticas: impasses, quimeras e confluências nas relações luso-brasileiras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2009. v. 1, p. 13-55.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MACHADO, Humberto. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1999.

RELATÓRIO Geral da Comissão Diretora da Exposição Nacional de 1861. In: DOCUMENTOS Oficiais relativos à Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Tip. do Diário de Rio de Janeiro, 1862. p. XV.

REVISTA da Semana, Rio de Janeiro, ano 17, n. 32, 16 set. 1916.

SILVA, José Luiz Werneck da. *As arenas pacíficas do progresso*. Niterói, 1992. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense.

SILVA, Maria Beatriz Niza da. *A Gazeta do Rio de Janeiro: 1808-1822: cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

_____. *Filantropia e imigração: a Caixa de Socorros d. Pedro V*. Rio de Janeiro: Sociedade Portuguesa Caixa de Socorros D. Pedro V, 1990.

_____. A repercussão da revolução de 1820 no Brasil: eventos e ideologias. *Revista de História das Idéias*, Coimbra, v. 2, p. 1-52, 1978-1979.

_____. *Filantropia e imigração: a Caixa de Socorros d. Pedro V*. Rio de Janeiro: Sociedade Portuguesa Caixa de Socorros D. Pedro V, 1990.

TAUNAY, Alfredo Maria Adriano d'Escagnole. *A retirada da Laguna*. Porto Alegre: Martin Claret, 2003.

VILLALTA, Luiz Carlos. Bibliothèques privées et pratiques de lecture au Brésil colonial. In: MATTOSO, Kátia de Queirós et al. (Org.). *Naissance du Brésil moderne: 1500-1808*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

A polêmica França-Brasil no Segundo Reinado: o nascimento do nacionalismo cultural brasileiro através do espelho francês

Sébastien Rozeaux

Os contornos da identidade cultural brasileira no século XIX podem ser estudados através das trocas interculturais que a jovem nação sul-americana mantinha com o Velho Continente. Esse tipo de procedimento tem origem nas contribuições mais recentes da historiografia sobre cultura e identidade.¹ Tais formas de intercâmbio emergem como dialéticas na medida em que a cultura brasileira se constituiu a partir da promoção de suas relações interculturais, da recepção crítica e, às vezes, da desqualificação do olhar europeu; o que nos convida a pensar nas transferências culturais de modo recíproco, buscando entender melhor, através destas, o caráter autônomo e específico da cultura brasileira.

A partir do estudo de uma polêmica intelectual que surge após a publicação de escritos franceses bastante críticos ao Império – agitando o pequeno mundo das letras e as elites políticas do Brasil imperial em meados do século XIX –,

1 A bibliografia sobre estes dois conceitos é bastante ampla. Podem ser mencionadas aqui duas obras fundamentais: ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael. *Qu'est-ce qu'une littérature nationale?*; THIESSÉ, Anne-Marie. *La création des identités nationales*.

pretendemos mostrar que, se a França não deixa de encarnar uma certa ideia de civilização e de cultura instigante numa época de formação de uma cultura nacional, ela também incomoda. Além disso, muitas vezes indis põe os homens de letras, que procuram restabelecer de várias formas a honra do Império abalada na imprensa parisiense, ao ponto de inverter os mecanismos de intercâmbio culturais.

Com efeito, a França se impõe desde o início da emancipação do Brasil como uma nação intermediária para se pensar e construir a identidade cultural nacional. Paris ocupa na geografia intelectual brasileira um lugar especial para se entender o fortalecimento do romantismo brasileiro, já que é vista como um lugar de passagem ao caminho do progresso e ao sucesso do novo Império. Nesse sentido, essa polêmica nos permite compreender a complexidade das relações França-Brasil no plano cultural. O mal-estar brasileiro com relação à imagem do país veiculada na França se explica por uma questão de prestígio de um Estado novo que pretende ocupar um lugar no concerto das grandes nações e pela necessidade de promover uma imagem idealizada de uma sociedade que se apresenta diante dos europeus sob o esplendor da modernidade, consequência de um discurso político coerente e assimilado pelas elites imperiais, unidas sob uma bandeira cujo lema seria a “política de civilização”.²

Essa polêmica tem origem e é alimentada após a publicação de narrativas de viagem e de artigos científicos escritos por intelectuais franceses depois de sua estadia no Brasil. Tais escritos são lidos e, no caso, criticados pelos homens de letras brasileiros. O prefácio a uma comédia de Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) publicada em 1851, *A estátua*

2 Sobre os aspectos educativos dessa “política de civilização”, ver: MACHADO, Humberto Fernandes; NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *O Império do Brasil*, p. 226-231.

amazônica, revela a identidade dos responsáveis pela eclosão desse conflito, o que nos permite reconstituir sua trama histórica e cronológica. Em tal texto, Porto-Alegre apresenta um balanço da produção intelectual francesa sobre o Brasil, sem deixar de fazer uma clara distinção entre os bons e os maus autores. Ele elogia os grandes intelectuais vistos como amigos da causa brasileira e não esconde seu desprezo pelos “numerosos mentirosos miseráveis”.³ Com efeito, os escritores brasileiros não medirão palavras para responder a esses testemunhos críticos que surgem a partir de 1835. A réplica, que se desenrola por vários anos, corresponde a uma estratégia que busca lavar a honra brasileira de forma definitiva, através da publicação de panfletos na imprensa brasileira, de artigos científicos na prestigiosa *Revue des Deux Mondes*, de peças de teatro e de estudos de história literária.

A leitura desses textos nos permite entender melhor a ressonância da polêmica franco-brasileira que surge nos anos 1830 e somente se conclui progressivamente nos anos 1860, após a reabilitação do Brasil nas colunas da *Revue des Deux Mondes*. Para os românticos brasileiros, trata-se de uma questão primordial: eles rejeitam o fato de que os franceses possam se apropriar da arte de retratar o jovem Império, reivindicando uma maior legitimidade, que esconde ambições nacionais e políticas que somente transparecem no estudo da argumentação coerente do conjunto de atores brasileiros implicados nessa polêmica. Poder retratar de modo autônomo a situação presente do Brasil está no centro dessa rivalidade. Assim, a possibilidade oferecida aos brasileiros para apresentarem seu olhar na famosa *Revue des Deux Mondes* significa tanto a reabilitação da imagem do Brasil quanto a consagração da autonomia intelectual de um Império capaz de tecer seu próprio discurso nacional.

3 PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. *A estátua amazônica*. Prefácio.

A REVUE DES DEUX MONDES, O BRASIL VISTO DE PARIS E O PROJETO DE RENOVAÇÃO ROMÂNTICA DOS ANOS 1830⁴

Desde a sua fundação em 1829, a *Revue des Deux Mondes* suscita a atenção das elites brasileiras porque, como o título sugere, reivindica um interesse pelo continente americano. A *Revue des Deux Mondes: recueil de la politique, de l'administration et des mœurs* (RDM) pretende ser uma mediadora (um *passeur*) entre diversas culturas e oferecer ao Novo Continente um acesso ao espaço público francês. Contudo, o prospecto que inaugura a publicação informa aos leitores que um melhor conhecimento dos “costumes, usos e hábitos dos povos de Europa e América” tem de ser favorável ao melhoramento da situação francesa. Os fundadores não imaginavam ainda que a revista viria a ser utilizada para defender interesses estrangeiros, e em particular brasileiros. Com efeito, os leitores brasileiros da RDM são numerosos no seio da elite imperial: várias instituições culturais e associações assinavam e recebiam os números da revista.⁵ Entre outros aspectos, os poucos letrados brasileiros presentes na capital francesa nos anos 1830 tinham em mente a oportunidade que essa revista oferecia para a ambição de legitimar e consolidar o Império Brasileiro nascido em 1822.

Já nos seus primeiros anos de publicação, a revista consegue se impor como referência⁶ na paisagem cultural francesa, sob a direção de François Buloz, que a transforma, a partir de 1831, em porta-voz da renovação romântica. Nessa medida, os assinantes

4 As análises a seguir se apoiam no trabalho publicado por Katia Aily Franco de Camargo em 2007 sobre a presença do Brasil nas colunas da mais famosa revista francesa do século XIX. Cf. CAMARGO, Katia Aily Franco de. *A Revue des Deux Mondes*.

5 *Ibid.*, p. 47.

6 Thomas Loué aborda a “posição dominante, e até quase hegemônica” da revista, que se torna rapidamente indispensável no meio intelectual francês do século XIX. (LOUÉ, Thomas. *Les revues dans le paysage intellectuel de la France contemporaine*, p. 43).

da revista passam de 350 em 1831 a 2.000 em 1840, e a sua tiragem atinge 15.000 exemplares em 1863. Tal sucesso excepcional pode, em parte, explicar a atenção das elites brasileiras voltada aos poucos artigos que, desde 1829, entretêm o público francês sobre a situação do novo Império brasileiro. De orientação conservadora, a *RDM* parece acomodar-se perfeitamente com a situação política brasileira. Pode-se, assim, falar de um período de relações cordiais, através da publicação de vários artigos de viajantes, letrados ou cientistas franceses que apresentam um retrato positivo e otimista da sociedade imperial.

Ferdinand Denis (1798-1890) era um jovem bonapartista que chegou à América do Sul após 1815. Ficou três anos no Brasil, sobretudo na Bahia, antes de voltar para a França em 1820 e começar uma carreira brilhante no meio intelectual de Paris. É considerado como um dos padrinhos mais importantes das “letras pátrias”, por ter publicado em 1826 o *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*.⁷ Na *RDM*, publicou em 1831 suas “Viagens no interior do Brasil”, texto em que apresenta os progressos da “civilização”, elogia o poder imperial e critica a herança colonial de Portugal.

Auguste de Saint-Hilaire (1799-1853), naturalista, foi enviado por Luís XVIII ao Brasil em 1816 para recolher plantas desconhecidas destinadas ao Jardin des Plantes de Paris. Dez anos depois da sua volta, publica na *RDM* um “Quadro das últimas revoluções do Brasil”, em que relata os acontecimentos políticos do país, ou seja, principalmente a abdicação do imperador Pedro I. O francês se preocupa com a fragilidade do poder político, defendendo o princípio da unidade territorial através da instituição imperial.

7 DENIS, Ferdinand. *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*. Para mais informações sobre o papel relevante de Ferdinand Denis no processo de formação da literatura romântica brasileira, ler: ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*.

Deve-se também indicar o nome de Jean-Théodore de Lacordaire, que viajou quatro vezes pela América do Sul por conta do Musée d’Histoire Naturelle de Paris. Ele publica uma dezena de artigos na *RDM*, nos quais esboça um retrato contrastado do Brasil. Se ele não foi acusado por Araújo Porto-Alegre de fazer parte do grupo dos “mentirosos”, pode-se, contudo, ressaltar que fez algumas críticas à sociedade brasileira, cujo povo era apresentado como indolente, inconsequente, sem espírito de empresa.⁸

Esses viajantes difundiram na imprensa francesa uma imagem bastante positiva e otimista do Brasil. Essa cordialidade explica o fato de Ferdinand Denis ser considerado desde então como o principal intermediário da causa brasileira na capital francesa.⁹ A publicação desses primeiros artigos na *RDM* corresponde ao fortalecimento das relações interculturais entre as elites intelectuais dos dois lados do Atlântico. Contudo, em meados dos anos 1830, os ventos mudam de direção e textos novos provocam uma polêmica sem precedentes no Brasil.

O SURGIMENTO DA POLÊMICA: OS ARGUMENTOS DA ACUSAÇÃO

A imagem do Brasil altera-se progressivamente nos anos 1830, num contexto de profunda mudança política na Regência. Um novo rumo é dado à política regencial, encarnada desde então por Pedro de Araújo Lima, a fim de reforçar o poder do Estado central e acabar com as revoltas e insurreições em várias províncias do Império. A vertente educacional e cultural dessa política liderada pelo “governo das capacidades” permite aos românticos

8 Para mais detalhes sobre esse retrato do Brasil, ver: CAMARGO, Katia Aily Franco de. *A Revue des Deux Mondes*, p. 88-97.

9 Denis foi durante muitos anos o diretor da Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. Nos arquivos da BSG, há várias cartas que atestam a correspondência que ele manteve ao longo da vida com escritores brasileiros, políticos e até o próprio imperador. Ver: DIAS, Cicero. *Catalogue du Fonds Ferdinand Denis*.

desempenhar um papel importante na política de civilização, então reforçada. É nesse contexto que a polêmica se enraíza no Brasil, após a recepção de novos escritos publicados na França.

Os autores desses textos são logo estigmatizados de “mentirosos miseráveis” por Manuel José de Araújo Porto-Alegre, famoso pintor, ilustrador e escritor que viaja pela Europa, onde participa da aventura editorial da revista *Nitheroy* em 1836, quando reside em Paris. Ele encarna perfeitamente esse interesse pelo olhar francês próprio dos fundadores do romantismo brasileiro, que é indissociável dessa fase de formação da cultura nacional. No prefácio que satiriza a atitude e a falta cruel de rigor intelectual dos viajantes franceses no Brasil, Porto-Alegre lista os autores que se interessaram pelo país nos últimos vinte anos, o que nos permite reconstituir o cenário dessa polêmica transatlântica.

O primeiro responsável é Arsène Isabelle, que publicou em 1835 uma narrativa intitulada *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alégre, par la Banda-oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul (de 1830 à 1834)*. Por ser originário da cidade de Porto Alegre, entendemos a atenção que o romântico brasileiro deu a essa publicação de pequena recepção, já que Isabelle esboça um quadro bastante crítico da capital do Rio Grande do Sul. O segundo ato, de outra amplitude, corresponde à publicação dos *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde* de Jacques Arago. Essa narrativa escrita por um famoso cientista após uma longa viagem pelo mundo teve numerosos leitores, pois se constata que houve quase dez edições desses *Souvenirs* entre 1839 e 1880. Nas páginas consagradas à sua estadia no Brasil, entre 1818 e 1822, ele compõe um retrato bastante sombrio do Império, embora datado. Enfim, o último ato que pode ser analisado como estopim da polêmica é a publicação de um artigo na *RDM* intitulado “O Brasil em 1844. Situação moral, política, comercial e financeira”, escrito por um autor ainda desconhecido na época, Chavagnes, o conde de Suzannet.

Encontra-se, nesses três textos, uma visão bastante benevolente com relação às belezas naturais do Brasil, o que corresponde à visão romântica da época, que faz da terra e das selvas um fundamento da cultura brasileira. Porém, quando o olhar deixa a natureza para se focar no “povo” brasileiro, nenhuma camada da sociedade é poupada das críticas: os escravos, as mulheres, os trabalhadores, as elites e até o próprio imperador.

O primeiro autor citado acima, Isabelle, denuncia as “taras” dos moradores de Porto Alegre, insistindo em especial na reclusão das mulheres, ideia que se encontrará também nos textos ulteriores. A situação das mulheres é um pretexto para o autor formular outra crítica ainda mais grave: “É com contragosto que repito, mas trata-se de uma verdade sobre a qual não posso calar-me, as brasileiras desta província não são nem belas, nem graciosas; em vão elas se enchem e se sobrecarregam de joias, de badulaques, de flores, de penduricalhos...”¹⁰

Chavagnes, nove anos mais tarde, chegará à mesma conclusão a propósito da mulher carioca: “Robusteza, baixa estatura, lindos olhos negros, eis aproximadamente os traços distintivos das brasileiras. Talvez haja no Rio de Janeiro quatro ou cinco mulheres que poderíamos citar por sua beleza; todas as outras não possuem nem atrativos, nem sedução”.¹¹ Entretanto, o jovem Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) publica um dos primeiros romances brasileiros, *A moreninha*, cujo enredo compõe-se em torno de uma jovem de olhos negros e cabelos castanhos que atrai e seduz os rapazes cariocas confrontados a essa nova encarnação do ideal da beleza brasileira.¹² Assim, com tais palavras, os autores franceses boicotam um dos pilares da estética romântica, a beleza morena das jovens brasileiras.

10 ISABELLE, Arsène. *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alégre, par la Banda-oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul*, p. 491. As traduções do francês para o português são nossas.

11 CHAVAGNES, M. L. *Le Brésil en 1844*, p. 69.

12 MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1844.

Mais grave, segundo Isabelle, são os vícios da sociedade porto-alegrense que se explicam por uma “paixão descontrolada pelo jogo e pela libertinagem”.¹³ Essa crítica à sociedade brasileira se desdobra na questão da escravidão. Ao passo que as elites políticas e agrárias do país defendem a instituição do cativo e os românticos se acomodam com o sistema servil apesar de sua condenação moral, Isabelle denuncia a mentira escondida no discurso dominante, rompendo com o *topos* do bom tratamento dos escravos difundido na sociedade imperial.¹⁴ Ao contrário, enfoca a desumanidade e as violências dos castigos: “Sabem como os senhores – tão *superiores* – tratam os seus escravos? – Como nós tratamos os nossos cães”.¹⁵ Arago, ao descrever o mercado do Valongo nas margens do Rio de Janeiro, exprime uma observação não muito diferente: “O país do qual lhes falo é sem dúvida o lugar da terra onde os escravos devem mais se lamentar, onde os trabalhos são mais duros, onde os castigos são mais cruéis, ia dizer até mesmo os mais ferozes”.¹⁶

A narrativa de Isabelle abala, já em 1835, o quadro até então positivo do novo Império brasileiro, quando se forja o projeto ambicioso de construir uma civilização à brasileira nos Trópicos.¹⁷ Porto-Alegre faz de Isabelle o primeiro de uma série de viajantes preocupados em criticar a sociedade imperial em seus “progressos”.

13 ISABELLE, Arsène. *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alégre...*, p. 489.

14 Este *topos* é analisado como um mito pelos historiadores: “O mito do ‘bom senhor’ foi a forma utilizada para justificar o esquema de dominação sustentado por medidas coercitivas, pois sempre que o cativo questionava o sistema, a repressão era brutal.” (MACHADO, Humberto Fernandes; NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *O Império do Brasil*, p. 361).

15 ISABELLE, Arsène. *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alégre, par La Banda-oriental, lês missions d’Uruguay et La province de Rio-Grande-do-Sul*, p. 500.

16 ARAGO, Jacques. *Souvenirs d’un aveugle*, p. 75-76.

17 Sobre o papel do IHGB na formulação desse projeto no seio da maior instituição intelectual do Segundo Reinado, ver: GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos*, p. 5-27.

Arago amplifica os temas já expostos por Isabelle alguns anos antes, insistindo na crítica da “boa sociedade” brasileira. Desta vez, trata da sociedade carioca, cuja ignorância, preguiça e barbaridade no tratamento dos escravos, ressalta. Além disso, desenvolve uma acusação veemente contra o meio intelectual e político da capital que parece ter chocado o leitor brasileiro, pertencente, em grande parte, a esses meios, como nos indicam as respostas que estudaremos mais adiante. Nos dizeres de Arago:

O Instituto [de Belas Artes] do Rio nunca se reuniu, e tudo no Brasil encontra-se morto para os homens de talento que se orgulharam de criar uma nova religião das letras, das ciências e das belas artes. Será que os brasileiros não entenderão jamais que a verdadeira glória das nações reside nessa religião?¹⁸

Trata-se de um parecer bastante severo com relação ao projeto da primeira geração romântica que almejava fortalecer as “Letras Pátrias”. Com efeito, esse livro de Arago foi publicado quando, no início dos anos 1840, um meio literário estreito se organizava com o apoio do governo e do jovem imperador, padrinho de um círculo de escritores dentre os quais muitos tinham morado em Paris. Uma das razões que nos permite entender melhor a afirmação de Arago é o intervalo entre a sua estada no Rio de Janeiro e a publicação do seu livro, muitos anos depois. Esse efeito de distorção cronológica prejudica os românticos brasileiros que, embora inspirados pelo romantismo francês e pela vitalidade da vida intelectual parisiense, sentem-se traídos pelos viajantes franceses. Arago pretende retratar a capital como uma “cidade real onde os vícios da Europa transbordam por todas as partes”,¹⁹ que, longe de encarnar um novo avatar da civilização ocidental nos trópicos, revela o orgulho das elites locais demasiadamente ansiosas para relevar o Império ao nível das grandes nações.

18 ARAGO, Jacques. *Souvenirs d’un aveugle*, v. 1, p. 73.

19 *Ibid.*, p. 92.

Último ato antes da polêmica estourar é o artigo do conde de Suzannet. Ele denuncia sem reservas a defasagem entre o discurso autorreferencial das elites imperiais e a realidade que observa pessoalmente durante uma longa e recente viagem ao Rio de Janeiro e à província de Minas Gerais. O texto se inicia com uma conclusão do fracasso:

O amor-próprio dos brasileiros não deixava de excitar minha curiosidade. Ao ouvi-los, o Brasil seria o ponto central da civilização na América do Sul; um dia chegará em que se rivalizará com os Estados Unidos e servirá de modelo para as populações da América meridional. Sem dúvida o Brasil tem muitos recursos, a terra está pronta para produzir; mas será que o papel que essa raça portuguesa degenerada gostaria de desempenhar está ao seu alcance? Eis a pergunta que se faz o viajante ao desembarcar no Rio de Janeiro, à qual ele não tarda a responder num sentido bem oposto aos sonhos do orgulho brasileiro.²⁰

O projeto político brasileiro e o movimento romântico que o apoia surgem absolutamente condenados. Suzannet detalha vários argumentos para fortalecer seu parecer inicial. Além do já apontado retrato negativo das mulheres cariocas, amplia suas críticas à população do Rio de Janeiro como um todo ao descrever “o estado moral dessa sociedade abandonada às suas baixas paixões, aos seus instintos selvagens”.²¹ Suzannet queria assim revelar “as chagas secretas dessa sociedade tão desconhecida”. Dentre tais chagas, ele aponta o caráter mestiço e a promiscuidade:

Branco, mulato, negro e indígena entretêm muitas vezes relações com a mesma mulher. Deste cruzamento geral dos brancos e das brancas com raças mistas nasce uma

população cuja tez naturalmente azeitonada e os cabelos negros e espessos nos fazem ver como mulata.²²

Esse testemunho, apesar de utilizar uma retórica inspirada em preconceitos raciais e acusações quanto aos vícios da sociedade, reflete a existência já difundida de uma mestiçagem que os políticos e os escritores românticos preferiam muitas vezes ocultar ou minimizar. Ora, sabemos que a capital era lugar de desembarque de milhares de escravos, ainda em 1844, o que não deixava de nutrir a presença africana na sociedade carioca. Em 1856, os escravos representavam mais de um terço da população carioca, de então 151.000 moradores, sem mencionar o grande número de libertos.²³

Tais críticas à sociedade brasileira em geral, e aos atores da política imperial brasileira em particular, incapazes de levar o país ao estado de civilização nos moldes ocidentais, justificam, segundo Chavagnes, a crença na inevitável ruptura do imenso Império, visto como um artefato sem consistência nem identidade coerente, como lhe davam provas as últimas revoltas nas províncias de São Paulo e Minas Gerais.²⁴

O movimento poderia ter sido geral, porque a união do Brasil é só de aparência, e todas as províncias só aspiram à independência; uma República esculpida no modelo dos Estados Unidos, isto é o sonho que buscam concretizar [...]. As províncias estão tranquilas hoje; mas tudo nos leva a

20 CHAVAGNES, M. L. *Le Brésil en 1844*, p. 66-67.

21 *Ibid.*, p. 92.

22 *Ibid.*

23 ALENCASTRO, Luís Felipe. *Prolétaires et esclaves: immigrés portugais et captifs africains à Rio de Janeiro*, p. 137.

24 Essas duas revoltas instigadas por partidários do liberalismo traduzem a força da rejeição à centralização imperial fortalecida durante o Regresso. O fracasso da rebelião em 1841 não significa, contudo, o fim da contestação política nas províncias, já que os liberais de Pernambuco ainda organizam outra insurreição, conhecida como Revolução Praieira, em 1848-1849. Ver: MACHADO, Humberto Fernandes; NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *O Império do Brasil*, p. 133-142.

pensar que outras crises semelhantes à insurreição de 1842 vão reaparecer com frequência.²⁵

Esse prognóstico vai no sentido oposto ao otimismo que se difundia nas elites brasileiras ao verem que o ciclo das revoltas provincianas que marcaram profundamente as mentes durante a década anterior estava desaparecendo. Suzannet não acredita nas virtudes da política centralizadora, na monarquia unitária e nas aspirações das elites para reforçar a unidade nacional. Ao contrário, o estado preocupante da economia e da sociedade resulta da atitude do governo nas últimas décadas, incapaz de “dar a esta sociedade em decadência um rumo útil aos seus interesses”.²⁶

O artigo de Chavagnes ecoou muito além do público francês ou europeu: a fama e a difusão da célebre revista só contribuíram para exaltar o sentimento de traição das elites do Império ao ler esse retrato da sociedade imperial. Os homens de letras, cuja primeira ambição era promover e participar dessa “civilização dos trópicos” em formação, não tardarão a reagir. Parece-nos fundamental entender a cronologia do estouro da polêmica em meados dos anos 1840. O artigo de Chavagnes constitui um ponto culminante no discurso crítico na França, enquanto do outro lado do Atlântico o projeto romântico consolida-se sob a proteção do próprio imperador. Tendo em conta a importância do olhar externo na construção da identidade e da cultura brasileira, a polêmica provoca várias reações, cuja forma, gênero e tom são diferentes, desde a réplica mais rude destinada ao meio intelectual nacional, até a elaboração de um discurso “científico” voltado para o público francês.

25 CHAVAGNES, M. L. *Le Brésil en 1844*, p. 79-80.

26 *Ibid.*, p. 101.

O ATAQUE DIFAMATÓRIO NO LADO BRASILEIRO, PRELÚDIO À REABILITAÇÃO DA IMAGEM DO BRASIL NA FRANÇA: UMA ESTRATÉGIA DISCURSIVA COM OBJETIVO SIMBÓLICO E POLÍTICO

Como já mencionamos, a primeira reação foi virulenta, de certo modo com um nível equiparável ao da agressão sentida pelas elites brasileiras ao ler o artigo da *RDM*. É na principal revista literária da época, a *Minerva Brasiliense* (1843-1845),²⁷ em que se publica a réplica, ao uso exclusivo desse pequeno número de leitores cultos, a fim de ressaltar a grandeza da nação brasileira ofendida pelo viajante francês. Alguns anos mais tarde, a tensão alivia-se e outra estratégia é desenvolvida por alguns membros do meio intelectual, na busca de melhorar a imagem do Brasil na França. É a necessidade de inverter as transferências culturais que ocupa toda a atenção desses atores brasileiros. A prioridade já não é criticar esses viajantes, mas criar e difundir um discurso político de reabilitação do Brasil elaborado por brasileiros que penetram o campo intelectual francês. O que mais nos chama a atenção ao ler esses diversos textos escritos durante a polêmica é a adaptação ao público visado: a argumentação humilde e cautelosa dos escritos em francês contrasta com a ironia mordaz dos textos em português, de uso nacional. O consenso político sobre o regime imperial permite insistir na ofensa feita por viajantes cujo discurso é desqualificado para melhor exaltar as virtudes do modelo nacional; enquanto, no contexto francês, o que importa é promover outra imagem do Império, a fim de lavar a honra nacional e, sobretudo, a partir de 1850, dar respaldo à nova política de colonização que pretende atrair milhares de imigrantes europeus para o Brasil.

27 Sobre esta revista, ver: ROZEAUX, *La revue Minerva Brasiliense (1843-1845) et la fondation des Letras Pátrias au Brésil*.

O título do artigo publicado na primeira página de *Minerva Brasiliense* nos permite entender a recepção e a leitura do artigo de Chavagnes pelas camadas letradas: “O Brasil insultado pela Revista dos dois Mundos”.²⁸ A revista reúne dentre seus colaboradores os escritores mais cobiçados do momento que, num texto unânime e, portanto, anônimo, publicam o seguinte comentário algumas semanas após a estreia do artigo:

Uma turba de charlatães, uma turba de charlatães saídos da cidade do lodo vem especular neste país: e quando algum deles não tira todo o partido que deseja das suas habilidades, ei-lo convertido em detrator, difamando a terra que lhe deu abrigo, e vendendo os seus sarcasmos aos especuladores gazeteiros de sua pátria.²⁹

A reputação da *RDM* é abalada e a decepção atinge as atenções prestadas a uma revista que durante os primeiros quinze anos de circulação foi bastante benevolente para com o Império brasileiro. A direção editorial da revista é diretamente acusada, por ter preferido a “especulação” à “seriedade”. Não é a França em si que é criticada, mas esses “patifes” que conseguiram publicar seus artigos infames:

A França intelectual para nós é sagrada, é divina. A França que aprecia as literaturas estrangeiras, que confessa os defeitos dos franceses e exalta as belas qualidades dos seus rivais, nos dá um belo exemplo de imparcialidade equitativa. Não confundamos, portanto, a França com *Messieurs les faquins, polissons, gredins, chevaliers d'industrie*, charlatães que tudo sabem...³⁰

28 A MINERVA Brasiliense no seu 2.º anno. – O Brasil insultado pela Revista dos Dous Mundos. Aos nossos collaboradores e assignantes. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro: J. E. S. Cabral, p. 666-678, 15 set. 1844. Optamos por adaptar neste artigo a grafia dos extratos de arquivos da época à ortografia do português contemporâneo.

29 Ibid., p. 667.

30 Ibid., p. 675.

Não se deve, portanto, confundir os intelectuais franceses que são “amigos” do Brasil, como Ferdinand Denis, e os usurpadores. São destes últimos que Manuel José de Araújo Porto-Alegre zomba mais uma vez em 1848, ao escrever uma pequena peça satírica sobre os viajantes, representados através de um personagem dramático inédito, herói, mesmo com ressalvas, da comédia intitulada *A estátua amazônica*.

Essa peça foi explicitamente escrita para ridicularizar os viajantes franceses que olhavam com preconceito e desprezo para a sociedade e a terra brasileira. O estilo ligeiro e o caráter simples do enredo lhe permitem zombar da atitude de muitos estrangeiros. O personagem do conde de Sarcophagin de Saint Cripte é caracterizado como o arquétipo dos viajantes que se espalham em grande número nas capitais das províncias:

A leviandade de maior parte dos viajantes franceses e a superficialidade com que encaram as coisas que encontram na nossa pátria, unidas a um desejo insaciável de levar ao seu país novidades, têm sido a causa desses grandes depósitos de mentiras que se acham espalhados por muitos livros daquele povo, que as mais das vezes sacrifica a verdade às faces do espírito, e o retrato fiel dos usos e costumes de uma nação ao quadro fantástico de sua imaginação ardente, auxiliada livremente pela falta de conhecimento da língua, e pela crença de que tudo o que não é França está na última escala da humanidade.³¹

Eles são acusados de mal conhecer a realidade brasileira, o que os leva a criticar sem fundamento muitas coisas. A isso, deve-se acrescentar o clássico clichê do orgulho francês que corrompe o olhar científico. Tal discurso tem origem no vasto contexto de reatualização histórica de muitos textos escritos sobre o Brasil por estrangeiros, tanto na época colonial quanto

31 PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. *A estatua amasonica*.

na época mais recente. Com efeito, são os próprios historiadores do IHGB que se responsabilizam por essa leitura crítica. Não é de se estranhar que Porto-Alegre dedica sua obra ao vice-presidente da instituição responsável pela escrita da *História pátria*, e que categoriza sua peça como uma “comédia arqueológica”. Por trás da sátira, esconde-se um discurso mais sério que pretende defender a autonomia da cultura brasileira com relação ao estrangeiro, o que se reflete no enredo da peça.

Resumindo a intriga da peça em poucas linhas: o conde de Sarcophagin de Saint Cripte³² se convence de ter encontrado, durante uma viagem pela Amazônia, uma pedra polida que, uma vez de retorno à França, é exposta no jardim des Tuileries como testemunha incontestável da existência de uma civilização amazônica até então desconhecida. A peça acontece nos salões da casa do conde, em Paris, no ano de 1842. Ao conversar com vários amigos, o conde multiplica histórias ridículas sobre as origens e a natureza das inscrições que diz ver sobre a estátua. Ora, a mistificação científica se desfaz quando recebe uma carta do IHGB na qual os membros da instituição brasileira demonstram a natureza extravagante das teses do viajante francês. No final das contas, a razão científica vence as elucubrações do naturalista. O uso dessa carta como peça de desfecho do enredo põe em evidência a importância dos conhecimentos adquiridos pelos membros da instituição brasileira, e a necessidade de desenvolver as correspondências transatlânticas entre cientistas, historiadores, intelectuais e pessoas morais, como associações

32 Este personagem faz referência a outro francês então presente no Brasil. O conde Francis de Castelnau é enviado em missão científica à América do Sul em 1843, com o apoio de Ferdinand Denis. Ele encontra no Rio de Janeiro os membros do IHGB, do qual se torna membro correspondente em pouco tempo. Publica na *RDM* um artigo em 1848 que narra sua viagem pelo rio Araguaia na província de Goiás. Após quatro anos de viagem pelo Império, ele é nomeado cônsul da Bahia em 1849.

e revistas.³³ Porto-Alegre afirma de modo burlesco o caráter não exclusivo do saber: para ser válido, ele deve circular, em duplo sentido, e as transferências culturais do Brasil destinadas ao Velho Continente se veem consagradas e legitimadas como fonte de um saber necessário aos intelectuais da Europa. Essa ironia cruel do final da peça é a versão metafórica e dramática do discurso de reabilitação da imagem do Brasil na França iniciada por Émile Adet.

Esse processo de reabilitação ao uso externo acompanha ao longo dos anos 1850-1860 a formação da cultura nacional brasileira. Com efeito, os atores brasileiros do campo literário buscam impor seu olhar sobre o próprio país no estrangeiro. A primeira réplica na França data de março de 1851, quando a *RDM* publica um artigo intitulado “O Império do Brasil e a sociedade brasileira em 1850”, escrito por Émile Adet, desconhecido do público francês. Numa nota breve publicada no mesmo ano na principal revista literária brasileira de então, a *Guanabara*, a redação saúda a publicação: “O artigo do sr. Adet é uma das melhores obras, e das mais exatas que tem saído da imprensa francesa acerca do Brasil.”³⁴

A nota agrada na medida em que se lê nas colunas da *RDM* um artigo que não reflete simplesmente o olhar estrangeiro, mas o de um brasileiro naturalizado: o autor, Émile Adet,³⁵

33 Para saber mais sobre esta peça e sua relação com a viagem científica do conde de Castelnau, ver: ROZEAUX, Entre ficção e realidade: a comédia A Estatua amazônica de Manuel de Araújo Porto Alegre (1851) e a formação da História Pátria no Brasil Império.

34 *Guanabara*, p. 292, 1851.

35 Émile Adet (Paris, 1818-1867) dedica-se à profissão de professor e jornalista. Colabora em várias publicações, tais como o *Jornal do Commercio* entre 1840 e 1843, antes de voltar a Paris, entre 1845 e 1851. Torna-se diretor de redação do *Jornal do Commercio* entre 1860 e 1867. Bem integrado no meio romântico da capital, publica junto com Joaquim Norberto de Souza Silva o *Mosaico Poetico*, em 1844. Foi membro do Institut Historique de Paris, do IHGB e do Conservatório Dramático Brasileiro.

muda-se com nove anos para o Rio de Janeiro e consegue integrar-se com facilidade junto aos literatos, a ponto de obter a sua naturalização com apoio do imperador. Sua origem lhe permitiu adquirir um papel específico de mediador (*passieur*) entre os dois universos intelectuais. Foi assim que ele atuou como correspondente da imprensa brasileira em Paris, entre 1846 e 1851, período durante o qual conseguiu se aproximar do editor da *RDM* a fim de publicar esse “direito de resposta” escrito como ato simbólico de reconciliação entre a direção da revista e a comunidade romântica brasileira. A dupla identidade do autor com certeza facilitou a publicação do artigo e é interessante notar que o escritor se apresenta como francês aos leitores, uma forma de assegurar uma melhor recepção crítica por parte do público europeu. Adet consegue, assim, legitimidade junto ao público dos dois lados do Atlântico, por ser membro do IHGB e do Institut Historique de Paris,³⁶ o que faz dele o promotor ideal dessa reconciliação.

A ideia central do artigo resume-se na seguinte frase: “O Brasil é, depois dos Estados Unidos, a potência mais regularmente organizada do Novo Mundo”.³⁷ Adet não se preocupa em salientar os traços do atraso brasileiro ou do suposto deslocamento do Império; ao contrário, prefere insistir sobre os méritos do país, num olhar cheio de empatia pelo destino dessa “civilização dos Trópicos”:

Uma sociedade que se forma à vida política, que trabalha corajosamente para a conciliação dos usos antigos com as

36 Esta instituição histórica francesa acolheu como membros, desde os anos 1830, muitos brasileiros, dentre os quais os fundadores da primeira revista literária romântica: *Nitheroy*. Eugène de Monglave abriu as portas do Institut a muitos intelectuais brasileiros. Os laços entre o IHP e o IHGB continuaram muito estreitos durante o Segundo Reinado. Para mais informações sobre o tema, ler: FARIA, Maria Alice de Oliveira. Os brasileiros no Instituto Histórico de Paris, p. 68-148.

37 ADET, Émile. *L'Empire du Brésil et la société brésilienne en 1850*, p. 1.082.

instituições novas, isto é sempre um espetáculo curioso, mas que nesta terra virgem adquire mais prestígio graças ao charme singular dos lugares e do clima.³⁸

O tom do artigo é de modéstia em relação ao modelo francês – ao contrário do tom satírico da peça de Porto-Alegre –, o que não impede que o autor, com sutileza, imponha uma visão própria dos destinos do Império. Ele desfaz, ponto por ponto, os argumentos de Chavagnes para melhor insistir sobre as qualidades e as virtudes da sociedade imperial, tal como ilustra a questão das mulheres: “Não há quase nenhum exemplo no Brasil de mulher casada que traia os juramentos feitos ao pé do altar. O deboche neste país é quase exclusivo dos estrangeiros e das mulheres escravas ou filhas de escravos”.³⁹ Adet prefere salvar a honra da sociedade branca “europeizada” que encarna para ele e seus companheiros as promessas de um grande futuro. Restaurar a honra da sociedade significa também louvar as qualidades de sua cultura, conforme o projeto de criação da nação brasileira do qual ele participa como membro do meio romântico.

A sociedade brasileira entende que chegou o momento de elevar seus costumes ao nível de suas instituições. Um verdadeiro movimento de renascimento intelectual ocorre no seu seio. A instrução primária penetra aos poucos todas as paróquias do Império. [...] Esse renascimento é favorecido, deve-se dizer, por numerosos estabelecimentos científicos e literários. Ao primeiro posto desses estabelecimentos, deve-se mencionar as bibliotecas e os museus da cidade. Sem falar no Jardim Botânico, um dos mais ricos no mundo, e de um belíssimo museu de curiosidades naturais, Rio de Janeiro possui três bibliotecas. [...] Se a sociedade brasileira continuar caminhando nessa via para a qual um príncipe esclarecido a guia, pode-se ter esperanças de que ocupará dentro de pouco tempo o primeiro lugar, na questão da

38 *Ibid.*, p. 1.083.

39 *Ibid.*, p. 1.084.

cultura intelectual e moral, dentre as jovens sociedades da América do Sul.⁴⁰

Este trecho ilustra a ambição quase desmedida do programa romântico, desse “renascimento intelectual” estreitamente ligado às outras vertentes da política imperial: a administração das províncias, o cadastramento e a valorização do território nacional, e a fundação de infraestruturas públicas de qualidade estão vinculados com a questão da instrução,⁴¹ ou das instituições culturais. Visto como principal encarnação da nação e do sistema político, o imperador representa a garantia da unidade do território e a personificação da nação, o que invalida as ameaças separatistas evocadas no artigo de Chavagnes.

Esse “renascimento” se traduz sobretudo na literatura que é alvo de muitas páginas no artigo de Adet: ele pretende citar os românticos que se impuseram no campo literário brasileiro desde os anos 1830, tal como Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), cujo poema épico “A independência do Brasil”,⁴² dedicado ao imperador, concretiza o seguinte elogio:

Com a estrutura e a flexibilidade do seu ritmo, o sr. Teixeira lembra o poeta português Bocage; com suas imagens, Chateaubriand, de cujos livros fez sua leitura preferida; enfim, por seu caráter geral, e por sua forma sarcástica, *lord Byron*, o corista imortal de *Don Juan*.⁴³

Tal trabalho se vê elevado ao nível das obras-primas dos maiores poetas do romantismo europeu, o que deveria conferir-lhe uma legitimidade inédita aos olhos dos leitores

40 Ibid., p. 1.086-1.087.

41 Ao contrário do que afirma Adet, a política educacional durante o Segundo Reinado não deu muitos resultados, e a carência de escolas públicas em várias cidades do país não foi suprida apesar de novas leis serem votadas pela Assembleia. Cf. NISKIER, Arnaldo. *Educação brasileira*.

42 SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*.

43 ADET, Émile. *L'empire du Brésil et la société brésilienne en 1850*, p. 1.087.

franceses. Do mesmo modo, Adet evoca os progressos na história e na geografia, ciências que foram criticadas por Chavagnes por serem incapazes de produzir um conhecimento global do Império. Adet, membro do IHGB, sublinha, ao contrário, os progressos conseguidos nos últimos anos, progressos dos quais a Revista do Instituto é testemunho, por conter “todos os materiais antigos e modernos que servirão um dia para contar a história completa do império”.⁴⁴

Adet traça o retrato de um Império pacificado, reunido em torno de Pedro II, que caminha a passos seguros na direção do progresso. Assim, percebe-se o papel-chave desse artigo, elaborado como réplica sistemática às críticas expostas seis anos antes na *RDM* por Chavagnes. Esse discurso é montado com a forma de um testemunho objetivo e neutro de um francês que morou por muito tempo no Brasil. Essa estratégia discursiva, essa identidade de certa forma forjada do autor, permitiu reabilitar os fundamentos e os símbolos do imaginário nacional, com o intuito de elevar a cultura brasileira ao alcance das grandes civilizações europeias. Só nos resta apontar outra dimensão essencial desse artigo, que se afirma ao longo do tempo na imprensa francesa: a promoção da imigração europeia, ou seja, a “colonização” agrícola. A conclusão do artigo não deixa dúvidas quanto à importância desse novo objetivo da política imperial:

No dia em que o fluxo dessa imigração se dirigir para o Brasil, onde uma população estrangeira, trabalhadora e inteligente virá a auxiliar o movimento de renascimento político e moral que se desenvolve na população indígena, nesse dia, uma nova época começará também para o Brasil, e a sociedade do jovem império poderá exercer na América do Sul uma influência tão proveitosa aos interesses da Europa quanto aos do Novo Mundo.⁴⁵

44 Ibid., p. 1.088.

45 Ibid., p. 1.105.

Tal objetivo político aparece ainda de forma mais evidente no próximo ato de reabilitação da imagem do Brasil na *RDM*, quando da publicação, em março de 1858,⁴⁶ de um artigo de autoria do historiador João Manuel Pereira da Silva (1817-1897) intitulado “O Brasil sob o imperador dom Pedro II”. Formado em direito pela faculdade de Paris, ele desempenhou uma carreira brilhante no seio do sistema imperial, como advogado, deputado conservador, escritor e historiador de destaque, sendo membro do IHGB. É com essas recomendações que ele entra em contato com François Buloz a partir de 1856, com o qual colabora na edição do famoso *Annuaire des Deux Mondes*.⁴⁷ Figura importante do movimento romântico, Pereira da Silva obtém o privilégio de publicar, sete anos após Adet, um artigo na revista francesa. Mesmo tendo-se formado em Paris, o autor expressa de modo claro um ponto de vista “nacional” sobre o Império em 1858, enquanto Adet apresenta-se aos leitores como francês.

O título nos revela sobre a personalização do regime cuja estabilidade e fama são encarnadas pela pessoa do imperador. Ao mencionar a natureza específica do regime brasileiro – o Império –, Pereira da Silva realça, para o leitor francês, a especificidade do Brasil na América do Sul e anuncia a glorificação da Constituição brasileira ao longo do artigo, conformando-se com outro *topos* clássico da historiografia brasileira do Segundo Reinado, que afirma a ordem e a paz do Brasil em contraponto com a situação anárquica das Repúblicas vizinhas. Em geral, a argumentação de Pereira da Silva segue em muitos aspectos a de Adet: insiste na nobreza desconhecida da literatura brasileira

46 Em julho de 1858, a tiragem da revista é de 9.500. (*HISTOIRE générale de la presse française*, p. 259).

47 *Annuaire des Deux Monde: histoire générale des divers états*. Paris, *Revue des Deux Mondes*, 1851–1868, 14 vol. Nas páginas do *Annuaire* consagradas ao Império do Brasil, saúda-se sua estabilidade e os progressos da sua sociedade, num discurso que ecoa no mesmo sentido do conteúdo do artigo que analiso neste capítulo, fato que atesta a estreita colaboração do historiador brasileiro na redação do *Annuaire*.

contemporânea e sublinha os proveitos do sistema político. Pode-se dizer que esse artigo corresponde à fase de lenta extinção da polêmica a partir do final da década de 1850: o Império parece ter-se consolidado, o romantismo segue o seu projeto de criação de uma literatura nacional e os atores de tal polêmica conseguem então impor seu discurso no órgão mais famoso da imprensa de Paris. Já não é mais necessário criticar os viajantes franceses, mas sim reafirmar a importância dos laços interculturais entre as duas nações:

Porém, o caráter brasileiro assemelha-se mais ao caráter francês que a qualquer outro povo. É a França que, ao enviar seus livros, suas revistas e seus jornais, importa e promove ao máximo o amor das letras, das artes e das ciências. A língua francesa faz parte da educação do povo.⁴⁸

Em 1858, a nova prioridade é a promoção da emigração europeia rumo ao Brasil: “A colonização é a verdadeira política, a política nacional do Brasil. É nesse ponto que a atenção do governo e toda a atividade dos brasileiros que querem com sinceridade o engrandecimento e a glória do seu país devem se concentrar.”⁴⁹ A colonização esperada pelas elites imperiais é concebida como europeia, branca, e o artigo de Pereira da Silva adquire assim outra dimensão: incentivar os europeus a emigrar para o Brasil:

Deve-se substituí-los [os escravos] por homens de uma raça igual à nossa, livres como nós, e que, melhor do que os negros ignorantes, possam contribuir para desenvolver as riquezas e aproveitar da fertilidade de uma terra que a natureza favoreceu de modo magnífico. A grandeza e o futuro do país dependem da agricultura e da indústria.⁵⁰

48 SILVA, João Manuel Pereira da. *Le Brésil sous l'empereur Dom Pedro II*, p. 804.

49 *Ibid.*, p. 818.

50 *Ibid.*

Assim, o governo e os intelectuais se unem a fim de promover a imigração europeia – sem grandes resultados, deve-se mencionar. No ano seguinte, é publicado no Rio de Janeiro um livro escrito em francês por Charles Ribeyrolles, *O Brasil pitoresco: história, descrições, viagens, instituições, colonização*.⁵¹ Esta obra é notável porque é apresentada numa edição luxuosa e cuidada feita pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, encomendada pelo Estado, com o intuito de promover a imigração através da promoção das vantagens da Constituição brasileira, da liberalidade e tolerância do regime e das riquezas de suas terras. Sua redação integralmente em língua francesa nos ensina a nova prioridade: a imperiosa política de colonização é o novo lema nos discursos endereçados aos leitores franceses e europeus.

A fim de acompanhar o desfecho dessa polêmica intelectual entre França e Brasil no século XIX, gostaria de dissertar em poucas palavras sobre outras publicações que evocam o império e a literatura brasileira na década seguinte, de 1860. A originalidade dessas duas publicações reside no fato de que estabelecem uma forma de colaboração internacional que rompe com as precedentes.

A primeira ocupa um lugar de destaque na história literária, por ser uma das poucas histórias da literatura brasileira escritas sob o Império: em alemão na versão original de 1862, a obra de Ferdinando Wolf, *O Brasil literário*,⁵² é publicada novamente em 1863 numa tradução francesa. O objetivo de tal publicação nos é revelado no prefácio: elevar – mais uma vez – a literatura brasileira ao nível das literaturas ocidentais no olhar do leitor estrangeiro. O texto foi escrito em Viena, com estreita colaboração de alguns escritores brasileiros então em residência na capital do Império austro-húngaro: Gonçalves de Magalhães e

51 RIBEYROLLES, Charles. *Le Brésil pittoresque*.

52 WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire*.

Araújo Porto-Alegre,⁵³ ou seja, dois dos fundadores do romantismo brasileiro. É a primeira genealogia ambiciosa da literatura brasileira que destaca a importância do movimento romântico brasileiro. Verdadeira apologia das obras fundadoras do romantismo, esse retrato do Brasil literário pretende divulgar a existência das Letras Pátrias: “É com toda legitimidade que se pode falar agora de uma literatura brasileira”.⁵⁴

Esse compêndio é completado dois anos depois por um novo artigo intitulado “A literatura brasileira” na *Revue Contemporaine*, publicação mensal ligada ao Império de Napoleão III.⁵⁵ Essa revista surgida em 1856 dava atenção às literaturas estrangeiras, dentre as quais a brasileira. Ao longo das vinte páginas, o publicista e crítico Eugène Delaplace faz um retrato bastante entusiasta dos progressos da “restauração literária” iniciada três décadas antes pelo então jovem Gonçalves de Magalhães. Ao mencionar os principais autores, Delaplace pretende demonstrar a “gloriosa e fecunda maturidade”⁵⁶ das *Letras Pátrias*. Destacam-se os longos elogios da obra do historiador João Manuel Pereira da Silva, considerado por ele como o pai da *História Pátria*, o que não deixa de conferir ainda mais legitimidade ao artigo por ele publicado em 1858 na *RDM*. Apesar da falta de indicações precisas, tal atenção dada à obra

53 Araújo Porto-Alegre era cônsul do Brasil em Dresde (1860-1866) e Gonçalves de Magalhães começou nova carreira na diplomacia a partir de 1847, sendo então ministro residente em Viena.

54 *Ibid.*, p. 1.

55 A *Revue Contemporaine* é apadrinhada por Gustave Rouland, ministro da Instrução Pública, com o objetivo de “conter a supremacia da *Revue des Deux Mondes* no campo intelectual.” (LOUË, Thomás. Les revues dans le paysage intellectuel de la France contemporaine, p. 45). A tiragem da revista é bem menor do que a da *RDM* na mesma época: 2.800 exemplares, uma cifra decerto conseqüente, mas que deve ser relativizada em vista dos 16.500 exemplares da *RDM* (*HISTOIRE générale de la presse française*, p. 311).

56 DELAPLACE, Eugène. *La Littérature brésilienne*, p. 518.

de Pereira da Silva nos inclina a crer na provável colaboração dos dois autores na escrita do artigo, uma colaboração facilitada pela visão comum dos destinos políticos dos próprios impérios, que tanto Delaplace quanto Pereira da Silva ou Wolf percebem como o melhor regime político possível para os seus países.

Esses textos – o compêndio e o artigo – compartilham uma visão complacente da literatura brasileira contemporânea. Nota-se a colaboração estreita dos dois autores com os fundadores do romantismo, símbolo desse diálogo então reiterado com os intelectuais e críticos franceses. Porém, deve-se relativizar o impacto efetivo de tais publicações que, desde os anos 1850, pretendem promover o Império em geral e sua literatura no Velho Continente. Do mesmo modo com que a política de colonização não conseguiu modificar substancialmente as dinâmicas migratórias que ligam a Europa ao continente americano entre os anos 1850 e 1870, esses textos não criaram curiosidade ou interesse particular pelas letras brasileiras.⁵⁷ Isso não deixa de frisar mais uma vez o caráter primordial do uso “interno”, nacional, da leitura feita desses artigos elogiosos escritos ou traduzidos em francês, o que lhes confere mais fama, mais peso e lhes assegura mais ressonância no âmbito brasileiro. Como diz Pereira da Silva, o “povo” (sic) brasileiro sabe ler o francês e se orgulha ao ler artigos e livros que fazem, em língua francesa, o elogio da própria cultura e do regime político. Assim, através do espelho da imprensa francesa, é o leitor brasileiro que se vê com orgulho na medida em que crê na grandeza da cultura e da nação brasileira.

57 São muito raras as traduções francesas das obras do romantismo brasileiro, o que atesta o pouco interesse do público francês para essa vertente americana da literatura, em contraste com o grande número de traduções portuguesas das obras contemporâneas francesas.

CONCLUSÃO

Nos anos 1860, a polêmica parece esquecida, após a publicação dos artigos de Émile Adet e de Pereira da Silva na célebre *Revue des Deux Mondes*, os quais permitiram reabilitar a imagem do Império na França na revista então considerada como a mais famosa do país europeu. Mostramos como os poucos brasileiros que escreviam na imprensa francesa não o fizeram só por uma questão de honra ou de orgulho nacional. Esses textos participam de um amplo projeto de promoção do modelo político brasileiro e, após o fim do tráfico negreiro em 1850, da colonização a fim de favorecer o progresso do país e a valorização de suas riquezas. A cultura não se distancia muito da política nos tempos do romantismo, e a polêmica travada com os redatores da *RDM* é uma boa ilustração dessa realidade.

Tal desfecho feliz, do ponto de vista dos atores brasileiros da polêmica, só foi possível após ter-se obtido o reconhecimento da legitimidade e da autonomia dos autores brasileiros que conseguiram publicar seus artigos na revista francesa. Ao abrir suas colunas a alguns autores brasileiros da primeira geração romântica que sempre mantiveram relações estreitas com o meio intelectual parisiense, Buloz legitimou o princípio de reciprocidade dos intercâmbios e transferências culturais entre os dois países. Ao fim da polêmica, desenvolve-se uma nova forma de colaboração internacional entre autores europeus e brasileiros, a fim de prevenir o aparecimento de novas tensões entre os dois Impérios.

A crítica dos viajantes franceses é tão forte quanto são e permanecem fortes as ligações intelectuais entre os dois países. Ela nunca se traduz pela ruptura de laços; bem ao contrário, os primeiros românticos brasileiros,⁵⁸ dentre os quais muitos se

58 Só escritores dessa geração participaram da reabilitação do Império, enquanto as gerações seguintes não parecem tão sensíveis às críticas ou elogios vindos da França. Mas isso já é outro tema de reflexão.

formaram ou viajaram até Paris, quiseram ao longo de sua carreira restabelecer bons contatos para favorecer o intercâmbio, a colaboração e acabar assim com os mal-entendidos entre dois países, que compartilhavam a partir de 1851 um regime político de cunho imperial.

No entanto, ao concluir este estudo, devemos insistir sobre as questões deixadas à parte no decorrer dessa polêmica literária e política. Com efeito, a fusão do campo literário com o campo político que caracteriza o momento romântico no Brasil explica por que muitas críticas feitas pelos viajantes franceses foram esquecidas ou menosprezadas pelos defensores do Império brasileiro. Por serem sensíveis demais no contexto do restabelecimento da imagem do Brasil na França, elas não encontram respostas nos artigos publicados pela *RDM*: a realidade da corrupção política e os impasses do sistema político brasileiro não são tratados com objetividade, tal como a questão servil é quase abafada, e a natureza mestiça da sociedade renegada, para melhor promover a imigração europeia, mais conforme ao projeto de civilização das elites imperiais. Tais realidades são abafadas por serem obstáculos à promoção da narrativa nacional.⁵⁹

Ora, esses temas sensíveis e tabus reaparecem no âmbito brasileiro ao crescerem as formas de contestação política ao regime imperial, críticas estas que acompanham o longo declínio do romantismo brasileiro a partir dos anos 1870, quando aparecem novas gerações, seduzidas pelo naturalismo e realismo, que vão enfim encarregar-se da realidade complexa, mestiça, contrastada e até violenta da sociedade brasileira, muito raramente alcançada pelas gerações românticas. Assim, a polêmica intelectual que nos interessou neste artigo reproduz

59 Tal narrativa veiculava uma visão idealizada, muito ocidentalizada do Império, longe da realidade do país. Ver: MACHADO, Humberto Fernandes; NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *O Império do Brasil*, cap. IV.

de modo indireto os debates intelectuais que agitam o Brasil do Segundo Reinado e a questão então sensível da imagem refletida pelo espelho – contorcido – que a sociedade imperial tinha de si através da sua literatura e da narrativa veiculada pelos numerosos escritos publicados seja no Brasil, seja na França.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADET, Émile. L'empire du Brésil et la société brésilienne en 1850. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 9, p. 1.082-1.105, mar. 1851.
- A MINERVA Brasiliense no seu 2.º ano: o Brasil insultado pela Revista dos Dous Mundos: aos nossos colaboradores e assignantes. *Minerva Brasiliense*, n. 22, 15 set. 1844.
- ALENCASTRO, Luís Felipe. Prolétaires et esclaves: immigrés portugais et captifs africains à Rio de Janeiro: 1850-1872. *Cahiers du Criar*, Rouen: PURH, n. 4, 1984.
- ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde*. ed. rev. e aumentda. Paris: Chez H. Lebrun éditeur, 1843. v. 2.
- CAMARGO, Katia Aily Franco de. *A Revue des Deux Mondes: intermediária entre dois mundos*. Natal: Ed. UFRN, 2007.
- CHAVAGNES, M. L. Le Brésil en 1844: situation morale, politique, commerciale et financière. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 7, p. 66-106, set. de 1844.
- DELAPLACE, Eugène. La littérature brésilienne. *Revue Contemporaine*, Paris: Bureau de la Revue Contemporaine, 2. série, t. 48, p. 497-518, 1865.
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, 1826.
- DIAS, Cicero. *Catalogue du Fonds Ferdinand Denis*. Paris: BSG: Institut Français des Hautes Études Brésiliennes, [1971?].
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael. *Qu'est-ce qu'une littérature nationale?: approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. Paris: Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. Os brasileiros no Instituto Histórico de Paris. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 256, p. 68-148, 1965.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC: FGV, n. 1, p. 5-27, 1988.

HISTOIRE *générale de la presse française*: tome II : 1815-1871. Paris: Puf, 1969. p. 259.

ISABELLE, Arsène. *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto-Alégre, par la Banda-oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul*: de 1830 à 1834. Le Havre: Imprimerie de J. Morlent, 1835.

LOUÉ, Thomas. Les revues dans le paysage intellectuel de la France contemporaine: entre clivages et solidarités. In: GUILLAUME, Pierre (Org.). *Les solidarités: le lien social dans tous ses états*. Aquitaine: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001. p. 41-54.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1844.

MACHADO, Humberto Fernandes; NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NISKIER, Arnaldo. *Educação brasileira: 500 anos de história: 1500-2000*. 2. ed. Rio de Janeiro: Consultor, 1996.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*: Nitheroy Revista brasiliense de ciências, letras e artes. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. *A estatua amasonica*: comedia archeologica dedicada ao Illm. Sr. Manoel Ferreira Lagos. Rio de Janeiro: Typographia de Francisco de Paula Brito, 1851.

RIBEYROLLES, Charles. *Le Brésil pittoresque*: histoire, descriptions, voyages, institutions, colonisation. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859. t. 1.

ROZEAUX, Sébastien. Entre ficção e realidade: a comédia A estátua amazônica de Manuel de Araújo Porto Alegre (1851) e a formação da história pátria no Brasil Império. *História e cultura*, Franca, v. 5, n. 2, p. 161-182, set. 2016.

ROZEAUX, Sébastien. La revue Minerva Brasiliense (1843-1845) et la fondation des Letras Pátrias au Brésil. *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 50, p. 181-197, 2015.1.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SCHWARTZ, Lilia Mortiz. *As barbas do Imperador*: d. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, João Manuel Pereira da. Le Brésil sous l'empereur Dom Pedro II. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 14, p. 791-834, mar. 1858.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*: poema epico em XII cantos dedicado, offerecido e consagrado a sua magestade Imperial o senhor D. Pedro II e offerecido as Augustas, viuva e filhas de heroe do poema. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1847-1855. v. 2.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales: Europe XVIII^e - XX^e*. Paris: Le Seuil, 1999.

TREECE, David. Victims, allies, rebels: towards a new history of nineteenth-century indianism in Brazil. *Portuguese Studies*, Londres: The Department of Portugueses King's College London, v. 2, p. 56-98, 1986.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire*: histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens. Berlin: A. Ascher & Co., 1863.

Vou a Paris... Si tu vas à Rio!

Imagens cruzadas da França e do Brasil na música popular do século XX¹

Anaïs Fléchet

Exótica, sob a ótica dos historiadores, a música popular suscita raramente o interesse dos especialistas das relações internacionais. Entretanto, ela constitui uma fonte privilegiada de observação da formação, desenvolvimento e desaparecimento dos estereótipos nacionais, assim como de reflexão acerca das representações que contribuem para a configuração do sistema de relações internacionais através dos tempos.²

Segundo Antoine Hennion, uma canção se compõe de três matérias-primas: a música, que frequentemente se resume a uma melodia vocal, de estilo simples, apoiando-se na oposição entre o refrão insistente e estrofes marcando uma progressão; o texto, em forma de “pequeno romance de três minutos”, com uma cena de abertura, um desenvolvimento e um desfecho; e o personagem, ou seja, o cantor que interpreta e confere sentido

1 Uma primeira versão deste capítulo foi publicada em francês: FLECHET, Anaïs. «Musique et Imaginaire. Les représentations croisées de la France et du Brésil dans la chanson au XXe siècle». In: GUIEU, Jean-Michel Guieu; SANDERSON, Claire (dir.). *L'Historien et les Relations Internationales. Autour de Robert Frank*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012, p. 179-187.

2 FRANK, Robert (Dir.). *Images et imaginaire dans les relations internationales, depuis 1938*; DULPHY, Anne et al. (Org.). *Les relations culturelles internationales au XXe siècle*.

ao texto musical.³ No contexto da música popular, designada na França pelo termo *variétés*,⁴ esses três elementos participam do processo de formalização, com o objetivo de serem reconhecidos facilmente pelo ouvinte. Em termos musicais, os arranjos, a base rítmica e a roupagem orquestral seguem normas precisas, que evoluem em função da época e da sociedade consideradas. Do mesmo modo, a construção do personagem do cantor passa pela adoção de um estilo de figurino e pela escolha de uma voz – de um timbre particular. Porém, é sem dúvida nas letras que a formalização aparece mais claramente. Na maioria dos casos, as canções contam histórias convencionais originadas na mitologia popular. A letra se apoia em um duplo mecanismo: inspira-se em grandes temas míticos – histórias de amor, felizes ou não, conquistas, poder, ambição e histórias de viagens –, mas também evoca personagens e situações contemporâneas. Segundo Antoine Hennion, “A história contada se torna, desse modo, duplamente familiar para o público que a escuta: tanto pela situação apresentada, quanto pelos personagens atuais que a compõem”.⁵ A narrativa, bem como o vocabulário da canção, remetem a uma série de estereótipos e oferecem um retrato do tempo e dos desejos da sociedade que a compõe. Nesse sentido, a música popular constitui uma fonte preciosa para analisar o papel do imaginário nas relações internacionais e das imagens cruzadas entre a França e o Brasil no século XX.

Algumas precisões acerca da escolha desse período histórico fazem-se necessárias, antes de entrar no âmago do assunto. No século XIX, o Brasil já se encontra presente na música francesa e conhece seus primeiros sucessos em 1866, na opereta *La vie parisienne*, de Offenbach, com o “Rondeau du Brésilien”:

3 HENNION, Antoine. *Les professionnels du disque: une sociologie des variétés*, p. 22.

4 MARTIN, Denis-Constant. *Que me chantez-vous là?: une sociologie des musiques populaires est-elle possible?*

5 HENNION, Antoine. *Les professionnels du disque*, p. 38.

*Je suis Brésilien, j'ai de l'or
Et j'arrive de Rio-Janeire
Plus riche aujourd'hui que naguère
Paris, je te reviens encore!*

Do outro lado do oceano, a França é mencionada em várias composições musicais da época do Brasil Império, principalmente sob o reinado de Pedro II (1840-1889).⁶ Por que se limitar, então, ao estudo do século XX? Uma primeira razão se dá à dificuldade de estabelecer um repertório de fontes de pesquisa coerente sobre o período anterior. De fato, a música popular se tornou objeto de políticas de conservação faz muito pouco tempo. Na França, as partituras são submetidas ao *dépôt légal* (registro legal), assim como todas as obras impressas, embora esse procedimento nunca tenha sido realmente respeitado pelos editores de música. No Brasil, algumas partituras são arquivadas na divisão de música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, mas a maior parte pertence a coleções privadas, de acesso limitado. Os documentos do século XX, disponíveis geralmente em dois suportes – partitura impressa e disco –, são mais bem conservados e possibilitam uma abordagem comparada entre os dois países.⁷ Além disso, é na primeira metade do século XX que o Brasil se torna referência recorrente na *chanson* francesa, em decorrência da adoção do maxixe e do samba pelos dançarinos parisienses e, por sua vez, a França ganha

presença inédita na música brasileira, a partir da introdução do personagem da francesa no repertório carnavalesco.⁸ O estudo das letras de músicas compostas nesse período nos fornece elementos preciosos para uma nova leitura das relações culturais entre os dois países.⁹

Mas o que nos dizem essas canções? De que maneira nos ajudam a desconstruir a visão tradicional das relações franco-brasileiras, fundamentadas no mito de uma França mãe das letras e das artes, e de uma América Latina periférica e naturalmente francófila?¹⁰ A hipótese central deste trabalho, contrariamente ao que defende André Siegfried, segundo o qual o vento da cultura sopra somente no sentido de leste a oeste e de norte a sul,¹¹ é que o Brasil e a França ocupam funções relativamente similares nas músicas francesa e brasileira produzidas durante o século XX. Em outras palavras, os estereótipos criados e desenvolvidos dos dois lados do oceano se caracterizariam por um *efeito espelho* mais do que por um *efeito de contraste*. Para analisar essas imagens cruzadas, estudaremos os respectivos papéis do Rio e de Paris nas canções francesas e brasileiras do século XX, com a finalidade de identificar os principais estereótipos associados aos dois países e, em seguida, propor uma interpretação.

6 Como “Os folgazões de Paris” (“Les bonheurs de Paris”), uma scotish de A. Artus e Paula Brito, lançada pela editora Pierre Laforgue de Rio (c. 1840).

7 Para este artigo, foram consultados os arquivos da Bibliothèque Nationale de France (o departamento de música, para a pesquisa de partituras, e o de audiovisual, para os registros sonoros); da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro); do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro); assim como arquivos eletrônicos do Instituto Moreira Salles (disponível em: <<http://ims.uol.com.br/>>) e do site *Du temps des cerises aux feuilles mortes*, verdadeira enciclopédia da *chanson* francesa dirigida por Paul Dubé (disponível em: <<http://www.chanson.udenap.org/>>).

8 FLÉCHET, Anaïs. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique brésilienne en France au XX^e siècle*; APARECIDA, Nancy. *A França na música popular brasileira do século XX*.

9 CARELLI, Mario. *Cultures croisées: histoire des échanges entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*; RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*; PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean (Org.). *Images réciproques du Brésil et de la France*; LUCA, Tania Regina de; VIDAL, Laurent (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*.

10 COMPAGNON, Olivier. *L'Éuro-Amérique en question: comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine*.

11 SIEGFRIED, André. *L'Amérique latine*, p. 9-10.

Rio e Paris são os locais mais citados no repertório estudado. Do lado francês, as *chansons* que evocam o Brasil fazem inúmeras alusões à cidade do Rio e à baía de Guanabara. Certamente, outras paisagens participam da construção do imaginário brasileiro na França: “Maria da Bahia”, interpretada com muito sucesso pela orquestra de Ray Ventura em 1947, louva as moças de Salvador; “Monsieur le Consul à Curityba” descreve, em 1950,¹² os charmes do estado do Paraná em termos igualmente elogiosos. Mas é a cidade do Rio de Janeiro que domina, muito à frente, o conjunto de canções francesas evocando o Brasil, tornando-se um dos espaços temáticos musicais preferidos do público francês. Sucesso emblemático, “Si tu vas à Rio”, versão francesa da marchinha de carnaval “Madureira chorou”, de autoria de Jean Broussolle, foi gravada 51 vezes entre 1958 e 1959 e permaneceu quase um ano entre as dez músicas mais vendidas na França.¹³

*Si tu vas à Rio
N'oublie pas de monter là haut
Dans un petit village caché sous les fleurs sauvages
Sur le versant d'un coteau
C'est à Madureira
Tu verras les cariocas
Sortir des maisons
Pour s'en aller à la fête
A la fête des sambas*¹⁴

- 12 “Maria de Bahia” (Paul Misraki, André Hornez), ©Impéria, 1947; “Monsieur le consul à Curityba” (Marc Heyral, Fernand Vimont e Henry-Lemarchand), ©Raul Breton, 1950.
- 13 “Si tu vas à Rio” (Carvalhinho, Júlio Monteiro, Jean Broussolle), ©Barclay, 1958. Para o estudo das paradas de sucesso na França, ver: LESUEUR, Daniel. *Hit parades: 1950-1998*.
- 14 Literalmente: “Se você for ao Rio / Não esqueça subir lá em cima / Nessa pequena aldeia escondida atrás das flores selvagens / Sobre o morro / É Madureira / Você verá os cariocas / Saírem das casas / Para ir à festa / à festa do samba”.

A lista de títulos de consonância carioca é longa: em 1935, o jovem estreante Tino Rossi interpreta “Carioca”, um “fox rumba” pela Columbia; no ano seguinte, é a vez da vedete de *music-hall* Lyne Clevers gravar “Rio de Janeiro”, música tirada da opereta do austríaco Franz Lehar, *La chanson du bonheur*. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a produção de músicas “à brasileira” recomeça, sempre com o Rio em destaque. Podemos citar, entre outras, “La samba de Rio”, de Marc Fontenoy (1947); “Sous le ciel de Rio”, interpretada por André Dassary (1948); “Le coco de Copacabana”, de Jacques Hélian e sua orquestra (1949), e “Le baião de Copacabana”, de Jacques Mareuil e Rolph Marbot (1954). Nos anos 1960, a moda da bossa nova contribui para renovar o imaginário francês sobre o Rio, com adaptações como “La fille d’Ipanema”, gravada por Jean Sablon em 1964, logo após o sucesso internacional de “Girl from Ipanema”, parceria entre Stan Getz, Tom Jobim, João e Astrud Gilberto, e, também, criações originais como “Rua Madureira”, composta por Nino Ferrer em 1967.¹⁵

*Non je n'oublierai
Jamais la baie de Rio
La couleur du ciel
Le long du Corcovado
La rua Madureira
La rue que tu habitais
Je n'oublierai pas,
Pourtant je n'y suis jamais allé*¹⁶

- 15 Tino Rossi, “Carioca” (Victor Youmans, L. Hénnevé, L. Palex), ©Columbia, 1935; Lyne Clevers, “Rio de Janeiro” (Franz Lehar, André Mauprey et H. Geiringer), ©Odeon, 1936; “La samba de Rio” (Marc Fontenoy) ©Transatlantiques, 2007; “Sous le ciel de Rio” (Michel Emer), ©Raul Breton, 1948; Ginette Garcin, Jacques Hélian e sua orquestra, “Le coco de Copacabana”, ©UMIP, 2001; “Le baião de Copacabana” (Lúcio Alves, Haroldo Barbosa, Jacques Mareuil, Rolf Marbot), ©SEMI/Méridian, 1954; Jean Sablon, “La fille d’Ipanema” (Tom Jobim, Eddy Marnay), ©Bel Air, 1964; “La rua Madureira” (Nino Ferrer), ©Paul Beuscher, 1967.
- 16 Literalmente: “Nunca esquecerei / A baía do Rio / A cor do céu / Ao longo do Corcovado / A rua Madureira / A rua onde morava / Não esquecerei / Porém nunca fui lá”.

Nos anos 1970, Claude François retoma, em estilo mais clássico, “Je vais à Rio!”, um “samba disco” que alcança recordes de venda em 1977. A história segue o mesmo rumo até finais do século XXI, com músicas como “Le mendiant à Rio”, escrita em 1991 por Jean-Louis Murat, em homenagem a Jobim.¹⁷

Nas letras dessas composições, a cidade do Rio funciona menos como indicação cenográfica que como “palavra mágica”, criando um sentimento de fuga. Assim como Acapulco, Valparaíso ou Kilimanjaro, o Rio é um convite à viagem, anunciando o surgimento do mundo exótico no cenário narrativo. Frequentemente no início da música, a referência ao Rio desloca o ouvinte para uma paisagem tropical: uma “*terre immense*” (terra imensa) onde “*le soleil toujours plus beau*” (o sol brilha mais bonito) e reina acima dos “*cactus géants*” (cactos gigantes) e dos “*grands cocotiers*” (grandes coqueiros).¹⁸ Nota-se claramente a descrição fantasiosa da geografia tropical. A justaposição de diferentes espécies da flora denuncia a interpretação imprecisa da geografia musical da América Latina. Mais ainda: podemos ressaltar o “processo de enselvajamento da cidade”¹⁹ sob a ótica das letras francesas. A realidade urbana do Rio de Janeiro é sistematicamente mascarada em proveito do elogio de uma natureza selvagem: ruas e bulevares, praças e alamedas desaparecem por detrás das praias, da floresta virgem e da estranheza dos morros mergulhados no mar.

Ainda com mais frequência que a alusão ao Rio na *chanson* francesa, a França e sua capital tendem a se confundir em letras de composições brasileiras. Paris serve de pano de fundo

17 Claude François, “Je vais à Rio” (Peter Allan, Adrienne Anderson, Eddy Marnay), *Flèche, 1977; Jean-Louis Murat, “Le mendiant à Rio” (Michael Franks, Jean-Louis Murat), *Virgin France, 1991.

18 Ver, entre outros, “Samba de Copacabana” (E. Frazão, A. Nássara, Jacques Larue), *France-Mélodie, 1946.

19 CAPE, Anouck. Febrônio/Fébrônio: transfigurations d’un fait divers dans l’imaginaire brésilien de Cendrars, p. 41-57.

para músicas cômicas como “A mulher *chic* de Paris”, criada por Alfredo Albuquerque em 1928; choros como “Fui a Paris”, gravado por Moreira da Silva em 1942, e “Vou a Paris!”, autoria de Luiz Peixoto e Vicente Paiva em 1953; marchinhas como “Paris”, gravada por Carmen Miranda em 1938; baiões como “O baião em Paris”, composto por Humberto Teixeira em 1950; valsas como “Lembrando Paris”, interpretada por Emilinha Borba em 1956; sambas como “Vou para Paris”, parceria de Fernando Lobo e Antônio Maria em 1954; e canções de exílio como “Samba de Orly”, criada por Chico Buarque de Holanda em 1971.²⁰

Paris constitui referência recorrente na música brasileira do século XX, ofuscando todas as outras cidades francesas, independentemente do gênero musical considerado.²¹ Nas letras, Paris faz sempre alusão a viagens, conjugadas no passado ou se referindo a um futuro próximo, inserindo a canção num estado de movimento, mesmo se este muitas vezes se revela impossível, como no caso de “Samba de Orly”, em que o aeroporto traduz os sofrimentos do exílio. Enquanto a alusão ao Rio serve a transpor o ouvinte francês num espaço longínquo, cantar Paris é também um convite à viagem, feito aos brasileiros, real ou sonhado como em “Lembranças de Paris”, sucesso na voz de Agostinho de Santos em 1957:

20 Alfredo Albuquerque, “A mulher *chic* de Paris” (Alfredo Albuquerque), *Odeon, 1928; Moreira da Silva, “Fui a Paris” (Roberto Cunha, Moreira da Silva), *Odeon, 1942; Maria Déo e Pimentinha, “Vou a Paris!” (Vicente Paiva, Luiz Peixoto), *Odeon, 1953; Carmen Miranda, “Paris” (Alcir Pires Vermelho, Alberto Ribeiro), *Odeon, 1938; Carmélia Alves, “O baião em Paris” (Humberto Teixeira), *Continental, 1951; Emilinha Borba, “Lembrando Paris” (Jorge de Castro, Lourival Faissal), *Continental, 1956; Hebe Camargo, “Vou para Paris” (Fernando Lobo, Antônio Maria), *Odeon, 1954; Chico Buarque, “Samba de Orly” (Chico Buarque), *Polygram, 1971.

21 Exceção feita a Saint-Tropez, exaltada por Brigitte Bardot no início dos anos 1960. Ver, por exemplo, Jorge Veiga, “Garota de Saint Tropez” (João do Barro), *RCA, Victor, 1962.

Montmartre, Bulevar
Alegre despertar
Um sonho diz
E um verso diz
Lembranças de Paris
Folias, Cabarés
Sorrisos nos cafés
A primavera tão feliz
Lembranças de Paris
Paris de tantas emoções
Paris foi sempre assim
E o grito alegre dos pregões
É música p'ra mim

Certamente, o destino é outro. Com sua realidade urbana bem precisa, Paris se opõe ao Rio tropical: os grandes bulevares e os Champs Elysées são citados no samba “Paris”, de 1971; as margens do rio Sena e a catedral de Notre-Dame ilustram o cenário da valsa “Meia-noite em Paris”, de 1935; a Torre Eiffel e os cafés aparecem em “É tão gostoso amar”, em 1956, e a praça do Trocadéro é citada em “Vou a Paris”, em 1954. A Cidade Luz, descrita pelos compositores brasileiros, ressalta múltiplas facetas: ela possui a pompa de um passado histórico prestigioso – encarnado por seus monumentos – e os atributos de uma metrópole moderna, cuja evolução tecnológica e seus equipamentos urbanos testemunham – a luz elétrica e o aeroporto internacional. O exotismo carioca e o prestígio parisiense se correspondem. Ocupando o mesmo papel que o Rio na canção francesa, Paris é sinônimo de *dépaysement* na música brasileira. Os letristas exploram a distância, visando prender a imaginação do público. Resta saber quais são os principais estereótipos associados a essas viagens musicais e, sobretudo, que significados eles revelaram dos dois lados do Atlântico.

AMORES E PRAZERES. RIMAS REFLETIDAS

Para os que se interessam pelos estereótipos, o Rio de Janeiro e Paris são duas cidades que parecem opostas. Da *Ville Lumière*, que nos leva à razão, à “Cidade Maravilhosa”, que encarna as sensações à potência máxima; da capital cultural, mãe das artes e das letras, à cidade selvagem, situada às margens do Ocidente; das riquezas do “Velho Mundo” ao tesouro do “Novo”, as duas metrópoles nos levam, *a priori*, a universos distintos. De um lado, Voltaire, que aparece no samba “Paris”, de Fernando César (1971), e a marquesa de Pompadour, personagem central da valsa romântica “Madame Pompadour” (1937). De outro lado, o carnaval, uma população mestiça à imagem de “Coco de Copacabana” (1949); a miséria denunciada por Claude Nougaro em “Bidonville” (1966), a versão francesa de “Berimbau” de Baden Powell, mas também uma certa doçura de viver, cantada por Pierre Barouh em “Samba saravah” (1965), adaptação de “Samba da bênção” de Baden Powell e Vinícius de Moraes.²²

Entretanto, Rio e Paris são associados a temáticas muito similares nas músicas francesa e brasileira. Sem sombra de dúvida, a figura feminina é o principal traço comum entre as obras estudadas. Diva de formas refinadas ou simples menina alegre, a francesa habita a música brasileira tanto quanto a brasileira revela seus charmes na canção francesa.

Nas composições brasileiras, a mulher francesa é um personagem de dupla faceta. Bela e sensual, a francesa é charmosa e sabe usar seu charme. Embora Brigitte Bardot seja, certamente, quem melhor encarnou essa imagem estereotipada da mulher francesa nas marchinhas de carnaval “Brigitte Bardot” (1961), “Carta a Brigitte Bardot” (1962), “Garota de Saint

22 Cf. Carlos Galhardo, “Madame Pompadour” (Paulo Barbosa, Osvaldo Santiago), *Victor, 1937; Claude Nougaro, “Bidonville” (Baden Powell, Claude Nougaro), *Philips, 1966; Pierre Barouh, “Samba Saravah” (Baden Powell, Pierre Barouh), *Saravah, 1965.

Tropez” (1962) e “Caixa alta em Paris” (1962), de Jorge Veiga, o clichê é muito mais antigo, como comprovam o samba “Tem francesa no morro”, gravado por Arací Cortes, em 1932, e “Avec vous Madame!”, criado por Grande Otelo, em 1946.²³ Em todas essas obras, a francesa ocupa um lugar ambíguo. Às margens da sedução e da prostituição, ela é objeto de fantasias e desejos eróticos, sobretudo quando integra o universo do carnaval carioca como em “Tem francesa no morro”, cuja letra brinca com as consonâncias entre as duas línguas:

*Donne muá se vú plé
L'honneur de dance aveq muá
Dance iôîô, Dance iáíá
Se vu frequente macumbe
Entre na virade e fini pur sambá
Dance iôîô, Dance iáíá
Quand la danse commence
On dance ici on dance aculá
Se vú nè vê pa dance
Adieu moncherri pardon já me vá
Dance iôîô, Dance iáíá
Vian petite franceze
Dancé le classique
En cime da meze*

Pouco importa, inclusive, que ela seja realmente francesa, basta que pareça, para atribuir uma conotação picante à música. Em 1956, “Francesa ou não francesa” estreia o personagem Nicolette:²⁴

23 Jorge Veiga, “Brigitte Bardot” (Miguel Gustavo), °RCA Victor, 1961; Jorge Veiga, “Carta a Brigitte Bardot” (Miguel Gustavo), °RCA Victor, 1962; Jorge Veiga, “Caixa alta em Paris” (Gordurinha), °RCA Victor, 1962; Arací Cortes, “Tem francesa no morro” (Assis Valente), °Columbia, 1932; Grande Otelo, “Avec vous madame!” (Vicente Paiva, Luiz Peixoto), °RCA Victor, 1946.

24 Alberto Miranda, “Francesa ou não francesa” (Lombardo Filho, Pedro Rogério), °Polydor, 1956.

E uma pequena mesmo sensacional
Tem um “quê” de piramidal
E granfa, toda chic e só diz “*mon amour*”
“*Pour toujours, mon amour*” [...] Nicolette!
Tem uma prima a Janete
E uma amiguinha a Paulette
Que é abafante, é da gente tontear
Nicolette!
Francesa ou não francesa
Viver contigo era uma beleza

Embora a francesa seja, às vezes, uma profissional do amor, ela permanece, sempre, refinada e encarna uma versão “civilizada” da prostituição.²⁵ Ademais, a francesa não precisa ser dócil para fazer a cabeça dos homens brasileiros: basta dizer *viens chéri* em versão original, como na música “Pour vous madame”, gravada por Orlando Silva em 1940; ou, simplesmente, se chamar Lulu, como em “Marcha de Paris”, da comédia musical *Garotas e samba*, de 1956.²⁶

Eu vou mandar
Meu filho pra Paris
Eu quero ver
O meu guri feliz
No Moulin Rouge
No chafariz
Ele vai fazer
Tudo aquilo que eu não fiz
Vai conhecer Lalá, Lalá
Vai conhecer Lulu, Lulu
Vai me escrever de lá

25 MENEZES, Lená Medeiros de. Facetas marginais do sonho de civilização: imigração francesa e prostituição no Brasil (1816-1930); MENEZES, Lená Medeiros de. *Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio: 1890-1930*.

26 Orlando Silva, “Pour vous madame” (E. Frazão, Cristovão de Alencar), °Victor, 1940; Joel de Almeida, “Marcha de Paris” (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti), °Odeon, 1956.

“Isto aqui está bom pra chuchu!”
Ô Lalá, ô Lulu!
Papai, *merci beaucoup!*

De maneira similar, o estereótipo da brasileira se impõe na música francesa a partir da segunda metade dos anos 1940. Sempre jovem e graciosa, a brasileira possui “*yeux de velours aux éclats mystérieux*” (olhos aveludados de brilho misterioso) e um “*corps qui ondule en cadence comme en amour*” (corpo que remexe na cadência do amor); eminentemente desejável, ela tem o “*sang chaud*” (sangue quente) e dança “*sans bas*” (semi-nua).²⁷ Descrita pelos letristas como mulher livre de convenções morais e religiosas, despudorada e nada arisca, ela sempre se deixa beijar pelos homens, sob condição de obter prazer, diversão e bens materiais. Desejada, a brasileira está igualmente disponível e é nisso que reside seu charme – sejam seus serviços remunerados ou não, como “*Dans les rues de Rio*”, a versão francesa de “*Os quindins de Iaiá*” de Ary Barroso, com letra de Jacques Mareuil (1946):²⁸

*Dans les rues de Rio
Frêle comme un oiseau
Elle allait en chantant
Ses vingt ans
Dans les rues de Rio
Passant dans son auto
Un riche industriel, l'appelle
– Montez donc mademoiselle! [...]
Dans les rues de Rio
Elle monta dans l'auto
Dans les rues de Rio
Le soir était si chaud
Que notre demoiselle si belle
Enleva ses dentelles*

27 Ver, por exemplo, Lily Fayol, “*C’était une Brésilienne... sans bas*” (Roger Lucchesi), °Odeon, 1947.

28 “*Dans les rues de Rio*” (Ary Barroso, Jacques Mareuil), °SEMI/Méridian, 1947.

*Puis elle dit sans façons (quoi donc? quoi donc?)
– Prenez (ok ok)
– Mon bras (ola ola)
– De crainte d’un faux pas
– Je s’rai votre bijou
– Si vous m’èn offrez beaucoup
Puis elle rit aussitôt oh!
Comme on rit à Rio oh!
Gentiment il paya, ah
Comme on paye à Bahia*

Desde sempre citadas como cidades habitadas por belas mulheres, Rio e Paris oferecem um cenário privilegiado aos amores românticos e às aventuras fugazes. Embora Paris apareça com frequência como “berço do amor”²⁹ na música brasileira, o romance se vive raramente no presente: na maior parte dos casos, as letras evocam a saudade de um amor passado e a lembrança de uma noite estrelada nas margens do rio Sena. Da mesma maneira, a baía de Guanabara oferece um cenário ideal ao romance na música francesa: a “*couleur du ciel le long du Corcovado*” (cor do céu sobre o Corcovado) e as noites estreladas de Copacabana evocam lembranças apaixonadas e contribuem para fazer do Brasil uma “*terre d’ombre et d’amour*” (terra de sombra e de amor).³⁰

Porém, mais que a conotação romântica, as duas cidades fazem alusão à festa e aos prazeres do corpo. Na música brasileira, a descrição de Paris segue uma geografia precisa: Montmartre, os bulevares, o Moulin Rouge, o Folies Bergères e Pigalle. Ela desenha o cartão postal das noites parisienses e de suas festas: o campo, a dança, as mulheres nuas e a aventura

29 Cf. Emilinha Borba, “*Lembrando Paris*” (Jorge de Castro, Lourival Faissal), °Continental, 1956. Ver também: Gilberto Milfont, “*Champagne para dois*” (Pepe Trelles, letra de Lourival Faissal), °RCA Victor, 1954; “*Amor em Paris*” (Ibrahim Sued, Lario Jardim), °Cruzeiro Musical, Rio, 1957.

30 Cf. “*Copacabana*” (João de Barro, Alberto Ribeiro, Henri Contet), °France Mélodie, 1947; “*Brésil*” (Ary Barroso, Jacques Larue), °SEMI/Méridian, 1945.

de uma noite, como bem ilustra o *slow-fox* “Amando em Paris”, gravado por Zezé Gonzaga, em 1956.³¹

Quando em Paris a noite vem
É um convite ao prazer
Bulevares e Folies Bergères
Os lindos cabarés
É amor p’ra quem quiser

Da mesma maneira, o Rio é associado ao prazer dos sentidos. Como canta Georges Guétary, “*tout est permis un soir de carnaval*” (tudo é permitido nas noites de carnaval): beijos são roubados “*sans penser à mal*” (sem malícia) e “*les amours vont vite*” (os amores são efêmeros), o que permite a multiplicação de experiências.³² A música, a dança e o calor “excitam” os foliões a se aproveitarem da noite para se entregar aos mais variados jogos amorosos, como em “Eh! Oh! Le chapeau de paille”, versão de “Maracangalha”, de Dorival Caymmi, com letra francesa de Hubert Ithier e André Salvat (1958):

Dessous son chapeau de paille, Eh! Oh!
Elle a le regard canaille, Eh! Oh!
Et tout en cambrant la taille, Eh! Oh!
Elle entre dans la bataille, Eh! Oh!
Deux beaux garçons plein d’audace passent
L’enlacent, l’embrassent
Et dans les rues ils l’entraînent et dansent
*Car ce soir Carnaval à Rio commence.*³³

Desde 1958, esse estereótipo encontra-se assimilado pela *variété* francesa, como evidenciam os *liner notes* dos primeiros

31 Zezé Gonzaga, “Amando em Paris” (Bruno Marnet), ©Columbia, 1955.

32 “Un soir de carnaval” (Max Bulhões, Milton de Oliveira, Jacques Larue), ©SEMI/Méridian, 1947.

33 Literalmente: “Com o seu chapéu de palha / Tem o olhar canalha / E rebolando / Entra no combate / Dois rapazes bonitos e audaciosos passam / A enlaçam, a beijam / E nas ruas a levam dançando / Pois à noite começa o carnaval no Rio”.

discos de Hugues Auffray: o carnaval do Rio são “quatro dias de folia, durante os quais o povo se exalta com cantos e sambas, onde tudo o que é proibido se torna lícito, onde todos, sem distinção de classe e de cor, se entregam ao frenesi da dança”.³⁴ Essa imagem do carnaval é reiterada no ano seguinte com a estreia do filme *Orfeu negro*, dirigido por Marcel Camus, com roteiro assinado por Vinícius de Moraes e trilha sonora de Tom Jobim.

Dos cabarés de Paris ao carnaval do Rio, as duas cidades são apresentadas, em uníssono, como cenários de festa e de prazer em escala internacional. Em se tratando da mulher, do romance ou do prazer, as canções brasileiras e francesas revelam rimas “refletidas”, confirmando a hipótese de um imaginário cruzado, mais do que a de estereótipos opostos. Mas que significados são atribuídos a essas imagens de um lado e de outro do Atlântico?

O QUE QUER DIZER CANTAR

Antes de avançar nas possibilidades de interpretação, convém ressaltar que as músicas estudadas não se restringem apenas a composições francesas ou brasileiras. Entre as brasileiras, constam versões de *chansons* francesas como “Sob o céu de Paris”, adaptação de “Sous le ciel de Paris”, interpretada por Ivon Curi em 1954; “Meia-noite em Paris”, música americana do filme *Midnight in Paris*, de 1935, assim como adaptações de tangos argentinos como “Francesita”, composta por Enrique Delfino em 1924. Entre as francesas, podemos citar versões de samba, marchinhas e bossas brasileiras, mas também adaptações de composições norte-americanas como “Carioca”, música de Vincent Youmans, sucesso de Fred Astaire e Ginger Rogers no filme *Flying down to Rio*, estreado em 1933. A partir dos anos 1940, os Estados Unidos passam a servir também de intermediário a inúmeras composições musicais brasileiras

34 Bob Aubert et son typic brésilien, avec vocal Hugues Auffray, ©Teppaz, 1958.

que conquistam o público norte-americano, antes de ganhar a Europa. O crescente domínio da indústria musical americana sobre o mercado internacional contribui para transferências culturais triangulares entre a América Latina, os Estados Unidos e a Europa.³⁵ Nessas condições, podemos nos questionar, legitimamente, acerca do papel dos estereótipos estudados. Tratar-se-ia realmente de estereótipos brasileiros sobre a França, e vice-versa, ou de estereótipos importados no contexto das relações multilaterais? Mais precisamente, a brasileira nos remete a um imaginário especificamente brasileiro ou trata-se de uma simples resistência da música francesa ao *american dream*? Além disso, qual a originalidade da parisiense nas obras brasileiras com relação à “francesita” dos tangos argentinos?

Embora seja difícil responder a esses questionamentos, a existência dessas versões não nos pode conduzir ao abandono de interpretações. Raras são as traduções literais no campo da música e a maior parte das versões adaptadas são, de fato, recriações, cujas letras e arranjos são muito diferentes das obras originais. Essa distância cria o espaço necessário para o desdobramento de um imaginário específico de múltiplas funções.

Na música francesa, as imagens do Brasil conjugam exotismo e erotismo, criando assim uma diversão ideal para o ouvinte, cujo próprio cotidiano parece, às vezes, menos atraente. Nada mais óbvio quando se percebe que o apogeu do exotismo musical brasileiro na França se dá no final da Segunda Guerra Mundial. No final da década de 1940, as imagens do carnaval e das belas brasileiras têm duas funções principais: por um lado, o exotismo serve para projetar o ouvinte num espaço longínquo onde se podem esquecer as preocupações, sejam dificuldades materiais ou traumas de guerra; por outro lado, a distância

35 ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*; FLÉCHET, Anaïs. A bossa nova, os Estados Unidos e a França: um exemplo de transferências culturais triangulares, p. 116-126.

geográfica autoriza a nudez dos corpos e evoca o prazer sexual – realidades proibidas na França, por muito tempo –, onde as regras da decência pública continuam muito limitadoras até o final dos anos 1960.³⁶ Exotismo se conjuga, então, com erotismo. A brasileira desvela, no tempo de uma canção, os véus vitorianos³⁷ do pudor oficial e da moral pública.

A alusão a Paris e a seus prazeres ganha uma função similar na música brasileira, o efeito de distanciamento permite contornar os códigos morais em vigor em determinada sociedade. Todavia, a função de Paris é, por vezes, mais complexa que à primeira vista. De fato, enquanto as canções francesas propõem uma ida ao Rio, sem data de retorno, as brasileiras, por sua vez, convidam a uma viagem de ida e volta, como em “Paris!”, sucesso de Carmem Miranda de 1938:³⁸

Eu também quis
Ir um dia a Paris
Para conhecer o que havia lá
E ao ver o metrô
A saudade apertou
E vim correndo para cá
Paris! Paris!
Teu rio é o rio Sena
Paris! Paris!
Tens loura mas não tens morena
Que lindas mulheres
De olhos azuis
Tu és a Cidade Luz
Paris! Paris!
Je t'aime
Mas eu gosto mais do Leme!

36 SOHN, Anne-Marie. *Le corps sexué*.

37 MUCHEMBLED, Robert. *L'orgasme et l'Occident: une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*.

38 Carmen Miranda, “Paris” (Alcir Pires Vermelho, Alberto Ribeiro), Odeon, 1938.

O mesmo padrão é seguido em inúmeras composições que se gabam da parisiense para aclamar a brasileira; que evocam cabarés para melhor descrever a felicidade do carnaval, ou seja, que festejam Paris para melhor celebrar o Rio. A comparação possibilita, assim, o desenvolvimento de um discurso patriótico, no qual Paris serve de ponto de referência.

Esse conjunto de observações convida a relativizar a visão, insistentemente defendida pelo corpo diplomático francês, da existência de um espaço privilegiado da França no Brasil e, de maneira mais geral, na América Latina. Primeiramente, vale ressaltar que as imagens da França não são unicamente construídas pelos meios intelectuais e pela cultura erudita, e que a cultura popular é protagonista na construção e na difusão do imaginário. Em seguida, não caberia às relações culturais entre a França e o Brasil se limitar ao campo da civilização francesa – do centro parisiense em direção à periferia latino-americana. A análise das músicas mostra que o Brasil e a França jogam com as imagens cruzadas e apresentam inúmeros paralelos, o que impossibilita a leitura de mão única dessa relação e convida, ao contrário, ao questionamento acerca do papel do imaginário e dos estereótipos nacionais numa perspectiva comparada e circular, de maneira a integrar a cultura de massa – tornada, ao longo do século XX, um dos vetores essenciais dessas “forças profundas” das relações internacionais que já evocava Pierre Renouvin.³⁹

39 DUROSELLE, Jean-Baptiste; RENOUVIN, Pierre. *Introduction à l'histoire des relations internationales*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARECIDA, Nancy. *A França na música popular brasileira do século XX*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo.
- CAPE, Anouck. Febrônio/Fébrônio: transfigurations d'un fait divers dans l'imaginaire brésilien de Cendrars. *Cahiers des Amériques latines*, Paris, n. 48-49, p. 41-57, 2005.
- CARELLI, Mario. *Cultures croisées: histoire des échanges entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*. Paris: Nathan, 1993.
- COMPAGNON, Olivier. L'Éuro-Amérique en question: comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Paris, fev. 2009. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/54783>>.
- DULPHY, Anne et al. (Org.). *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste; RENOUVIN, Pierre. *Introduction à l'histoire des relations internationales*. Paris: Armand Colin, 1991.
- ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1997.
- FLÉCHET, Anaís. A bossa nova, os Estados Unidos e a França: um exemplo de transferências culturais triangulares. *Cultura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, n. 1, p. 116-126, nov. 2006.
- _____. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations La musique brésilienne en France au XX^e siècle*. Paris, 2007. Tese (Doutorado em História) – Université Paris 1, Pathéon-Sorbonne.
- _____. *Musique et Imaginaire. Les représentations croisées de la France et du Brésil dans la chanson au XX^e siècle*. In: GUIEU, Jean-Michel; SANDERSON, Claire (Org.). *L'historien et les relations internationales*. Autour de Robert Frank. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

FRANK, Robert (Dir.). Images et imaginaire dans les relations internationales, depuis 1938. *Les Cahiers de l'IHTP*, Paris, n. 28, jun. 1994.

HENNION, Antoine. *Les professionnels du disque: une sociologie des variétés*. Paris: Métailié, 1981.

LESUEUR, Daniel. *Hit parades: 1950-1998*. Paris: Éditions Alternatives, 1999.

LUCA, Tania Regina de; VIDAL, Laurent (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p. 231-252.

MARTIN, Denis-Constant. Que me chantez-vous là ? : une sociologie des musiques populaires est-elle possible?. In: DARRÉ, Alain (Dir.). *Musique et politique: les répertoires de l'identité*. Rennes: PUR, 1996. p. 17-30.

MENEZES, Lená Medeiros de. Facetas marginais do sonho de civilização: imigração francesa e prostituição no Brasil (1816-1930). In: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (Org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. v. 1, p. 231-252.

_____. *Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio: 1890-1930*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MUCHEMBLED, Robert. *L'orgasme et l'Occident: une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*. Paris: Le Seuil, 2005.

PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean (Org.). *Images réciproques du Brésil et de la France*. Paris: IHEAL, 1991.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

SIEGFRIED, André. *L'Amérique latine*. Paris: Armand Collin, 1934.

SOHN, Anne-Marie. Le corps sexué. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *Histoire du corps 3: les mutations du regard: le XX^e siècle*. Paris: Le Seuil, 2006. p. 94-127.

V. À guisa de conclusão

Mentalidades, opinião, representações, imaginários e relações internacionais¹

Robert Frank

Buscando entender a forma como as mentalidades, a opinião e as representações influem nas relações internacionais, o presente texto propõe abordar suas dimensões culturais. Como é sabido, o *cultural turn* dos anos 1980 inaugurou uma visão da cultura como noção englobante, que compreende não somente as crenças e as representações, mas também as práticas e as produções simbólicas. Porém, antes dessa virada cultural, Pierre Renouvin e Jean-Baptiste Duroselle não se interessavam tanto pelas práticas e criações, privilegiando a questão das “mentalidades coletivas”, tais como eram destacadas em suas reflexões sobre as relações internacionais. Assim, parece-nos necessário fazer um balanço desses numerosos trabalhos produzidos por historiadores internacionalistas, que durante muito tempo privilegiaram o estudo do impacto dessas mentalidades e da opinião pública sobre a política internacional.

Lembremos que Pierre Renouvin distinguiu, entre as “forças profundas”, as “forças materiais” e as “forças espirituais”. Para designar esta segunda categoria de forças profundas, seu trabalho

1 Versão adaptada do capítulo “Mentalités, opinion, représentations, imaginaires et relations internationales”, escrito por Robert Frank para *Pour une histoire des relations internationales*, obra também organizada por ele (Paris: PUF, 2012. Tradução: Sílvia Capanema P. de Almeida).

de 1964 utiliza em alguns momentos a noção de “mentalidades” ou de “mentalidades coletivas”, popularizada pelos historiadores da *École des Annales*.² Contudo, ele emprega ainda com maior frequência a expressão hoje datada de “psicologia coletiva”. Dez anos mais tarde, a noção de “mentalidades coletivas” tornou-se um conceito central: no segundo número da revista *Relations Internationales*, fundada por Jean-Baptiste Duroselle e Jacques Freymond em 1974, Duroselle edita uma quinzena de artigos extremamente interessantes sobre o tema “Mentalidades coletivas e relações internacionais”.³ Sua própria introdução – intitulada “Opinião, atitude, mentalidade, mito, ideologia: tentativa de esclarecimento” – fornece diversas pistas de pesquisa que continuam sendo bastante exploradas até hoje.

A escola americana de história das relações internacionais produziu também estudos de grande interesse. O livro coletivo *Explaining the history of American foreign relations*, organizado por Michael J. Hogan e Thomas G. Paterson,⁴ dedica cinco capítulos ao que podemos chamar de questão das “mentalidades”: respectivamente os estudos de Richard H. Immerman (“Psychology”), de Melvin Small (“Public opinion”), de Alan K. Henrikson (“Mental paps”),⁵ de Michael H. Hunt (“Ideology”)⁶ e, como efeito do *cultural turn*, um capítulo de Akira Iriye sobre “Culture and international history”.⁷

Assim, o objetivo do presente texto é, inicialmente, estabelecer um inventário das contribuições da reflexão de Pierre

2 RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *Introduction à l'histoire des relations internationales*. A tradução em português é de 1967: RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *Introdução à história das relações internacionais*.

3 DUROSELLE, Jean-Baptiste (Org.). *Mentalités collectives et relations internationales: éléments d'un débat*.

4 HOGAN, Michael J.; PATERSON, Thomas G. (Org.). *Explaining the history of American foreign relations*.

5 Ibid., p. 177-192.

6 Ibid., p. 193-201.

7 Ibid., p. 214-225.

Renouvin e de Jean-Baptiste Duroselle, traçando os limites de suas condutas fundadoras. Em seguida, pretende-se avançar em uma primeira tentativa de compreensão a partir da revisão de vários tipos de atitudes mentais e, finalmente, utilizar categorias de leitura desenvolvidas por sociólogos e historiadores, fundadas sob as noções de “representações”, “imaginários”, “identidades” e “culturas”, para melhor determinar o papel das “mentalidades” nas relações internacionais.

A CONTRIBUIÇÃO DE PIERRE RENOUVIN E DE JEAN-BAPTISTE DUROSELLE

Ao descrever as forças espirituais no interior das “forças profundas”, Pierre Renouvin não nos fornece nenhuma definição ou tipologia. Parte simplesmente da observação empírica da força de certos sentimentos coletivos que tiveram um peso importante nas relações entre os Estados e os povos.

O peso dos sentimentos coletivos e das imagens

Renouvin analisa, a princípio, os sentimentos nacionais que transformam as relações entre príncipes e soberanos nos diálogos entre nações, ou seja, em “relações internacionais” propriamente ditas. Descreve, em seguida, os nacionalismos, que seriam um estado de espírito derivado da exaltação dos sentimentos nacionais nos Estados-nações constituídos, podendo chegar até ao expansionismo ou à guerra. Enfim, mostra como o estudo do “sentimento pacifista” é algo importante para “tentar determinar a influência das grandes correntes da mentalidade coletiva para o desenvolvimento histórico das relações internacionais”.⁸ Suas análises são bastante férteis

8 Trata-se, aliás, de uma das raras vezes em que Pierre Renouvin emprega a expressão “mentalidade coletiva” (RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *Introduction à l'histoire des relations internationales*, p. 245).

e abrem várias pistas de interpretação. Ele menciona a variedade de componentes que estruturam as mentalidades e questiona tanto a força das “emoções coletivas” quanto o peso das ideologias ou a influência da religião, sugerindo, dessa forma, a distinção entre as ideias expressas, os valores compartilhados e as pulsões de afetividade, entre o dito e o não dito, entre o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente. De maneira bastante fecunda, propõe, nesse quadro, pensar a criação desses “estados de espírito”, e interroga, por exemplo, o papel da imprensa, da escola, dos livros didáticos na eclosão e difusão das ideias e sentimentos nacionalistas. É, portanto, bastante inovadora essa sua intuição de distinguir entre aquilo que chamamos hoje de “emissão” de uma ideia ou de uma informação e a “recepção social” dessa mesma ideia ou informação:

Como avaliar a influência do artigo de jornal sobre o estado de espírito do leitor, do manual escolar sobre a formação da mentalidade do aluno? Cabe pensar que a penetração das ideias nacionalistas muitas vezes esbarrou no ceticismo ou na indiferença. Mas tais ideias contribuíram, sem dúvida, para formar um subconsciente, que, em certas horas críticas, pôde fornecer terreno favorável às iniciativas dos homens de Estado, ou à propaganda dos agrupamentos patrióticos.⁹

Pierre Renouvin também havia compreendido a importância das imagens que as nações têm umas das outras:

É indubitável que, em muitos casos semelhantes, os povos formam uns dos outros uma imagem estereotipada, muitas vezes enormemente distanciada da realidade. Certamente estes estereótipos exercem uma influência sobre as reações da opinião política e constituem, assim, um fator na evolução das relações entre os povos figurados.¹⁰

9 RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *Introdução à história das relações internacionais*, p. 256.

10 Ibid., p. 243.

Na segunda parte de *Introdução às relações internacionais*, intitulada “O homem de Estado”, Jean-Baptiste Duroselle sugere pensar as relações internacionais do ponto de vista das autoridades, e analisa o peso das “forças psicológicas coletivas”, que se manifestam quer através de “pressões diretas” do Estado sobre o homem, quer por meio de “pressões indiretas” (largas frações da opinião pública), quer pela criação de um “ambiente” suscetível a influências. Por outro lado, em sentido contrário, questiona os meios utilizados pelas autoridades para mudar as mentalidades: a propaganda, o uso da imprensa e das mídias, as viagens etc. Ao mesmo tempo que o homem de Estado é vítima da “psicologia coletiva”, ele também age sobre ela.

São, assim, muitas as reflexões de Pierre Renouvin e Jean-Baptiste Duroselle que abriram caminhos para novas pesquisas sobre as proximidades entre “mentalidades” e “relações internacionais”. Todavia, algumas páginas de *Introdução* nos parecem hoje um pouco datadas. É evidente que as considerações de Pierre Renouvin sobre os “temperamentos nacionais” parecem bem antiquadas, justamente porque estão impregnadas de “estereótipos” que o autor, aliás, pretende analisar de forma crítica: fala da “atividade de espírito”, do “gosto pela discussão”, do “espírito de independência” dos franceses; da “lentidão de reações mentais” dos ingleses, de sua “aversão pelas ideias abstratas” e de sua “tenacidade”; da “sensibilidade imaginativa” e da “aspiração pelo vasto” (segundo as palavras de Keyserling) dos alemães etc.¹¹ Essa noção totalmente questionável do “comportamento nacional” inspira-se sem dúvida no livro escrito por André Siegfried em 1950 sobre a “alma dos povos”.¹² Feliz e judiciosamente, Renouvin e Duroselle acrescentam que “é preciso, entretanto, que a gente se abstenha de generalizações apressadas neste domínio muito mais do que em outro qualquer”, e que

11 Ibid., p. 240.

12 SIEGFRIED, André. *L'âme des peuples*.

“no temperamento de cada povo, certas tendências parecem ter sido permanentes, no mundo dos séculos XIX e XX”, enquanto outras “apareceram ou desapareceram após os acidentes da vida política nacional ou internacional”.¹³ Além disso, os achados de Jean-Baptiste Duroselle sobre a tipologia das personalidades dos homens de Estado e sobre as classificações psicológicas ou características pessoais são vistos como ultrapassados. Não que os historiadores da atualidade desprezem a importância dos indivíduos – muito pelo contrário, como atesta o retorno recente do gênero biográfico –, mas, no estudo das relações entre a “mentalidade individual” dos responsáveis e a política estrangeira, preferem explorar outras pistas lançadas pelo próprio Jean-Baptiste Duroselle: as origens familiares, a formação escolar e universitária, as redes de sociabilidade e amizade, o meio social etc.

A opinião pública, simples reflexo de forças mais profundas

Há outra abordagem das mentalidades que parece, senão negligenciada, pelo menos colocada em posição secundária por nossos dois historiadores: a opinião pública. Os autores explicam esse fato na introdução da *Introdução às relações internacionais*:

Seria necessário dedicar um capítulo ao estudo da opinião pública? Evidente que as manifestações da opinião exercem muitas vezes uma influência sobre as decisões dos homens de Estado. Mas tais manifestações não são senão o reflexo das condições demográficas, dos interesses econômicos ou financeiros e das tendências da psicologia coletiva.¹⁴

Nessa perspectiva, a opinião pública é considerada como um simples “reflexo” ou uma resultante superficial e conjuntural

13 RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *Introdução à história das relações internacionais*, p. 243.

14 *Ibid.*, p. 7.

de forças mais profundas, de forças psicológicas reputadas como mais estáveis, como as atitudes mentais duráveis, tais como o nacionalismo ou o pacifismo. Hoje em dia, os historiadores não sustentam de forma alguma essa mesma visão do tema. Aliás, nem mesmo Renouvin ou Duroselle tiveram sempre essa distância crítica com relação aos fenômenos de opinião. Em outras ocasiões, eles também a estudaram, como no caso do livro de Renouvin sobre a Primeira Guerra Mundial, cuja primeira edição data de 1934.¹⁵ De todo modo, a importância da opinião encontra-se presente de forma intuitiva, mesmo que ela seja considerada somente a ponta do iceberg das mentalidades profundas. Como escreve Alain Girard, em 1969: “ela não faz a política estrangeira da mesma forma que não faz a política interior, mas, ao que parece, nenhuma política pode ser executada nem contra nem sem ela”.¹⁶ Parece-nos importante, portanto, discutir a articulação existente entre opinião e mentalidades.

ESCLARECIMENTO DAS NOÇÕES

O próprio Jean-Baptiste Duroselle produziu, em 1974, dez anos depois da publicação de *Introdução à história das relações internacionais*, uma fortuita “tentativa ensaio de esclarecimento” sobre a noção de “mentalidades”.¹⁷

Mentalidades coletivas e atitudes mentais

Nesse momento, o vocábulo “mentalidades” se impõe definitivamente sobre a expressão “psicologia coletiva”. Duroselle compreende as mentalidades coletivas como atitudes mentais que apresentam um conteúdo preciso – o nacionalismo,

15 RENOUVIN, Pierre. *La crise européenne et la Grande Guerre*.

16 GIRARD, Alain. Sondages de opinion et politique étrangère. In: HAMON, Léo (Dir.). *L'élaboration de la politique étrangère*.

17 DUROSELLE, Jean-Baptiste. Opinion, attitude, mentalité, mythe, idéologie: essai de clarification.

o colonialismo, o pacifismo, por exemplo – e as situa em uma posição intermediária, já que são muito duráveis para serem confundidas com as “opiniões públicas”, e não são tão coerentes quanto as “ideologias”. Essa classificação das opiniões e ideologias fora do campo das mentalidades é problemática, como veremos adiante, mas a vantagem dessa reflexão reside nas distinções necessárias que dão conta dos diferentes tipos de atitudes mentais, de acordo com suas origens, grau de estabilidade e intensidade. Nos anos 1980, Pierre Milza também se interessou pela questão, desenvolvendo inicialmente uma reflexão aprofundada sobre a “opinião pública” e seus efeitos para as políticas estrangeiras,¹⁸ e, mais tarde, escrevendo um artigo de síntese sobre o problema das “mentalidades coletivas e as relações internacionais”.¹⁹ Constata como os historiadores especialistas das “mentalidades” tiveram dificuldade em definir seu objeto de estudo, e evoca a hesitação do próprio Michel Vovelle, que recorre a outro perito no assunto, Robert Mandrou:

É aí também que se coloca o primeiro dilema de uma noção conquistadora, mas que conserva, ao mesmo tempo, um caráter no mínimo muito vago. Embora não cessem há vinte anos as interrogações sobre a definição da própria noção de “mentalidade”, não conheço ainda melhor definição que a proposta por Robert Mandrou, centrada nesse ponto: uma história das “visões do mundo”. Uma definição ao mesmo tempo bela, satisfatória em minha opinião, mas incontestavelmente vaga.²⁰

Pierre Milza cita ainda a famosa passagem de Jacques Le Goff, grande herdeiro da École des Annales, que concebe o *nível* da história das mentalidades como:

18 MILZA, Pierre. *Opinion publique et politique étrangère*, p. 663-687.

19 MILZA, Pierre. *Mentalités collectives et relations internationales*, p. 93-109.

20 VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*, p. 10.

[...] aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento, é o que César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas têm em comum.²¹

Essas citações revelam ao mesmo tempo a amplitude, a riqueza e a opacidade de uma noção para a qual é mais fácil indicar algumas propriedades do que arriscar uma definição global. Elas destacam três dimensões importantes: a globalidade da noção de “mentalidades coletivas” (trata-se de “visões do mundo”, o que pressupõe toda uma série de atitudes do espírito); a diversidade de suas incrustações e de sua banalização na vida cotidiana de uma sociedade (são um conjunto de atitudes mentais largamente difundidas entre os diferentes grupos sociais); e sua temporalidade (esse conjunto de estados de espírito, datado e datável, que caracteriza uma sociedade em um dado momento). Em resumo, a mentalidade coletiva é a soma de atitudes do espírito, específicas do cotidiano de uma sociedade, em uma época precisa.²²

Resta dizer do que esse conjunto de atitudes mentais seria feito, já que elas não têm – todas – o mesmo peso nas relações internacionais. Elas são feitas de elementos razoavelmente estáveis, razoavelmente voláteis: ideias, valores, crenças, julgamentos, imagens e opiniões de todos os tipos que, para se tornarem uma mentalidade coletiva, se estruturam ou se cristalizam em

21 LE GOFF, Jacques. *As mentalidades: uma história ambígua*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*.

22 Gaston Bouthoul fala de um conjunto de atitudes que, para além das diferenças individuais, deixa um resíduo psicológico estável, estabelece julgamentos, conceitos e crenças, constituindo “a estrutura mental específica de cada civilização” (*Les mentalités*. 6. ed. Paris: PUF, 1981 apud MILZA, Pierre. *Mentalités collectives et relations internationales. Relations Internationales*, Paris, n. 41, p. 100, 1985).

conjuntos ou subconjuntos significativos de uma sociedade numa dada época e de sua visão do mundo.

Mas as mentalidades coletivas não são unicamente a soma desses elementos díspares, pois para que qualquer “visão do mundo” exista, é preciso haver filtros redutores que tornem compreensíveis as realidades desse mundo. Esses filtros servem precisamente para aglomerar os componentes disparatados, buscando lhes dar um sentido. Convém aqui distinguir esses conjuntos ou conglomerados, fazer uma breve revisão das suas propriedades, partindo, como sugere Duroselle, das estruturas mentais mais coerentes e estáveis para alcançar as atitudes mentais efêmeras.

As atitudes mentais estáveis: ideologias, estereótipos e imagens do Outro

As ideologias não são incompatíveis com o campo das mentalidades coletivas, ponto em que estamos em desacordo com Duroselle. Ao contrário, elas tiveram um papel capital, sobretudo nos séculos XIX e XX, na estruturação das mentalidades, aglomerando de forma durável e coerente um conjunto de ideias e convicções que fornecem chaves para a melhor compreensão do mundo, permitem lhe dar um sentido e agir para um futuro melhor.²³ As ideologias tiveram uma importância certa, não somente para as políticas interiores dos Estados, mas também – e este é o ponto que nos interessa aqui – para as políticas exteriores, e até mesmo para as relações internacionais extra-Estados. O fascismo e o nazismo não tiveram somente uma importância dramática no contexto interno da Itália ou da Alemanha, mas foram importantes também para todas as relações em escala mundial. Mesmo se não podemos explicar a

23 Esta definição se inspira em parte da proposta de Michael H. Hunt, no capítulo 13 de *Explaining the history of American foreign relations*, intitulado “Ideology” (p. 194). Ver também seu livro *Ideology and US foreign policy*.

Segunda Guerra como sendo só um choque de ideologias, não podemos negar o fato de que foi, por um lado, um conflito em nome de uma dada ideologia e, por outro, uma guerra contra essa mesma ideologia.²⁴ Da mesma forma, o comunismo, que é uma força eminentemente internacional, não se restringiu somente à URSS e aos países comunistas, mas influenciou na vida de todo o planeta ao longo do período da Guerra Fria. A queda das “democracias populares” e da URSS nos anos 1989-1991, transformando as relações internacionais, mostra retrospectivamente qual foi o peso ideológico desses conflitos. Michael H. Hunt também põe em questão a democracia americana e a contribuição da sua ideologia na política exterior dos Estados Unidos. Evoca os debates historiográficos sobre o tema, que também estão impregnados de ideologia. Nessa perspectiva, William Appleman Williams e outros “revisionistas” colocaram em evidência a ideologia ao mesmo tempo liberal e expansionista do *Open Door*, verdadeira espinha dorsal, segundo eles, da diplomacia mundial dos Estados Unidos no século XX, que consideram como a principal responsável pela Guerra Fria. Na sequência, depois do fim dessa controvérsia inflamada, provocada pelos “revisionistas”, Michael J. Hogan enfoca a influência profunda da ideologia “corporativista” ou “associacionista” na “mentalidade dos *policymakers*”;²⁵ num sistema americano em que os grandes grupos organizacionais – empresas, sindicatos, governos – se integram num universo orgânico, na busca de harmonia e estabilidade, tanto em política interior quanto exterior. Sem entrar no detalhe de todas essas discussões, pode-se dizer, como Michael H. Hunt o faz com pertinência, que os

24 HUNT, Michael H. Ideology. [cap. 13]. In: HOGAN, Michael J.; PATERSON, Thomas G. (Org.). *Explaining the history of American foreign relations*, p. 193-201.

25 Ibid., p. 198. Ver também: HOGAN, Michael J. Corporatism. [cap. 16]. In: HOGAN, Michael J.; PATERSON, Thomas G. (Org.). *Explaining the history of American foreign relations*, p. 226-236.

historiadores das relações internacionais têm todo o interesse em se inspirar nas obras dos historiadores das ideias e da história intelectual. É verdade que nos arquivos diplomáticos, em que as autoridades da época se expressam, frequentemente não encontramos ideologias, pelo menos não de maneira explícita. Cabe assim ao historiador encontrar as pistas e decodificar as palavras e as imagens, descobrindo a dimensão ideológica presente em qualquer diplomacia. Este ponto é importante: a força das ideologias não reside somente em núcleos de ideias duras, coerentes, explícitas e sistêmicas, mas também na difusão dos sentimentos periféricos que elas produzem nos meios que não compartilham necessariamente da totalidade das convicções emitidas. Nesse sentido, as ideologias se expandem para além dos círculos militantes e ideológicos. Os historiadores dos intelectuais muito têm a nos ensinar sobre os sistemas de transmissão e de vetores existentes entre portadores de ideias e sentimentos que se implantam em uma sociedade. A nebulosa de sentimentos de adesão ou, então, de repulsão, de imagens, de estereótipos, que gravita ao redor do corpo constituído de ideias, é pelo menos tão importante quanto este último para alimentar as mentalidades coletivas. Pacifismo e nacionalismo, por exemplo, enquanto “ideologias”, são opostos, mas não estão assim tão distantes enquanto “sentimentos difusos”.

A ideologia pacifista constrói ao redor do conceito de paz um sistema político de ideias internacionalistas favoráveis à SDN, à ONU, ao desarmamento, etc., que, no plano interior, situa-se mais à esquerda do jogo político. Ao contrário, a ideologia nacionalista – no sentido de “nacionalismo de poder”²⁶ –, mais situada à direita a partir do final do século XIX, organiza, em torno do conceito de nação, um sistema de ideias fundadas nas ambições nacionais no exterior e na necessidade de ter,

26 Por oposição ao “nacionalismo de existência” (distinção feita por René Girault).

no interior, uma autoridade suficiente ou um regime autoritário, para atenuar ou silenciar as divisões que enfraqueceriam a grandeza nacional almejada. No entanto, os “sentimentos coletivos” gerados pelo pacifismo e pelo nacionalismo se contradizem bem menos e, em uma sociedade, podem ser compartilhados de uma maneira complementar: os antigos combatentes franceses, estudados por Antoine Prost,²⁷ são ao mesmo tempo pacifistas (“Guerra nunca mais”) e nacionalistas ou chauvinistas. Para eles, odiar o alemão e amar a paz não são sentimentos contraditórios. O que eles querem, antes de mais nada, é a consolidação da paz, que ela passe antes de tudo por uma política intransigente com relação à Alemanha ou, em um segundo momento, alguns anos mais tarde, por uma política de aproximação. Nos dois casos, o objetivo é o mesmo, ou seja, a completa rejeição do retorno da guerra.

Imagens, estereótipos, preconceitos, podem, portanto, ser forjados pelas ideologias. Mas podem também ser totalmente independentes delas. Essas atitudes têm certo nível de duração e estabilidade. Este é o caso, em cada país, das imagens do “outro”, imagens dos estrangeiros, próximos ou distantes, que, estereotipados de diferentes maneiras,²⁸ consolidados no tempo longo, devem muito às heranças do passado, aos preconceitos duradouros, às lembranças dos momentos de fraternidade ou de alianças bélicas ou, contrariamente, à memória das guerras que mancharam de sangue as relações entre diferentes povos. Essas imagens, forjadas e transmitidas pelos romances históricos, as lições da história, as comemorações, a imprensa e, mais recentemente, as mídias audiovisuais, contribuem para polir ou reativar a mentalidade de um grupo ou de uma nação.

27 PROST, Antoine. *Les anciens combattants et la société française: 1914-1939*.

28 FRANK, Robert. *Qu'est-ce qu'un stéréotype*.

A “mentalidade coletiva francesa” não teria sido formada em grande parte – e continua não sendo formada – a partir da diferenciação da imagem que ela constrói dos ingleses, dos alemães, dos belgas, dos suíços, dos italianos, dos espanhóis, mas também dos americanos? A tese de René Rémond, publicada em 1962,²⁹ dois anos antes da *Introdução à história das relações internacionais* de Pierre Renouvin e Jean-Baptiste Duroselle, trata justamente dos “Estados Unidos diante da opinião francesa, 1815-1852” e mostra as permanências da mentalidade coletiva francesa com respeito a esse país da América do Norte. Em outro estudo, o historiador se interessou pelo que ele chama de “o mapa da cordialidade” das relações internacionais, que se pode encontrar em diferentes países.³⁰ Relativamente estáveis, as imagens dos “outros” não são, todavia, imóveis e se modificam de acordo com os acontecimentos ou a ação dos homens de Estado que pretendem mudá-las. Basta pensarmos no “milagre franco-alemão” e na passagem da imagem mútua de “inimigo hereditário” à de “parceiro principal e privilegiado”. Claro que o passado de guerra entre os dois países não está totalmente eliminado, e nem tudo são rosas nas imagens que franceses e alemães têm uns dos outros. No entanto, o paradigma da “reconciliação” entre dois povos é hoje tão significativo que pesquisadores em ciências humanas especialistas do mundo asiático buscam encontrar, com ou sem razão, um modelo de mentalidades coletivas que forneça elementos de resposta para os conflitos de memória indo-paquistaneses ou sino-japoneses.³¹

29 RÉMOND, René. *Les Etats-Unis devant l'opinion française: 1815-1852*.

30 RÉMOND, René. Options idéologiques et inclinations affectives en politique étrangère.

31 Desde 2007, uma pesquisa coordenada por Annette Wiewiorka é realizada no âmbito do centro de pesquisa UMR IRICE (Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe), CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Universidade Paris 1 e Paris 4, sobre essa história cruzada de “traços de guerra, reparações e desafios da reconciliação”.

Se as lembranças deixadas pelo *tempo* têm certo peso nas mentalidades ao ponto de influenciar as relações internacionais, a percepção do espaço tem também um papel equivalente na aglomeração de atitudes mentais. As nações, graças aos ensinamentos geográficos recebidos e transmitidos de geração em geração, convivem com uma geografia subjetiva e imaginária que estrutura sua própria visão de mundo, seu *Weltanschauung*. Essa “cartografia mental” evocada por Alan K. Henrikson³² influi na fabricação de imagens dos “outros”: existe o vizinho tido como cordial; o vizinho percebido como ameaçador; o povo distante que, visto como dócil e exótico, não provoca medo. Como expressão de uma subjetividade coletiva, essa “cartografia” está bastante presente no espírito dos responsáveis pela política de segurança dos países. Yves Lacoste, em particular, explica bastante bem o seu papel nas ocorrências das duas guerras intercomunistas em 1978 e 1979, entre o Vietnã e os Khmers Vermelhos do Camboja, e depois entre a China e o Vietnã.³³ Essas percepções geopolíticas estruturam também a estratégia e a forma como os países pensam e conduzem a guerra, bem como a forma como eles procuram organizar suas defesas e preservar a paz. Essas abordagens “percepcionistas” inovam com relação aos trabalhos de Pierre Renouvin por evidenciar que, ao lado das realidades e condições geográficas objetivas, existe uma geografia subjetiva, interiorizada pelas coletividades humanas, cravada no mais profundo das mentalidades de uma nação, e que fazem parte de sua cultura.

32 HENRIKSON, Alan K. Capítulo 12: Mental maps. In: HOGAN, Michael J.; PATERSON, Thomas G. (Org.). *Explaining the history of American foreign relations*, p. 177-192.

33 LACOSTE, Yves. *Géographie, géopolitique et relations internationales*, p. 39-58.

As atitudes mentais passageiras

Para além dos estados de espírito duráveis e estáveis – ideologias, imagens do outro, percepção geopolítica –, existem atitudes mentais mais frágeis, pulsões e emoções coletivas que influem também nas relações internacionais: acessos de cólera bélica ou momentos de desencorajamento ou depressão coletiva. De fato, em seu já citado artigo sobre as mentalidades coletivas, Jean-Baptiste Duroselle excluía desse campo as “explosões passageiras”.³⁴ Para ele, as mentalidades coletivas são “fenômenos que duram”, e, assim, Duroselle somente aceitava a distinção entre “mentalidade semidurável” e “mentalidade durável”, entre a *Stimmung* e a *Haltung*, para retomar duas expressões usadas por Marlis Steinert.³⁵ A primeira está “ligada a um conjunto de acontecimentos” e desaparece com eles, como o “derrotismo”, que deixa de existir quando a guerra termina; a segunda resiste mais ao tempo e só se modifica depois de uma longa sucessão de eventos consideráveis, como a ideia de “inimigo hereditário” ou a “mentalidade colonial”.³⁶ Seria preciso, entretanto, acrescentar que as próprias atitudes mentais mais voláteis têm origem em mentalidades mais estáveis. O acesso de fúria contra a Grã-Bretanha na França no momento da Fachoda,³⁷ em 1898, é a manifestação de uma mentalidade anglofóbica preexistente e despertada pelo incidente, o que não

34 DUROSELLE, Jean-Baptiste. Opinion, attitude, mentalité, mythe, idéologie: essai de clarification, p. 9.

35 STEINERT, Marlis. L'évolution des images nationales en Allemagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

36 DUROSELLE, Jean-Baptiste. Opinion, attitude, mentalité, mythe, idéologie: essai de clarification, p. 9-10.

37 A crise de Fachoda, em 1898, marca o apogeu da rivalidade entre a França e a Grã-Bretanha pelo controle da África Oriental. A posse da base de Fachoda, situada no sul do atual Sudão, era reivindicada pelas duas potências coloniais: os britânicos desejavam alcançar o cabo do Cairo a partir do Sul [ligar a Cidade do Cabo ao Cairo], ao passo que o projeto de expansionismo francês visava conectar Dacar (Atlântico) a Djibouti (Mar Vermelho) através de um eixo Leste-Oeste. Mesmo tendo chegado antes a Fachoda, os franceses foram obrigados a partir sob pressão diplomática e militar britânica. A crise

significa que a anglofobia seja o único sentimento dos franceses pelos ingleses, ou não compreenderíamos a Entente Cordiale, estabelecida apenas seis anos mais tarde.

E a opinião pública?

A partir daí chegamos à questão da “opinião pública”, excluída por Pierre Renouvin “das forças profundas”, e considerada como muito “fugaz” aos olhos de Jean-Baptiste Duroselle para ser classificada como “mentalidade coletiva”. Digamos que essa posição nos pareça hoje difícil de ser sustentada: se a distinção entre o coerente, o durável, o semidurável e o fugaz, em matéria de atitudes mentais, faz-se necessária, parece-nos, contudo, estranho excluir uma produção “mental” do campo das “mentalidades”. Como traçar uma linha de demarcação ou, até mesmo, de segregação, entre “opinião”, um pouco subestimada e reduzida à condição de reflexo passageiro, e “mentalidade”, tomada como uma verdadeira “força profunda”, pois inscrita numa duração mais longa? É preciso pensar preferencialmente, nesse domínio, na “dialética do tempo curto e do tempo longo”, para retomar a fórmula de Michel Vovelle.³⁸ Pierre Milza fez avançar consideravelmente a reflexão ao distinguir “opinião global” de “opinião emergente”: a segunda corresponde a uma reação à realidade do momento e depende da conjuntura política tal como percebida pela coletividade; ela é mensurável pelas sondagens, a partir do momento em que existem, e pelas análises de imprensa e outros vetores de massa. Mas a opinião emergente é também parte integrante de uma opinião mais ampla, cujas raízes estão mais profundamente cravadas nas mentalidades: a “opinião global”, da qual se alimenta e onde encontra estruturas mais estáveis, como as ideologias, os estereótipos nacionais, as

de Fachoda teve um significado amargo para a França e suscitou no país uma onda de anglofobia. [Nota dos editores].

38 VOVELLE, Michel. L'histoire et la longue durée.

imagens, os mitos etc. Se essas noções de opinião emergente e opinião global nos elucidam sobre as relações complexas entre estabilidade e volatilidade das mentalidades, ainda persistem outros problemas: como se articulam os dois níveis? Como convivem diferentes mentalidades coletivas, frequentemente contraditórias, no interior de uma mesma coletividade confrontada a um dado ambiente internacional? Onde se situa o responsável pelas políticas estrangeiras diante de tais mentalidades?

REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIOS SOCIAIS: UMA NOVA VIA DE LEITURA A PARTIR DOS ANOS 1990

É neste ponto que os trabalhos de Pierre Laborie fornecem preciosas contribuições. Em sua obra *L'opinion française sous Vichy*,³⁹ sua reflexão se aplica essencialmente às relações entre opinião e política interior, mas se adapta facilmente às visões internacionais. Pierre Laborie toma emprestado aos sociólogos diversas noções que são por ele tratadas à maneira historiográfica: a noção de “representações” (ou “representações sociais”, a qual ele prefere à de “percepções”), e duas noções praticamente equivalentes: “sistema de representações” e “imaginário social”.

Uma abordagem sistêmica

Representações sociais são todas as operações mentais coletivas diversificadas, que vão das opiniões expressas aos sentimentos conscientes ou inconscientes, das ideias às imagens, e das doutrinas intelectuais estáveis às sensações mais afetivas, duráveis ou fugazes. A mudança de termo apresenta certamente a vantagem de unir sob o conceito de “representações” aquilo que Jean-Baptiste Duroselle tinha tendência a separar, ou seja, as “ideologias”, classificadas como estáveis;

39 LABORIE, Pierre. *L'opinion française sous Vichy*.

as “opiniões”, reputadas como modificáveis; e as “mentalidades”, ditas de duração intermediária. Mas a originalidade do método está no fato de que ele utiliza “sistema” de representações, o que significa que as representações se articulam entre elas numa dinâmica sistêmica, ao mesmo tempo coerente e variando em sua alquimia, conforme contexto e conjuntura. Cada sociedade está baseada em um verdadeiro capital de representações, um capital de imagens – eis por que empregamos a expressão “imaginário social” no lugar de “sistema de representações” –, em imagens ou representações que se acumulam e se modificam com o tempo. Nessa perspectiva, a opinião pública não é nem a soma das opiniões individuais que se encontram no sistema de representações, nem o reflexo ou a resultante mecânica das mentalidades, em tal ou qual época, diante de um acontecimento ou uma situação. Ela é o próprio sistema de representações em sua dose química do momento, em catálise com esse acontecimento ou essa situação.

Duas características devem ser apontadas. Inicialmente, a mistura química entre essas representações é diferente conforme os grupos e os indivíduos que formam, num dado espaço, uma sociedade, e essas diferenças remetem às contradições e aos debates dessa sociedade. Pode-se falar de subconjunto de representações – o pacifismo, o nacionalismo, o comunismo, o socialismo, o liberalismo, a esquerda, a direita, por exemplo – cuja coerência é feita de ideias, de convicções, de concepções, de sensibilidades e de opiniões comuns. Porém, quaisquer que sejam as divergências entre eles, todos esses subconjuntos tomam corpo a partir de um sistema de representações mais amplo, de um imaginário social relacionado a um espaço público bem definido, que é frequentemente o da nação – em suma, de um imaginário nacional. Se, como dissemos anteriormente, pacifismo e nacionalismo – não em sua dimensão ideológica, mas sentimental – não se encontram

claramente separados na França dos anos 1920, é porque o pacifismo francês da época extrai suas próprias representações de um fundo comum de patriotismo, de medo ou, até mesmo, de ódio, da Alemanha; e que o nacionalismo também divide esse medo visceral do retorno à guerra. De fato, essa “síndrome de Verdun”, síndrome de uma batalha que, aos olhos dos franceses, simboliza todos os massacres, se consolidou de forma ativa e central no imaginário francês traumatizado. Outro exemplo: um comunista francês dos anos 1950, apegado à URSS, à “pátria do socialismo” e a Stalin, não pode ficar insensível a todas as imagens vivas e tradicionais do patrimônio patriótico francês – Joana d’Arc é assim anexada à *imagerie du PCF* –, ainda mais porque elas são reativadas pela lembrança recente dos combates da resistência contra a ocupação alemã.⁴⁰ Esse exemplo mostra que o inverso é também verdade: independente da força do espaço de referência que é a nação, o horizonte do sistema de representações pode ultrapassá-la, e os sentimentos nacionais não são exclusivos das correntes transnacionais nem da sensibilidade internacional. É possível até mesmo haver um conflito de referências espaciais nos imaginários sociais.

Segunda característica: todo sistema de representações tem uma relação complexa com a realidade do momento, com os acontecimentos: estes últimos modificam o sistema, mas as representações da realidade podem modificá-la, criá-la e também fabricar acontecimentos. Tomemos um exemplo já bastante clássico. Na vida internacional, as relações de poder fazem parte da realidade objetiva e são fundamentais; mas também essenciais são as representações dessas relações de força nos diferentes países, pois toda superestimação ou subestimação subjetiva dessas condições objetivas pode criar uma nova relação de força. René Girault havia tido essa intuição ao adotar uma abordagem “construtivista” e ao lançar sua enquete sobre

40 Ver: LAVABRE, Marie-Claire. *Le fil rouge: sociologie de la mémoire communiste*.

a “percepção do poder” em quatro países europeus, em várias datas do século XX.⁴¹ O poder, ou seja, “a capacidade de modificar a vontade dos outros para além das fronteiras”, segundo o modelo de Max Weber revisto por Raymond Aron, não depende unicamente do número de canhões, de divisões blindadas ou de ogivas nucleares, mas também da forma como essa capacidade é vista, representada por si e pelos outros. Em suma, trata-se da questão da autoconfiança enquanto uma coletividade e de sua credibilidade no exterior. Quando o historiador se debruça sobre a história da dissuasão militar ou sobre a história monetária internacional – os mecanismos de “confiança” são de fato igualmente essenciais para explicar a força de uma moeda –, deve evitar ter os olhos exclusivamente voltados para a balança de armamentos ou a balança de pagamentos: é preciso também se referir aos sistemas de representações e aos imaginários sociais da época estudada. Não se trata de forma alguma de negar ou de dissuadir as realidades nem de dizer que elas não existem fora das representações. Ao contrário, a realidade objetiva se vinga no imaginário quando o erro de percepção na política estrangeira conduz a uma derrota militar ou política e, inversamente, a representação errônea da realidade contribui para construir uma nova realidade.

Essas duas características – a relação com o espaço e a relação com o acontecimento – criam, no contexto interno, imaginários coletivos das dinâmicas que têm incidências sobre as relações internacionais.

41 GIRAULT, René; FRANK, Robert (Org.). *La puissance en Europe: 1938-1940*; GIRAULT, René; FRANK, Robert (Org.). *La puissance française en question: 1945-1949*; BECKER, Josef; KNIPPING, Franz (Ed.). *Power in Europe?: Great Britain, France, Italy and Germany in a postwar world: 1945-1950*; DI NOLFO, Ennio (Ed.). *Power in Europe? II: Great Britain, France, Italy and Germany and the origins of the EEC: 1952-1957*.

As duas ambivalências e a tripla temporalidade

A primeira dinâmica reside em duas ambivalências fundamentais no seio das representações do mundo e do espaço e, em particular, nas representações do “estrangeiro”. Diversos autores⁴² nos lembram há muito tempo que qualquer imagem, em particular qualquer imagem do “outro”, é ambivalente em dois níveis diferentes. Primeira ambivalência: o positivo e o negativo coexistem simultaneamente nos imaginários sociais. Anglofobia e anglofilia na França, por exemplo, nutrem-se de um mesmo capital de estereótipos. Há sempre traços, pelo menos inconscientes, de anglofobia nos anglófilos e de anglofilia nos anglófobos, de tal forma que o capital de imagens do “inglês” – poderíamos também tomar o exemplo do “alemão” – é um patrimônio comum para a nação francesa. Além disso, a passagem da opinião francesa de um acesso de fúria anglófoba a uma onda de anglofilia se produz rapidamente, não porque essa opinião se modifique estruturalmente, mas porque ela utiliza quase as mesmas representações, bastando alterar o valor algébrico.⁴³ Assim, a evolução do estado de espírito dos franceses da Fachoda (1898) à Entente Cordial (1904) não se deve à passagem de uma imagem totalmente negativa a uma imagem inteiramente positiva, mas à inversão da mesma imagem quase estável que, tal como a estátua de Janus de duas faces, vira o pescoço e mostra o outro lado. Há menos variações de opinião e mudança de mentalidades com relação à Inglaterra do que inversão de signos relativos à evolução e à conjuntura política: trata-se da consciência coletiva da existência de uma ameaça maior, a Alemanha, e da utilidade dos ingleses para a

42 BARBLAN, Andris. À la recherche de soi-même: la France et Fachoda; STEINERT, Marlis. L'évolution des images nationales en Allemagne pendant la deuxième guerre mondiale. Ver também: LABORIE, Pierre. *L'opinion française sous Vichy*.

43 Ver: FRANK, Robert (Org.). *Images et imaginaire dans les relations internationales depuis 1938*.

segurança francesa. Há, com efeito, no âmago da imagem do estrangeiro, uma segunda ambivalência essencial a ser considerada: entre si e o outro. Toda representação do “outro” contém, de fato, um significativo grau de projeção de “si”, e ela é com frequência instrumentalizada em função do que se espera ou se teme para si. Assim, a imagem dos ingleses na França no início do século XX é ao mesmo tempo produto de um ódio e de uma admiração – primeira ambivalência –, e a representação simultânea – segunda ambivalência – da inimizade hereditária e da necessidade de aliança contra o *Kaiser* Guilherme II; necessidade que é forte o suficiente para modificar a dose química no interior de um sistema de representações que essencialmente não mudou.⁴⁴ Sim, com frequência, a imagem do “outro” é um pretexto para se representar a si mesmo. Os defeitos e as qualidades do estrangeiro típico são protótipos das qualidades que se atribuem para si. Os americanos, explica Frank Costigliola,⁴⁵ representam a França como uma “mulher”, com todos os defeitos que os preconceitos masculinos atribuem ao “sexo dito frágil”: essa imagem do povo francês frívolo, instável, emocional, excitado, serve precisamente para criar, através do espelho, uma imagem, confortante para o “emissor”, de uma América forte, estável, racional e sensata. A “autoimagem”, criadora de identidade, se alimenta desses “xenótipos”.

A segunda dinâmica, enfatizada por Pierre Laborie, surge do fato que as representações são também o resultado de uma projeção de si no tempo, em função de uma tripla temporalidade vivida pelos contemporâneos: elas dependem das heranças do passado, dão conta dos desafios do presente, mas – é comum esquecer – se articulam também entre elas em função

44 BARBLAN, Andris. *L'image de l'anglais en France pendant les querelles coloniales: 1882-1904*; e BARBLAN, Andris. À la recherche de soi-même: la France et Fachoda.

45 COSTIGLIOLA, Frank. *France and the United States: the Cold Alliance since World War II*.

das perspectivas do futuro. Encontramos nesse ponto uma problemática que Reinhart Kosellek, em outra perspectiva, desenvolveu em torno das noções de “experiências do passado” e de “horizontes de expectativa”:⁴⁶ é necessário analisar essas representações do tempo por uma determinada sociedade para compreender essa sociedade. No exemplo da adaptação das mentalidades francesas à Entente Cordiale, tão pouco tempo depois da Fachoda, podemos dizer que o peso do futuro esperado – a segurança em face da Alemanha – venceu a memória das rivalidades franco-britânicas. Da mesma forma, o estado da opinião francesa e sua dupla oscilação com relação aos ingleses durante o verão de 1940 só se podem explicar por meio dos instrumentais de leitura do sistema de representações. A primeira guinada é fácil de compreender: o choque da derrota, a impressão difusa e confusa de não ter recebido uma ajuda suficiente do aliado britânico, o 3 de julho e o drama de Mers-el-Kebir são fatores que suscitam uma corrente anti-inglesa, bem orquestrada, aliás, pela propaganda do novo regime do marechal Pétain.

Porém, os relatórios das autoridades sobre a opinião pública registram, alguns meses mais tarde, uma segunda guinada: o efeito de Mers-el-Kébir é, por razões que compreendem mal, rapidamente esquecido. Se Pétain continua muito popular, os ingleses também caem no gosto público. Uma das razões para isso é bastante simples: o revés alemão na batalha da Inglaterra só ajuda a despertar um sentimento de admiração pelos britânicos. A derrota tem um significado para o futuro dos próprios franceses, cujo destino parece menos condenado

46 Essas reflexões sobre a forma como o tempo – passado, presente, futuro – é apreendido em diferentes épocas interessam cada vez mais aos historiadores: KOSELLECK, Reinhart. *O futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos; ver também em François Hartog a noção de “regime de historicidade”, que implica uma consciência social das três temporalidades: HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*; já Alya Aglan estuda o imaginário dos resistentes, analisando inclusive suas representações no tempo e no futuro: AGLAN, Alya. *Le temps de la résistance*.

do que algumas semanas antes. De repente, diante da insuperável situação de ocupação, os ingleses acendem uma chama de esperança. A segurança do presente parece estar garantida por Pétain, e a do futuro pelos ingleses. Eis porque o “marechalismo” e o “pró-britanismo” não são totalmente incompatíveis. Sua compatibilidade não se explica pela realidade das ações – a colaboração de Estado de Pétain com os alemães não é acompanhada de nenhuma política de duplo jogo a favor dos ingleses –, mas pela lógica de um imaginário coletivo, em busca de uma enorme necessidade de segurança depois do traumatismo da rendição. Um imenso sistema de *wishful thinking* é posto em prática: no outono de 1940, a maioria dos franceses esperava erroneamente que seu “salvador” do presente teria os mesmos objetivos que eles e as mesmas intenções que os inimigos ocupantes, os ingleses.⁴⁷ Esse jogo de duas ambivalências (a concomitância entre o positivo e o negativo e a imagem, refletida no espelho, de “si” e do “outro”), bem como essa dialética do passado e do futuro, são elementos encontrados nas relações sentimentais franco-alemãs. Nos anos 1950, a imagem dos alemães na França é tanto o produto de um ódio quanto de uma fascinação, a representação simultânea da intimidade hereditária que estrutura o passado e a forte necessidade de reconciliação para assegurar um futuro melhor. A dosagem dessas ambivalências é complexa e sutil, e os responsáveis podem se enganar sobre a rapidez de sua evolução: o sucesso da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (Ceca) não induz automaticamente o sucesso da Comunidade Europeia da Defesa (CED), pois se o imaginário francês na época estava pronto para uma comunidade franco-alemã e europeia mais técnica e econômica, a do carvão e do aço, ele certamente não

47 FRANK, Robert. *Vichy et les britanniques: 1940-1941: double jeu ou double langage?*; FRANK, Robert; *La mémoire empoisonnée*.

se mostrava favorável a uma comunidade de defesa que tocasse a sua identidade ferida.

IDENTIDADES E VISÕES DE MUNDO

A abordagem pela identidade coletiva é outra problemática que revela aspectos interessantes sobre a questão das mentalidades e das representações, cuja articulação em um “sistema” não configura somente um conjunto de “visões do mundo”, mas diz respeito, como vimos, sobretudo à forma como uma dada coletividade se vê, se situa, se projeta no universo, diante dos outros e com relação a eles. Essa projeção do “si” coletivo que estrutura as representações constrói a identidade coletiva, isto é, cria um “sentimento de pertencer” à coletividade e, em contrapartida, a identidade dá sentido às representações.

As identidades nacionais: uma construção no tempo

A coletividade pode ser a nação. Qualquer reflexão sobre a identidade nacional pode e deve ser válida desde que não seja forjada, como no caso da polêmica francesa de 2010. Por um lado, a direita política lançou imprudentemente esse debate, apresentando uma concepção da identidade de tendência essencialista, que deve ser exibida gravada no mármore de uma França eterna, como se fossem solidificadas representações e valores fixos, como se existissem normas a serem lembradas a todos aqueles que não se encaixassem nos moldes. Por outro lado, a esquerda, não desejando por justa causa entrar nesse debate, cometeu o erro de se mostrar particularmente tímida e não relançar a questão a partir de outras bases. Perdeu a ocasião de mostrar como toda identidade nacional é uma “construção” no tempo e que, para analisá-la e compreendê-la, convém precisamente “desconstruí-la” diacrônica e sincronicamente, em

vez de sacralizá-la.⁴⁸ Os franceses não são franceses em 2000 como o eram em 1900, ou como em 1970. Eles não são nem mesmo franceses da mesma forma em uma dada época, mesmo que eles compartilhem, à sua maneira, um sentimento de pertencer à coletividade nacional. Todas as identidades coletivas se modificam no tempo; eles podem mesmo enfraquecer e desaparecer. Além disso, cada indivíduo é um cruzamento de várias identidades coletivas, por exemplo: regional, nacional, europeia, ocidental. A articulação entre elas evolui, e essa evolução transforma cada uma delas. Ernest Renan, em seu conhecido texto de 1882, “O que é uma nação?”, considera exatamente essas variáveis e essas mutações eventuais, rejeitando assim qualquer concepção fundamentalista ou identitarista da identidade:

As nações não são alguma coisa de eterno. Elas começaram, elas acabarão. A confederação europeia, provavelmente, irá substituí-las. Mas tal não é a lei do século em que vivemos. Na hora presente, a existência das nações é boa, necessária mesmo.⁴⁹

Essas “comunidades” são bem “imaginadas”, para retomar a expressão de Benedict Anderson, num presente bem concreto, consubstancialmente ligadas à representação das outras categorias do tempo.

Identidades, regimes de historicidade e Weltanschauung

Já que inscritas num dado tempo, as identidades são dependentes das representações das três temporalidades: ainda nesse ponto, o peso da memória, as questões do presente e as expectativas do futuro têm um papel fundamental, como

48 GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*; ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*; THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales: Europe XVIII^e-XX^e siècle*.

49 RENAN, Ernest. O que é uma nação – conferência realizada na Sorbonne em 11 de março de 1882.

salienta Ernest Renan em suas frases já tão citadas que dispensam serem retomadas aqui. Sob esse ponto de vista, as identidades nacionais não são permutáveis, uma vez que os modos de identificação de um passado comum – dos grandes mitos fundadores, dos valores políticos, dos projetos para o futuro – não são os mesmos. Esses “regimes de historicidade” diferentes, retomando a expressão de François Hartog, fornecem diferentes visões do mundo, o que não deixa de marcar profundamente as políticas exteriores.

Por exemplo, os antigos “grandes” da Europa tiveram dificuldade em se adaptar à perda de seu estatuto de grande potência depois de 1945. Os povos desses países tiveram de mudar de “mentalidade”, ou seja, modificaram suas formas de representação e de identificação para poder preparar o futuro. Cada qual à sua maneira, em dois casos, para franceses e alemães, a memória de um acontecimento recente e pesado, a Segunda Guerra Mundial, funciona como um trauma, uma síndrome que tem consequências para as respectivas formas de conceber as relações entre os Estados e as sociedades. Os franceses são vítimas de uma espécie de “síndrome de quarenta”, isto é, de uma crise após a derrota de 1940 que atinge de forma profunda a identidade do país.⁵⁰ Durante os anos 1920 e 1930, a França aspirava dizer “nunca mais” à guerra, ao massacre, à carnificina, o que explica a imposição do pacifismo como forma de conceber o futuro. Depois de 1945, o “nunca mais” traduziu-se pela “capitulação”. A partir de então, a “síndrome de quarenta” apaga completamente a “síndrome de Verdun”, forçando os

50 FRANK, Robert. Les incidences nationales et internationales de la défaite française: le choc, le trauma et le syndrome de quarante. Há uma outra síndrome francesa, ligada também à Segunda Guerra Mundial e conhecida graças aos trabalhos de Henry Rousso, a “síndrome de Vichy”, cujas repercussões são vividas mais no âmbito da sociedade, da cultura e da política interior do que no meio da política exterior e nas relações internacionais. Ver também: ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy*.

franceses a encarar duas direções: a necessidade vital de modernização da economia a qualquer preço (o aparelho produtivo caduco é considerado uma das causas da derrota), o que foi relativamente bem realizado; a necessidade de reconstituir um exército digno de tal nome que pudesse garantir uma relativa independência francesa e corresponder à vontade exasperada de manter o Império Colonial, atitude cujos primeiros efeitos, de fato catastróficos, agravaram o mal-estar francês (Guerra da Indochina e derrota militar de Dien Bien Phu, fracasso da expedição de Suez, Guerra da Argélia). Sobretudo, é difícil entender o relativo sucesso da política exterior do general de Gaulle com a opinião pública depois de 1958, se não mencionarmos essa síndrome. A bomba atômica, em especial, foi uma resposta tanto à crise de identidade francesa quanto à sua necessidade de segurança com relação à URSS e de independência dos EUA. De maneira geral, o pacifismo se torna, depois de 1945, um sentimento coletivo difícil de ser assumido no país, onde ele é assimilado, correta ou erroneamente, a uma eventual explicação de capitulação diplomática – a síndrome de Munique é parte integrante da “síndrome de quarenta” – ou de capitulação militar.⁵¹

Já o caminho dos alemães foi totalmente diferente, assim como suas formas de identificação ou de reidentificação nacional. O rompimento de toda uma antiga sedimentação de representações poderia ser chamado de “ano zero”. No ano de 1945, a derrota não pesou tanto nas memórias, consciências ou inconsciente coletivo, em longo prazo, quanto a descoberta do vazio absoluto ao qual a Alemanha tinha sido conduzida e, principalmente, a descoberta do horror absoluto: os campos de concentração nazistas. Para a maioria dos alemães – da República Federativa, pelo menos –, o “nunca mais”

51 FRANK, Robert. *La hantise du déclin: le rang de la France en Europe (1920-1960): finances, défense et identité*; FRANK, Robert. *La France et son rapport au monde au XX^e siècle*, p. 827-839.

significou não só Hitler, o nazismo e as perseguições, mas também qualquer forma de militarismo, de nacionalismo agressivo, de *Machtpolitik* fundada sob o poder militar. Assim como na França, o crescimento econômico – o “milagre alemão” – foi uma resposta à crise de identidade nacional. Pode-se dizer o mesmo para a moeda do país, o marco alemão. Porém, certas concepções da política exterior ou certas reações da opinião pública só podiam ter sido diferentes das atitudes francesas: as relações com os Estados Unidos, a rejeição à arma atômica – a proibição internacional é perfeitamente “interiorizada” –, as vigorosas manifestações “pacifistas” na ocasião da “batalha dos euromísseis” do início dos anos 1980.⁵²

Para os britânicos, a Segunda Guerra Mundial não produziu uma crise de identidade. Ao contrário, sentiram o orgulho de terem resistido sozinhos em 1940, de terem encarnado a democracia na Europa durante os anos negros, de terem conquistado uma vitória íntegra em 1945, e não uma “vitória por recuperação”, como os franceses. Essa ausência de síndrome teve com certeza algumas consequências: menos complexo que os franceses quanto à descolonização e quanto aos Estados Unidos – a capitulação francesa de 1940 transformou, a partir de então, os Estados Unidos nos principais e mais certos aliados do Reino Unido –, mas também uma menor necessidade psicológica de dar prioridade à modernização da economia, um apego a certas formas tradicionais de poder e, em decorrência disso – o que é uma diferença considerável com relação aos franceses, alemães e italianos –, um “atraso na arrancada” para a questão da construção europeia. Essa ausência de catástrofe e de síndrome pode apresentar paradoxalmente uma consequência negativa: a

52 Houve também na França manifestações contra os Pershing e os mísseis, mas o antiamericanismo teve sem dúvida um papel mais importante que o pacifismo.

ausência de autocrítica. Sem dúvida foi a crise do Canal de Suez em 1956 que teve um papel importante para os britânicos, mas se trata de um choque bem menos violento moralmente que o dos anos 1940 ou 1945 para os dois outros povos.

Pluralidade identitária e relações internacionais

O problema das identidades e das feridas das identidades nacionais pode, vê-se bem, explicar o peso de alguns fenômenos de mentalidades nas relações internacionais, como, por exemplo, na história das relações intereuropeias e da construção da Europa. Precisamente, como bem vemos, se as identidades nacionais são, no século XX, identidades coletivas mais coerentes, elas não estão sozinhas. As identidades coletivas são, com efeito, plurais, e essa pluralidade identitária perpassa os grupos e os indivíduos. Podemos nos sentir escoceses, ingleses e europeus; da região da Savoye francesa, francês e europeu; bem como palestino, árabe e muçulmano (absolutamente não só no sentido religioso, mas ainda no sentido de um forte sentimento de solidariedade com o mundo muçulmano). É essencial, para o historiador das relações internacionais, estudar o emaranhado desses sentimentos de pertencer a um grupo, ou seja, as identidades regionais, nacionais e supranacionais (no sentido etimológico do termo, e não no político). A articulação dessas identidades evolui com o tempo, e essas modificações na química identitária são também algo a ser analisado. René Girault ainda tinha tido uma boa intuição ao abrir um vasto universo de pesquisa sobre “as identidades europeias do século XX”. O estudo mostrou que a identidade europeia é evidentemente fragmentada com relação às identidades nacionais dos europeus, mas que ela, entretanto, existe e que foi reforçada no curso do século. É toda uma série de mudanças de mentalidades, isto é, de formas de representações e de identificação que favoreceram a construção europeia; ao mesmo tempo em que

a identidade europeia, preexistente à integração do continente, foi modificada por ela.⁵³

Acrescente-se que nesse fim de século, a “mundialização” ou “globalização” – que não concerne somente ao domínio econômico – tem efeitos também nos processos de identificação: o sentimento de pertencer à “aldeia global” se sobrepõe às outras identidades. Mas essa identidade “mundial” está longe de ser a coisa mais compartilhada do mundo. A mundialização favorece até as explosões nacionalistas e identitárias na África, na Ásia, mas também na Europa, onde o mapa político foi modificado nos anos 1990. A desintegração da identidade “iugoslava” deu lugar às cenas mais selvagens de “purificação étnica”. Essa pulsão de etnicidade contra o universalismo, essa vontade identitarista que consiste em excluir a noção de pluralidade das identidades, essa atomização ou balcanização identitária são certamente uma das formas extremas de rejeição da cultura globalizada, uma cultura considerada uniformizada, “ocidentalizada” demais e “americanizada”. O estudo das identidades coletivas não é somente uma análise de complementaridades e imbricações, mas também de conflitos.

A evolução desse fim de século e as novas pistas de pesquisa nos incitam a ultrapassar o quadro composto por Pierre Renouvin e Jean-Baptiste Duroselle ainda em outros aspectos. A concepção das relações internacionais desses dois pesquisadores é relativamente centrada na nacionalidade, na medida em que se dedicaram longamente à questão do “sentimento nacional” e dos nacionalismos. Ora, os especialistas da sociologia política e os cientistas políticos nos dizem hoje que a cena internacional não é mais somente uma justaposição de estados-nações e de territórios nacionais; existe toda uma diversidade de correntes transnacionais que também abalam

53 GIRAULT, René (Org.). *Identité et conscience européennes au XX^e siècle*.

a ordem mundial. É importante que o historiador estude a gênese desses fluxos, inclusive no domínio das mentalidades. É certo que Renouvin e Duroselle também se interessaram por certas forças transnacionais, como o “pacifismo”, mas é preciso ir mais longe e pensar historicamente naquilo que seria de forma mais geral uma “sensibilidade internacional” – que não se reduz ao pacifismo –, ou seja, esse complexo de sentimentos e representações, bem anteriores ao movimento atual de globalização, que forçam uma abertura para além das fronteiras, no sentido da construção de solidariedades, seja num quadro regional (União Europeia, Asean, Mercosul), ou num quadro planetário. Como é que sentimento nacional e sensibilidade internacional se articulam, combinam-se, alimentam-se, desprendem-se e se modificam mutuamente no tempo? Essa abordagem permitiria renovar o estudo da relação das autoridades em política estrangeira com as mentalidades coletivas.

Os bons responsáveis pela política externa devem evidentemente conhecer bem as realidades internacionais e medir as relações de força. Contudo, para impor uma política estrangeira, é preciso apreender de maneira global o imaginário social da coletividade de que se encarregam a “opinião global” de que fala Milza, e não somente a “opinião emergente”, tal qual aparece na imprensa ou nas pesquisas. Devem compreender as “ambivalências”, utilizá-las ou quiçá modificá-las, sabendo administrar tanto as feridas do passado quanto as aspirações do futuro, jogando com as formas de identificação da sociedade com relação aos “outros” e ao mundo exterior. Os responsáveis pelas políticas externas podem evidentemente se ver superados, de tanto que as expectativas são contraditórias. Alguns deles, os mais carismáticos, encarnam sua nação em uma época, estão em simbiose com sua identidade nacional: Clemenceau, de Gaulle, Churchill, Franklin Roosevelt, Adenauer ou Nasser. Mas outros, mesmo considerando os

interesses nacionais, atuam também sobre a “sensibilidade internacional” ou “supranacional” da opinião pública dos seus ou de outros países, ou até mesmo tentam ampliá-la: Woodrow Wilson, Aristide Briand, Jean Monnet, Robert Schuman, ou ainda Konrad Adenauer. Essa segunda categoria de homens de Estado interioriza individualmente a pluralidade das identidades de sua coletividade, mesmo se eles fazem uso de uma boa dose de voluntarismo para desenvolver a parte “supranacional” do imaginário de seus países. São influenciados pelas correntes que atravessam as fronteiras e escapam às dependências dos Estados, o que demonstra a importância de estudar essas forças transnacionais,⁵⁴ essas “forças profundas” que não têm necessariamente um território nacional como espaço de referência.

Precisamente, sobretudo para o estudo das mentalidades do fim do século XX, a questão é: qual é o espaço de referência ou quais são os espaços de referência para as pessoas? Qual é a sua hierarquia? O espaço nacional? Regional? Europeu? Planetário? Como se articulam esses diferentes espaços nas mentes humanas? O próprio “espaço europeu” de referência evolui para uns e para outros. Antes de 1989, tratava-se da comunidade europeia em construção, limitada à Europa ocidental. Depois da queda do muro de Berlim, a ampliação surgiu como “natural”, até mesmo fácil, e falou-se imediatamente de “retorno à Europa” para o caso dos “ex-países do Leste”, o que significa inclusive que antes da Guerra Fria o espaço imaginário europeu não se limitava ao Oeste. O espaço de referência é frequentemente um “espaço de sentido”, para retomar a expressão do cientista político Zaki Laïdi; quer dizer, o espaço no qual uma comunidade deposita seu “sentido” ou sua razão de existir, investe no futuro.⁵⁵ Ele pode estar fechado aos outros

54 Ver: MILZA, Pierre. De l'international au transnational.

55 LAÏDI, Zaki (Org.). *Géopolitique du sens*.

espaços se implicar identidades exclusivas, voltadas para si mesmas; ou, ao contrário, aberto, se as identidades coletivas que o compõem estejam elas próprias abertas aos outros.

Finalmente, a passagem às noções de “representações”, de “imaginário” e de “identidade” torna menos frequente o uso da noção de “mentalidades”. Esta última expressão, todavia, mantém-se útil e pode ser necessária, graças à mudança de paradigma. Em julho de 1999, na conferência de Sarajevo, os grandes responsáveis políticos encarregados de estudar um pacto de estabilidade para os Balcãs, depois dos abalos das guerras da Bósnia e do Kosovo, disseram: “É preciso mudar as mentalidades na região”. Notemos que não disseram: “É preciso mudar os imaginários”, nem as representações ou os sistemas de representações, nem as identidades balcânicas. Se nas novas relações internacionais, da virada do século XX para o XXI, tornou-se aceitável atentar contra a soberania de um Estado em nome dos Direitos do Homem e da Humanidade, não é algo esperado – seria até mesmo contrário a esses mesmos direitos – mexer com as identidades das nações. “Mudar as mentalidades” corresponde, logo, a um objetivo mais limitado: tentar influir em apenas uma parte do sistema de representações. O que é preciso mudar nos imaginários sociais não é nem todo o sistema, nem uma das representações, mas as relações que existem entre elas. Assim, o instrumental de análise que a noção de sistema de representações oferece possibilita situar melhor o que chamamos de “mentalidades” no âmago desse sistema: elas designam modos de aglomeração e de funcionamento das representações no interior do imaginário de uma dada sociedade. Agir sobre elas trata-se, portanto, de agir sobre as dinâmicas que estruturam as ambivalências motrizes, em particular entre “sentimento nacional” e “sensibilidade internacional”, entre especificidade e universalidade. “Mudar as mentalidades” é agir no equilíbrio entre identidade

e alteridade. Toda coletividade que se sinta bem em sua identidade tem mais chances de melhor se abrir ao mundo. Também não foi dito: “É preciso mudar as culturas na região”.

De fato, não se tratou para a Otan, a ONU, a União Europeia ou as grandes potências, de alterar, nessa ou em qualquer outra parte do mundo, os modos de vida ou as práticas religiosas, para citar o exemplo de dois elementos importantes de uma cultura. Pôr fim à hostilidade entre croatas e sérvios, entre kosovares e sérvios, não significa modificar a cultura croata, sérvia ou kosovar, nem tampouco transformar as respectivas religiões desses três povos, mas mudar em suas culturas aquilo que diz respeito à percepção do “outro”. Além disso, não é função da Unesco modificar as culturas, mas, ao contrário, valorizar cada uma delas para melhorar o olhar que os diversos povos têm uns dos outros, para tornar possível a relação com o universal humano. É, pois, importante para o historiador das relações internacionais estudar igualmente as práticas e as criações culturais como sistemas de mediações entre o imaginário e o diplomático, entre o imaginário e o político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGLAN, Alya. *Le temps de la résistance*. Arles: Actes Sud, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983.
- BARBLAN, Andris. À la recherche de soi-même: la France et Fachoda. *Relations Internationales*, n. 2, nov. 1974.
- _____. *L'image de l'Anglais en France pendant les querelles coloniales: 1882-1904*. Berne: Peter Lang, 1974.
- BECKER, Josef; KNIPPING, Franz (Org.). *Power in Europe? Great Britain, France, Italy and Germany in a postwar world: 1945-1950*. New York: Walter De Gruyter, 1986.

COSTIGLIOLA, Frank. *France and the United States: the Cold Alliance since World War II*. New York: Twayne: Macmillan, 1992.

DI NOLFO, Ennio (Org.). *Power in Europe? II: Great Britain, France, Italy and Germany and the origins of the EEC: 1952-1957*. New York: Walter De Gruyter, 1992.

DUROSELLE, Jean-Baptiste (Org.). Mentalités collectives et relations internationales: éléments d'un débat.[Tema geral]. *Relations Internationales*, Paris, n. 2, nov. 1974.

_____. Opinion, attitude, mentalité, mythe, idéologie: essai de clarification. *Relations Internationales*, Paris, n. 2, nov. 1974.

FRANK, Robert. (Org.). Images et imaginaire dans les relations internationales depuis 1938. *Cahiers de l'IHTP*, Paris, n. 28, jun. 1994.

_____. La France et son rapport au monde au XX^e siècle. *Politique Étrangère*, Paris, n. 3-4, p. 827-839, outono-inverno 2000. Número especial: “1900-2000: cent ans de relations internationales”.

_____. *La hantise du déclin: le rang de la France en Europe (1920-1960): finances, défense et identité*. Paris: Belin, 1994.

_____. La mémoire empoisonnée. In: AZÉMA, Jean-Pierre; BÉDARIDA, François (Org.). *La France des années noires*. Paris: Le Seuil, 1993. p. 144-173.

_____. Les incidences nationales et internationales de la défaite française: le choc, le trauma et le syndrome de quarante. In: LÉVISSÉ-TOUZÉ, Christine (Org.). *La campagne 1940*. Paris: Taillandier, 2001.

_____. Qu'est-ce qu'un stéréotype. In: JEANNENEY, Jean-Noël (Org.). *Une idée fausse est un fait vrai: les stéréotypes nationaux en Europe*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000.

_____. Vichy et les Britanniques: 1940-1941: double jeu ou double langage? In: AZÉMA, Jean-Pierre; BÉDARIDA, François (Org.). *Vichy et les français*. Paris: Fayard, 1992. p. 144-163.

GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

GIRAULT, René (Org.). *Identité et conscience européennes au XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1994.

GIRAULT, René; FRANK, Robert (Org.). *La puissance en Europe: 1938-1940*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1984.

_____. *La puissance française en question: 1945-1949*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.

HAMON, Léo (Org.). *L'élaboration de la politique étrangère*. Paris: PUF, 1969.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003.

HOGAN, Michael J.; PATERSON, Thomas G. (Org.). *Explaining the history of American foreign relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

HUNT, Michael H. *Ideology and US foreign policy*. New Haven: Yale University Press, 1988.

KOSELLECK, Reinhart. *O futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LABORIE, Pierre. *L'opinion française sous Vichy*. Paris: Seuil, 1990.

LACOSTE, Yves. Géographie, géopolitique et relations internationales. *Relations Internationales*, Paris, n. 41, p. 39-58, 1985.

LAÏDI, Zaki (Org.). *Géopolitique du sens*. Paris: Desclée de Brouwer, 1998.

LAVABRE, Marie-Claire. *Le fil rouge: sociologie de la mémoire communiste*. Paris: Presses de la FNSP, 1994.

MILZA, Pierre. De l'international au transnational. In: BERSTEIN, Serge; MILZA, Pierre (Org.). *Axes et méthodes de l'histoire politique*. Paris: PUF, 1998. p. 231-239.

_____. Mentalités collectives et relations internationales. *Relations Internationales*, Paris, n. 41, p. 93-109, 1985.

_____. Opinion publique et politique étrangère. *Opinion publique et politique extérieure*, I, 1870-1915 [actes du colloque organisé par l'École française de Rome et le Centro per gli studi di politica estera et opinione pubblica de l'Università de Milan, 13-16 février 1980]. Roma: École Française de Rome, 1981. p. 663-687.

PROST, Antoine. *Les anciens combattants et la société française: 1914-1939*. Paris: Presses de la FNSP, 1977.

RÉMOND, René. *Les Etats-Unis devant l'opinion française: 1815-1852*. Paris: Armand Colin, 1962.

_____. Options idéologiques et inclinations affectives en politique étrangère. In: HAMON, Léo. *L'élaboration de la politique étrangère*. Paris: PUF, 1969. p. 85-93.

RENAN, Ernest. O que é uma nação – conferência realizada na Sorbonne em 11 de março de 1882. Tradução de Glaydson José da Silva. *Revista Aulas*, Campinas: Unicamp, v. 1, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>>. Acesso em: ago. 2012.

RENOUVIN, Pierre. *La crise européenne et la Grande Guerre*. Paris: PUF, 1934.

RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean-Baptiste. *Introduction à l'histoire des relations internationales*. Paris: Armand Colin, 1964.

_____. *Introdução à história das relações internacionais*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy*. Paris: Seuil, 1988.

SIEGFRIED, André. *L'âme des peuples*. Paris: Hachette, 1950.

STEINERT, Marlis. L'évolution des images nationales en Allemagne pendant la deuxième guerre mondiale. *Relations Internationales*, Paris, n. 2, nov. 1974.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales: Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Seuil, 1999.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. L'histoire et la longue durée. In: LE GOFF, Jacques et al. *La Nouvelle histoire*. Paris: CEPL, 1978. p. 316-343.

Sobre os organizadores

ANAÏS FLÉCHET

Doutora em história pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, professora de história na Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, vice-diretora do Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, e membro do Institut Universitaire de France. Publicou vários livros e ensaios sobre as relações culturais entre o Brasil e a França. Última publicação: *Madureira chorou... A música popular na França do século XX* (São Paulo: Edusp, 2017).
E-mail: anais.flechet@uvsq.fr

OLIVIER COMPAGNON

Doutor em história pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, professor de história na Universidade Sorbonne Nova – Paris 3, diretor do Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine et diretor do Centre de Recherche et de Documentation des Amériques (CREDA – UMR 7227). Publicou muitos trabalhos sobre as relações intelectuais entre a América Latina e a França e, em particular: *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra* (Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014).
E-mail: olivier.compagnon@sorbonne-nouvelle.fr

SILVIA CAPANEMA P. DE ALMEIDA

Doutora em História pela EHESS, Paris, professora adjunta (maître de conférences) na Universidade Paris 13 Sorbonne Paris Cité e pesquisadora de Pléiade (EA 7338). Publicou vários artigos em diferentes países sobre relações raciais, pós-abolicionismo e Primeira República no Brasil. Recentemente foi co-organizadora do livro *Du transfert culturel au métissage: concepts, acteurs, pratiques* (Rennes: PUR, 2015), com Quentin Deluermoz; Michel Molin; Marie Redon).
E-mail: silvia.capanema@univ-paris13.fr

Sobre os autores

CLAÚDIA OLIVEIRA

Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HELOÍSA PIRES LIMA

Doutora em Antropologia Social na perspectiva da Antropologia Visual, atua na área editorial.

INGRID HÖTTE AMBROGI

Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie.

LENÁ MEDEIROS DE MENEZES

Professora Titular de História Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

LILIA MORITZ SCHWARZ

Departamento de Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

LÚCIA MARIA BASTOS PEREIRA DAS NEVES

Departamento de História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Bolsista CNPq.

MARIA LUISA LUZ TÁVORA

Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARIZE MALTA

Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MÔNICA PIMENTA VELLOSO

Pesquisadora titular da Fundação Casa de Rui Barbosa. Pós-doutorado École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

MONIQUE AUGURAS

Professora titular aposentada da PUC-RJ, departamento de psicologia.

ROBERT FRANK

Doutor em história pela Universidade Paris-Nanterre, e professor emérito na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

SÉBASTIEN ROZEAUX

Doutor em história contemporânea pela Universidade Lille III (França), professor adjunto de história moderna e contemporânea na Universidade Toulouse Jean Jaurès.

TANIA MARIA TAVARES BESSONE DA C. FERREIRA

Departamento de História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

IMPRESSO NAS OFICINAS GRÁFICAS DA EDITORA VOZES
PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA
E FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA
EM DEZEMBRO DE 2017.

