

Revista

interFACES

número 29 – vol. 2 – JULHO-DEZEMBRO/2019

Coleções, Colecionadores e Acervos

ISSN-e 2965-3606

interFACES

**Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

INTERFACES

foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2018, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Denise Pires de Carvalho

Reitora

Cristina Grafanassi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes

Fabiano Dalla Bona

Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2019)

CONSELHO EXECUTIVO

FACULDADE DE LETRAS – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).

ESCOLA DE MÚSICA – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

ESCOLA DE BELAS ARTES – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

CONSELHO EDITORIAL – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, ARGENTINA), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, CANADÁ), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle– Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, FRANÇA), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, FRANÇA), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, ALEMANHA), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, ITÁLIA), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Cerqueira.

interFACES

número 29 – vol. 2 – JULHO-DEZEMBRO/2019
Coleções, Colecionadores e Acervos

Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

ISSN 1516-0033

Revista Interfaces © 2019 Centro de Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

REVISÃO

Fabiano Dalla Bona.

R349

Revista Interfaces/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 24, n° 29 (julho-dezembro – 2019) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2019 – semestral

ISSN 1516-0033

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

SUMÁRIO

Apresentação.....	7
<i>Fabiano Dalla Bona</i>	
Archivi e biblioteche digitali della modernità letteraria italiana: il Progetto Carte d'Autore	12
<i>Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze)</i>	
Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas	22
<i>Paulo Castagna (UNESP - Campus São Paulo)</i>	
O colecionismo etnográfico e sua influência na moda burguesa do uso de penas, aves e instos nos Oitocentos	42
<i>Maria Cristina Volpi (UFRJ)</i>	
Cânone literário e embates editoriais em duas coleções de literature brasileira (1862-1876)	55
<i>Lúcia Granja – Odair Dutra Santana Júnior (UNESP - Campus São José do Rio Preto)</i>	
DOSSIÊ interFACES	
“Tu vuo’ fa’ l’americano... ma si nato in Italy”: o pão de Horácio que faliu um MacDonalld’s	74
<i>Isabella Magalhães Callia (USP)</i>	
A primeira tradução brasileira de <i>La coscienza di Zeno</i>: problemas à luz da psicanálise e da analítica da tradução	87
<i>Adroaldo José Frantz (USP)</i>	
A paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans	104
<i>Rubens Vinícius Marinho Pedrosa (UFRJ)</i>	
Relações intertextuais em <i>Emily L.</i> de Margherite Duras	121
<i>Maria Cristina Vianna Kuntz (USP)</i>	

CONTENTS

Presentation.....	7
<i>Fabiano Dalla Bona</i>	
Digital archives and libraries of Italian literary modernity: <i>Carte d’auteur</i> online Project	12
<i>Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze)</i>	
Between archives and collections: challenges in the study of musicographic documents sets from their intrinsic characteristics	22
<i>Paulo Castagna (UNESP – Campus São Paulo)</i>	
The Ethnographic collecting and its influence on the bourgeois fashion of the use of feathers, birds and insects in the Eight hundred Century	42
<i>Maria Cristina Volpi (UFRJ)</i>	
Literary canon and editorial clash in two collections of Brazilian literature	55
<i>Lúcia Granja – Odair Dutra Santana Júnior(UNESP – Campus São José do Rio Preto)</i>	
DOSSIER interFACES	
“Tu vuo’ fa’ l’americano... ma si nato in Italy”: Horace’s bread that broke MacDonald’s	74
<i>Isabella Magalhães Callia (USP)</i>	
The first Brazilian translation of <i>La coscienza di Zeno</i>: problems in the light of Psychoanalysis and analytic of translation	87
<i>Adroaldo José Frantz (USP)</i>	
The landscape in Camille Lemonnier and Joris-Karl Huysmans’ prose poems	104
<i>Rubens Vinícius Marinho Pedrosa (UFRJ)</i>	
Intertextual relations in <i>Emily L.</i> by Margherite Duras	121
<i>Maria Cristina Vianna Kuntz (USP)</i>	

APRESENTAÇÃO

O presente número da *Revista Interfaces* quer refletir e discutir as Coleções, os colecionadores e os acervos. O termo coleção, entendido na sua acepção literal de coletânea sistemática de objetos que possuem valor de mercado ou valor afetivo, ou ainda interesse histórico, artístico, científico ou, ditado apenas pelo gosto pelo antiquariato, ou simplesmente por curiosidade ou prazer pessoal, pode ser considerado no sentido metafórico como uma sorte de eventos, de experiências ou de sensações.

Manifestações tangíveis do gosto e das orientações culturais de uma época, o colecionismo é um fenômeno complexo, orientado pelas escolhas pessoais e por uma intrincada rede de relações. Orgulho de seus proprietários e lustro para as grandes famílias nobres, as coleções revelam o ineliminável instinto e o incansável desejo do homem de vencer a morte, de exorcizar o nada.

Porém, a palavra *coleção* aparece conotada de um significado negativo, condenada a jamais ser resolvida, na mesma medida em que o desejo parece obrigado a permanecer eternamente insatisfeito. Se de fato o desejo é, por definição, insaciável e inextinguível, toda coleção que se respeite é destinada, pela sua natureza, à mesma incompletude e inesgotabilidade que caracterizam a tensão inapagável na qual também o desejo tem origem.

Colecionadores e antiquários parecem ser, portanto, sujeitos desejosos por antonomásia, pois vivem na euforia ou na obsessão que transmitem a eles o desejo de possuir, a necessidade de preencher uma lacuna, obsessivos pelo acúmulo, tanto mais exaltado quanto mais singular, raro, estranho, inútil ou obsoleto (ORLANDO, 2015) sejam os objetos aos quais aspiram para integrar e compor suas coleções.

Uma rica e variada literatura narra como o colecionismo nasceu do encontro entre as mais secretas trajetórias da alma e daquelas instâncias culturais que num determinado cenário histórico orientam e orientaram ideias e projetos. Antecipando, por vezes, o próprio espírito do tempo, quando a visão de mundo do colecionista seguia percursos ainda não trilhados, a sua pesquisa pioneirística em busca de objetos destinados à destruição e ao esquecimento os preservava.

Na opinião de Rheims (1959, p. 28)¹ “o gosto pela coleção é uma espécie de jogo passional” e Ezam complementa que “o fenômeno da coleção refere-se inevitavelmente a um processo de consumo que toca o seu paroxismo no princípio da acumulação de objetos. A abundância de produtos

¹ Le goût de la collection est une espèce de jeu passionnel.

constitui uma condição necessária para alimentar tal paixão”. (EZAN, 2005, p. 50)²

Uma coleção, enfim, opera conexões e estabelece relações de diferentes dimensões entre o passado e o presente, o centro e a periferia, a hegemonia e a subalternidade, a memória e o esquecimento. Em toda coleção há a predileção, algo de indefinível que conduz os homens de todas as idades, origens e credos a extrair aqueles objetos de seu meio ambiente para preservá-los, estudá-los, expô-los e tesaurizá-los.

Talvez não seja possível falar da existência de um “princípio da coleção”, princípio que seria comum a todas as coleções e que as regulariam. Seria mais prudente pensar que cada coleção é regida por um princípio subjetivo individual. Poder-se-ia afirmar, ademais, que mais do que princípios e modalidades comuns, existe nas coleções uma superioridade do ato de colecionar sobre os próprios objetos colecionáveis, lembrando o provérbio inglês que recita que “a caça é mais importante que a lebre”. Colecionar é, a princípio, acumular: toda coleção é, antes de tudo, uma acumulação, muitas vezes compulsiva e, portanto, intempestiva; é um movimento que mira o seu próprio aumento, um élan irrefreável que culmina na necessidade de se apropriar daqueles objetos cobiçados e desejados na sua infinitude. É a repetição imperativa do ato de apropriação que causa a acumulação que seria o princípio, como já dito, de toda coleção. Certamente a paixão pelo número e pela quantidade, anima secretamente o colecionador, um número que ele pode vislumbrar até o infinito, gerando uma interessante tensão. A propósito, esta seria uma das aporias da coleção, lembrando que existe um jogo de tensão entre as obras em uma coleção.

Literalmente a aporia é uma ausência de caminho ou de passagem: portanto, um impasse. No mínimo, esta aporia indica a presença de um problema, de um paradoxo, de uma antinomia, de uma contradição irreduzível ou de um problema lógico insolúvel. Uma coleção - como uma obra de arte - é, desta forma, uma espécie de arena onde combatem forças opostas. E se a coleção tem a ver com o número, não se pode deixar de pensar no lendário *Don Juan*, que é talvez a figura emblemática do colecionador, ou no *Don Giovanni* de Mozart, que, no coração da festa que oferece, de repente, exclama: “Ah! a minha lista amanhã de manhã d’uma dezena deve aumentar.” (MOZART; DA PONTE, 1879, p. 23)³

Voltando às coleções de objetos, a simples acumulação de tais objetos não é suficiente para se conceituar uma coleção: uma coleção não se reduz apenas a uma justaposição de objetos no seu conjunto, mas é necessária uma operação para agrupá-los, organizá-los, conectá-los. É, então, que os objetos

² Le phénomène de collection renvoie inévitablement à un processus de consommation qui touche à son paroxysme dans le principe d’accumulation des objets. L’abondance de produits constitue une condition nécessaire pour alimenter cette passion.

³ Ah! la mia lista domani mattina d’una decina deve aumentare.

coleccionáveis se singularizam e se subjetivizam, pois como anotava Gustave Flaubert em uma carta a Louise Colet, datada de 1 de fevereiro de 1852, “Mas as pérolas não fazem o colar, mas o fio”. Isso significa que nenhuma coleção é primariamente constituída apenas pelos objetos que a compõem: é principalmente a singularidade do gesto que (re)organiza tais objetos a caracterizá-la; caso contrário eles teriam permanecido dispersos em meio ao caos do mundo, e é isto que dá o tom a tais objetos e conferindo-lhes singularidade.

É possível encontrar essa obsessão da organização em numerosos colecionadores: a obsessão minuciosa, constante, um pouco casual e interminável de uma subjetividade que se exerce na infinitude das coisas do mundo, na reunião daquelas que se assemelham ou que se distinguem, que competem entre si ou que se comparam, que se adicionam ou se subtraem; tudo isto para revelar tramas sensíveis, zonas de remarcação, de modos de cotejo ou de agrupamento das obras segundo afinidade entre ideias, entre objetos, entre formas, entre técnicas, entre registros e entre os suportes da criação.

Os termos *coleção* e *coletânea*, aqui utilizados, são em geral sinônimos. Não temos aqui alguma pretensão de reconstrução filológica dos termos, mas *coleção* indica a reunião de objetos dispostos em conjunto através de um processo de seleção, ou pelo menos de escolha, implicando; portanto, um certo nível de ideologização, enquanto *coletânea* se reserva àqueles objetos acumulados de modo sistemático para fins específicos ou meramente decorativos. Changeux (1995, p. 65-67) indica que o coletar tem essencialmente uma finalidade prática, e o colecionar, ao invés, o prazer da ação que passa através de uma seleção.

Em 1929 o historiador de arte e curador Max J. Friedländer (1867 – 1958) concluía o prefácio do catálogo da venda em leilão da coleção do empresário alemão Juluis Model (1838 – 1920) lembrando que “é o destino da coleção particular que ela venha à luz apenas no momento da sua dispersão, que morrendo ela celebre o seu criador, e que dela não reste nada, senão um catálogo cuidadosamente redigido, na melhor das hipóteses”. (FRIEDLÄNDER, 1929, p. VI)⁴

Simone Magherini, Diretor do Centro di Studi Aldo Palazzeschi da Università degli Studi di Firenze, em *Archivi e biblioteche digitali della modernità italiana: il Progetto Carte d'Autore Online* apresenta o projeto coordenado por ele no ateneu italiano que permite a consulta de oito arquivos literários italianos, tornando possível a consulta na rede de manuscritos, cartas, fotografias e filmes (com suas devidas fichas catalográficas), num total de 35 mil fichas e 55 mil imagens. Trata-se de um arquivo aberto institucional,

⁴ Gehört es zum Schicksal der Privatsammlung, dass sie erst bei ihrer Auflösung aus Licht tritt, sterbend ihren Schöpfer rühmt, und dass nichts von ihr übrigbleibt als ein, im besten Falle sorgfältig redigiertes.

além de um consistente incremento de fundos arquivísticos e de documentos disponíveis para a consulta.

Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas Paulo Castagna problematiza a dificuldade de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos bem como de métodos de descrição de fontes musicais estabelecidos internacionalmente, culminando com a descrição de alguns casos de difícil tratamento graças à falta de soluções seguras e suficientemente sistematizadas para tais problemas.

Maria Cristina Volpi em *O colecionismo etnográfico e sua influência na moda burguesa do uso de penas, aves e insetos nos Oitocentos* apresenta, partindo do estudo de caso de uma ventarola de penas da Coleção Jeronimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI no Rio de Janeiro uma reflexão sobre o papel das coleções etnográficas na elaboração de um gosto burguês em termos de ornamentos pessoais e de decoração de interiores, tendo em vista a produção, circulação e consumo de ornamentos feitos com penas, aves e insetos para exportação produzidos no Brasil durante o século XIX

Em *Cânone literário e embates editoriais em duas coleções de literatura brasileira (1862-1876)*, Lúcia Granja e Odair Dutra Santana Júnior interrogam duas coleções cuja intenção inicial era a de reunir a literatura brasileira, nos anos 1860-1870: a *Bibliotheca Brasiliana* (1862-1863) e a *Brasília Bibliotheca Nacional* (1862-1876). Enfatizam a tensão que envolveu dois agentes do campo literário pelo lado editorial, Quintino Bocaiúva e Baptiste-Louis Garnier, ambos empresários no ramo de produção de impressos, mas apenas um deles contando com o mecenato como alternativa de financiamento. O êxito dessa associação, dentre outras coisas, determinou o cânone em poesia brasileira ainda hoje em dia em vigor.

Já o *Dossiê Interfaces*, seguindo a vocação interdisciplinar da revista, publica ensaios recebidos em fluxo contínuo, resultando de pesquisas nas áreas de letras, música, arquitetura e urbanismo e artes. Os dois primeiros ensaios tratam de temas ligados à cultura italiana. Isabella Magalhães Callia em *“Tu vuo’ fa’ l’americano... ma si nato in Italy”*: o pão de Horácio que faliu um *MacDonald’s* examina o caso de uma *focacceria* (tradicional estabelecimento de gestão familiar que produz o pão denominado *focaccia*) no sul da Itália que contribuiu para o fechamento de uma filial da rede *MacDonald’s* e discute os conceitos de alimento deslocalizado e de patrimonialização culinária.

Adroaldo José Frantz em *A primeira tradução brasileira de La coscienza di Zeno: problemas à luz da psicanálise e da analítica da tradução* enfrenta o(s) problema(s) da tradução literária no romance do escritor italiano Italo Svevo, sublinhando as noções psicanalíticas de compulsão à repetição do recalcado e de complexo de Édipo, além das questões das chamadas edições facilitadas para o leitor e das interpretações que o tradutor faz sobre o texto traduzido.

Os seguintes dois ensaios, por sua vez, abordam temas ligados à cultura francês. Rubens Vinícius Marinho Pedrosa em *A paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans* discute a presença da paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans, escritores, vinculados à literatura naturalista e em cujos projetos estéticos nota-se o apreço pela pintura de modo geral e pela tradição pictural flamenga em especial.

Concluimos o número com o ensaio *Relações intertextuais em Emily L. de Margherite Duras*, de Maria Cristina Vianna Kuntz. A pesquisadora explora a “rede de conexões” presente no romance e examina as relações intertextuais da obra da escritora francesa com a arte, com outros escritores e com outras de suas obras.

Fabiano Dalla Bona

ARCHIVI E BIBLIOTECHE DIGITALI DELLA MODERNITÀ LETTERARIA ITALIANA: IL PROGETTO CARTE D'AUTORE ONLINE

DIGITAL ARCHIVES AND LIBRARIES OF ITALIAN LITERARY
MODERNITY: *CARTE D'AUTORE* ONLINE PROJECT

Simone Magherini⁵

RIASSUNTO: L'articolo presenta i risultati di un progetto di ricerca universitario di ampio respiro, che ha preso l'avvio nel 2003 con la costituzione progressiva dell'*Archivio digitale del Novecento letterario italiano*. Il portale *Carte d'autore online* (www.cartedautore.it), realizzato nel 2016 secondo gli standard internazionali e i requisiti tipici di un archivio aperto istituzionale, permette la consultazione simultanea di otto archivi digitali della modernità letteraria italiana, rendendo disponibili in rete, assieme alle relative schede archivistiche, manoscritti, lettere, libri, foto, filmati (per un totale di 96.000 schede, 83.250 immagini, 14.000 trascrizioni), con la possibilità di effettuare un'ampia gamma di ricerche sui dati e sui testi.

PAROLE CHIAVE: Letteratura italiana; Carte d'autore; Archivio e biblioteca digitale; Repository; Open Access

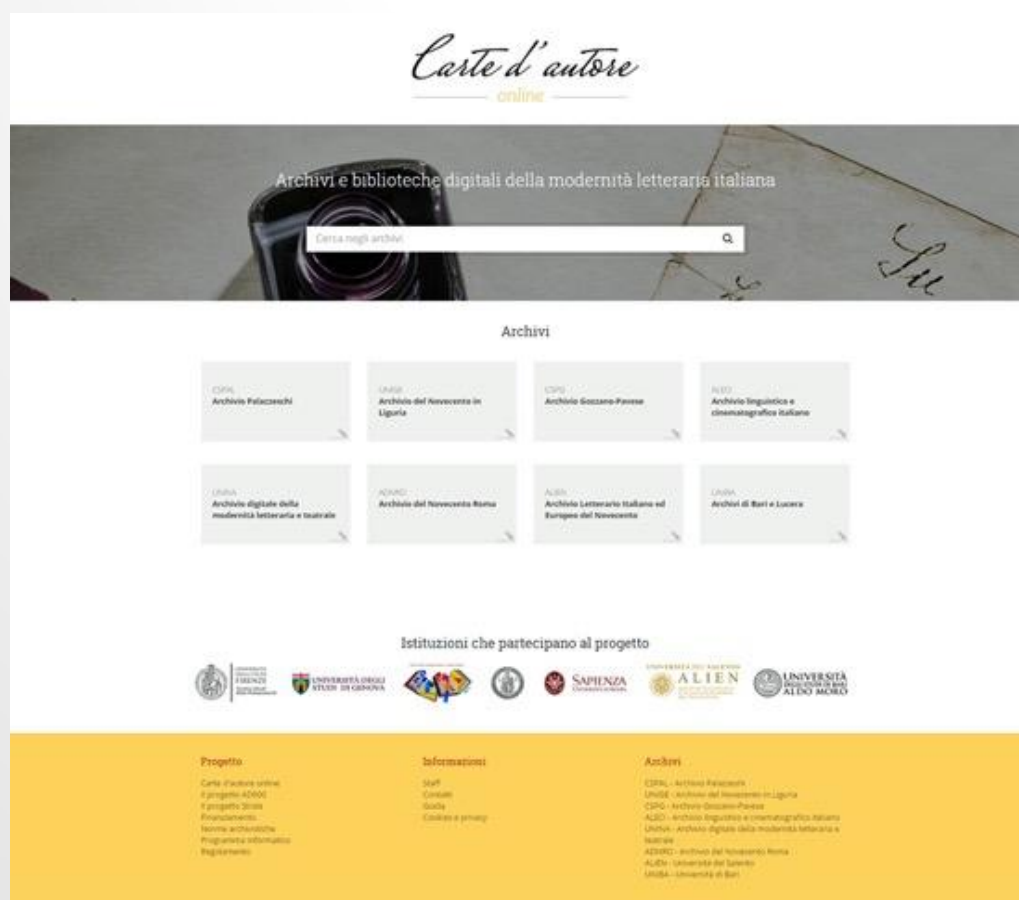
ABSTRACT: This paper presents the results of the broad-scope university research project that was undertaken in 2003 with the progressive compilation of the *Digital Archive of 20th-century Italian Literature*. The *Writers' Papers Online* portal (www.cartedautore.it), which was subsequently set up in 2016 according to international standards and the typical requirements for an institutional open archive, allows the simultaneous consultation of eight digital archives of modern Italian literature. This portal provides access to manuscripts, letters, books, photos and short films, together with all the relative archive records (for a total of 96,000 archive records, 83,250 images and 14,000 transcriptions), and makes it possible to carry out a wide range of research options on data and texts.

KEY-WORDS: Italian Letteratura; Carte d'autore; Archive and digital library; Repository; Open Access

Il portale *Carte d'autore online – Archivi e biblioteche digitali della modernità letteraria italiana* (www.cartedautore.it) è la terza fase di un progetto di ricerca di ampio respiro, cofinanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), che ha preso l'avvio nel 2003 con la costituzione progressiva dell'*Archivio digitale del Novecento letterario italiano* (AD900), ovvero di una banca dati che collega in un sistema integrato, oltre alle schede catalografiche, anche le riproduzioni digitali dei documenti conservati da diversi archivi letterari, consentendo ad un utente registrato e autorizzato di effettuare non solo un'ampia gamma di ricerche per parole chiave su materiali eterogenei, ma di agganciare i risultati all'immagine

⁵ Professor Associado de Literatura Italiana – Università degli Studi di Firenze (UNIFI).
Diretor do Centro de Studi “Aldo Palzeschi” – simone.magherini@unifi.it

dell'originale cartaceo e all'eventuale trascrizione del testo. Questa prima fase è proseguita nel 2006 con un secondo progetto, *Strumenti di ricerca per gli archivi letterari digitali del Novecento italiano*, dedicato al consolidamento della base dati di AD900, alla creazione di un motore di ricerca specifico e allo sviluppo di strumenti informatici per lo studio delle carte d'autore. La fase attuale, cominciata nel 2013 e consultabile online, prevede un consistente aumento degli archivi e l'adeguamento di AD900 ai requisiti tipici di un archivio aperto istituzionale (*Open Access Archive*).



(Fig. 1)

Alla realizzazione del portale *Carte d'autore online* collaborano attualmente con l'*Archivio Palazzeschi* del Centro di Studi "Aldo Palazzeschi" dell'Università di Firenze, che coordina l'intero progetto e lo sviluppo degli strumenti informatico-archivistici e letterari, sette archivi di istituzioni pubbliche e private: l'*Archivio del Novecento in Liguria* dell'Università di Genova; l'*Archivio "Gozzano - Pavese"* dell'Università di Torino; l'*Archivio del Novecento* dell'Università di Roma "La Sapienza"; l'*Archivio linguistico e cinematografico italiano (Alec)* di Sergio Raffaelli; gli *Archivi di Bari e Lucera* dell'Università di Bari "Aldo Moro"; l'*Archivio letterario italiano ed europeo del*

Novecento (Alien) dell'Università del Salento; *l'Archivio digitale della modernità letteraria e teatrale* dell'Università di Napoli "Federico II".

Ad ogni archivio compete, oltre la gestione e l'aggiornamento costante dei contenuti del proprio sito web, su cui possono essere pubblicati sussidi didattici per lo studio di un determinato autore (come biografie, bibliografie, percorsi tematici), l'inserimento sul portale di nuovi fondi archivistici, con la catalogazione, l'inventariazione, la digitalizzazione e la trascrizione delle carte di poeti e scrittori della letteratura italiana moderna e contemporanea, rappresentativi di una vasta area geoculturale nazionale (tra cui si segnalano, a titolo puramente esemplificativo e non esaustivo, i nomi di Massimo Bontempelli, Edmondo De Amicis, Luciano Folgore, Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, Cesare Pavese, Vincenzo Scarpetta).

L'Archivio Palazzeschi si occupa in particolare, insieme al coordinamento informatico-archivistico dell'intero progetto, della digitalizzazione della biblioteca di Aldo Palazzeschi, della costituzione di una banca dati testuale delle opere dello scrittore fiorentino, dell'inserimento negli archivi donati al Centro Studi "Aldo Palazzeschi" dagli eredi di amici e collaboratori dello scrittore, come i fondi Valentino Brosio, Plebe Bellocchio e Alberto Perrini, e dell'acquisizione digitale delle carte palazzeschiane (lettere e manoscritti), conservate presso la Fondazione Primo Conti e l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto G. P. Vieusseux; *l'Archivio del Novecento in Liguria* dell'inserimento dei fondi Umberto Fracchia e Lucia Morpurgo Rodocanachi, conservati nella Biblioteca Universitaria di Genova, e del fondo Edmondo De Amicis, conservato nella Biblioteca Civica di Imperia; *l'Archivio "Gozzano – Pavese"* dei fondi Maria Luisa Belleli, Giovanni Cena, Domenico Lanza, Rodolfo Renier, Enrico Thovez, Guido Gozzano, Carlo Vallini, Bianca Garufi e Cesare Pavese; *l'Archivio del Novecento* dei fondi Carlo Bernari, Luce d'Eramo, Elsa de' Giorgi, Ornella Sobrero, che si aggiungono a quelli di già acquisiti in precedenti fasi del progetto di Enrico Falqui, Silvio Micheli, Bogdan Raditsa, Luciano Folgore, Gherardo Marone, e dell'ordinamento dell'Archivio Guido Manacorda; l'Archivio linguistico e cinematografico italiano dell'informatizzazione dei documenti sulla lingua italiana del Novecento raccolti da Sergio Raffaelli, e in particolare dei documenti sulla politica linguistica del fascismo e sui rapporti tra cinema e lingua italiana; gli *Archivi di Bari e Lucera* dei fondi di Tommaso e Vittore Fiore, della casa editrice Lacàita e di Massimo Bontempelli; *l'Archivio letterario italiano ed europeo del Novecento* dei fondi di Michele Saponaro, Girolamo Comi e Vittorio Bodini; *l'Archivio digitale della modernità letteraria e teatrale* dei fondi di Edmondo Cione, Paolo Ricci, Roberto Bracco, Eduardo e Vincenzo Scarpetta.

Il portale *Carte d'autore online* permette attualmente la consultazione online di otto archivi letterari italiani, rendendo disponibili in rete manoscritti, lettere, libri, riviste, foto, audio e video registrazioni, con le relative schede catalografiche (per un totale di 90.000 schede archivistiche, 76.000 immagini,

14.000 trascrizioni), nonché di effettuare un'ampia gamma di ricerche sui dati schedati e sui testi digitalizzati. Nel dettaglio si tratta di 82.200 unità documentarie, di cui 2.520 manoscritti, 36.000 documenti epistolari (lettere, cartoline, biglietti, telegrammi), 52 audiovisivi (per complessive 18 ore di registrazioni televisive e 3 ore di registrazioni radiofoniche), 7.525 volumi a stampa (4.115 monografie e 3.410 periodici), 850 documenti iconografici (fotografie, stampe, disegni, dipinti).

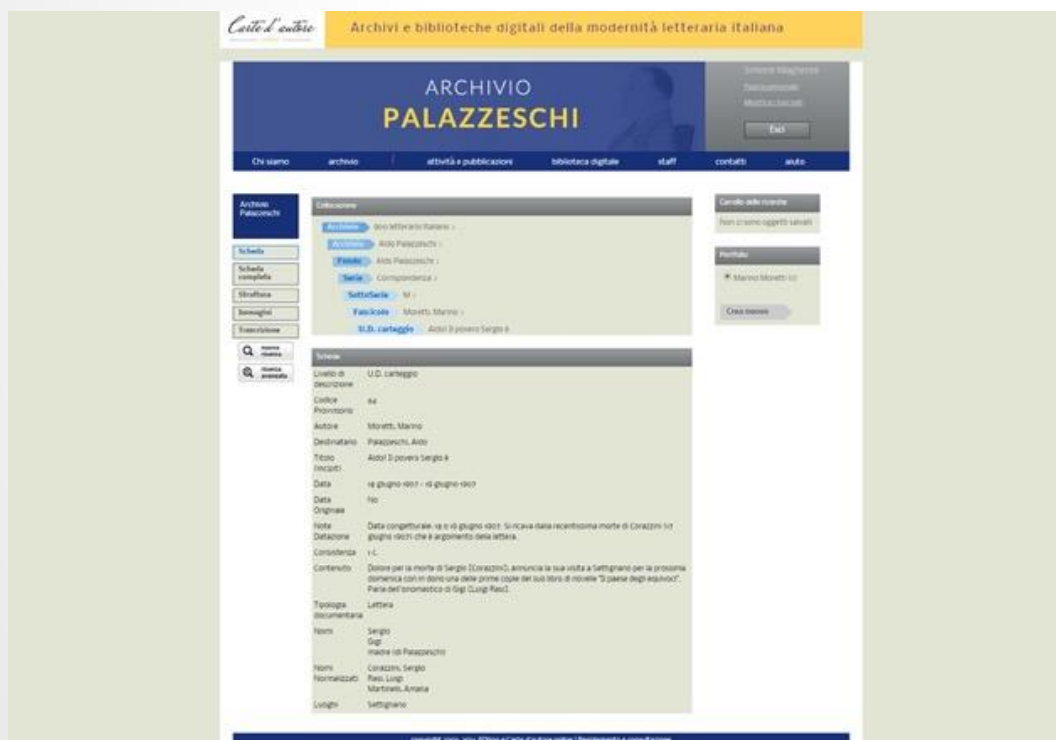
Per facilitare la fruizione e la condivisione dei metadati e dei documenti anche da parte di istituzioni esterne all'attuale consorzio, ma coinvolte in progetti simili, *Carte d'autore online* è stato ideato e realizzato secondo i requisiti di un archivio aperto istituzionale e nel rispetto degli standard di portabilità, scalabilità e interoperabilità. L'uso sistematico di formati descrittivi in linguaggio di codifica XML (*eXtensible Markup Language*) consente infatti, l'ottimizzazione del dialogo in ingresso e in uscita dell'informazione, favorendo la possibilità di integrare nella piattaforma informatica nuovi archivi letterari senza dover apportare modifiche sostanziali alla struttura del portale (scalabilità), la potenziale migrazione dei dati su piattaforme diverse (portabilità), la capacità di cooperare con altri sistemi e l'ottimizzazione delle risorse (interoperabilità), nonché la permanenza dei dati nel lungo periodo. L'adozione del protocollo OAI-PMH (*Open Archives Initiative - Protocol for Metadata Harvesting*), sviluppato dalla comunità scientifica internazionale per la raccolta e la condivisione dei metadati, garantisce inoltre la diffusione e il recupero dell'informazione degli archivi digitali in rete, nel rispetto della tutela della privacy e della proprietà dei soggetti conservatori.

I documenti degli archivi di *Carte d'autore online*, dopo essere stati ordinati e collocati secondo la struttura gerarchica dei materiali (con la creazione di schede Archivio, Fondo, Serie, Sottoserie, Fascicolo, Unità documentaria), sono stati acquisiti in formato digitale, schedati nel rispetto degli standard internazionali di archiviazione ISAD-G (*General International Standard Archival Description*) e inseriti in una piattaforma informatica comune realizzata interamente con tecnologia internet/intranet.

Questa operazione ha un duplice vantaggio. La digitalizzazione della carte d'autore consente una migliore conservazione degli autografi di un archivio, permettendo lo studio su video, senza ricorrere agli originali cartacei, sempre delicati e deperibili; mentre la schedatura informatica permette al ricercatore di muoversi con sorprendente agilità (in maniera altrimenti impossibile) in mezzo a una montagna di migliaia e migliaia di carte.

L'informatizzazione delle schede archivistiche non si è limitata al riempimento di alcuni campi prioritari, come previsto dalla normativa archivistica, ma è stata integrata da una serie di elementi descrittivi opzionali (ad esempio, il campo "Contenuto", dove sono segnalate, insieme a un breve *abstract* del documento, anche le opere e le riviste citate; oppure i campi

“Nomi/Nomi normalizzati” e “Luoghi/Luoghi normalizzati”; il campo “dediche” per i libri), calibrati sulle esigenze dei singoli archivi e sulle diverse tipologie documentarie dei fondi, in modo da rendere l’interrogazione dell’archivio digitale più funzionale alla specificità della ricerca letteraria.



(Fig. 2)

Anche i record di autorità (*Authority Files*), indispensabili per individuare in modo univoco i soggetti coinvolti nella produzione e nella conservazione degli archivi, sono stati compilati e acquisiti secondo gli standard internazionali ISAAR-CPV (*International Standard Archival Authority Records*) per Enti e Soggetti produttori.

Il rispetto della normativa internazionale di catalogazione (ISAD/ISAAR) e la codifica dei metadati e dei documenti (XML) permette quindi, non solo una completa circolarità dell’informazione tra i soggetti che partecipano al progetto, ma anche una facile integrazione (pressoché automatica e a basso costo) di nuovi archivi nel portale *Carte d'autore online*.

Oltre al lavoro di schedatura e di acquisizione dei documenti d’archivio, si è proceduto parallelamente alla trascrizione delle carte dell’*Archivio Palazzeschi* (privilegiando la “Serie della Corrispondenza”) e alla definizione del tracciato di codifica dei documenti in linguaggio XML, in modo da favorire ricerche non solo *full text* ma anche mirate su tutti i contesti marcati.

L’applicazione sistematica degli standard archivistici e di codifica sulle schede catalografiche e sulle trascrizioni consente infatti all’utente di *Carte*

d'autore online di sperimentare con l'ausilio di un motore di ricerca nuove metodologie per lo studio delle carte d'autore. L'interrogazione simultanea delle schede archivistiche e del corpus testuale della corrispondenza, per fare solo qualche esempio, offre un utile strumento per l'allestimento di edizioni critiche, per la stampa e l'annotazione dei carteggi, per la conoscenza documentaria della biografia d'un autore, per ricerche bibliografiche e per l'interpretazione e il commento dei testi.



(Fig. 3)

In questa direzione, uno dei risultati più innovativi conseguiti da *Carte d'autore online* consiste nella creazione di una *Biblioteca digitale* delle poesie di Palazzeschi e di una serie di strumenti informatici per lo studio delle edizioni elettroniche di un'opera letteraria. La *Biblioteca digitale* contiene i testi (immagini e trascrizioni elettroniche) delle principali raccolte poetiche dello scrittore fiorentino, da *I cavalli bianchi* (1905) a *Via delle cento stelle* (1972), compresa la raccolta postuma *Sinfonie* (1989), e prevede l'inserimento graduale dei manoscritti autografi dello scrittore, conservati nell'*Archivio Palazzeschi*, e delle poesie sparse in volume e in rivista. La *Biblioteca digitale*

consente una lettura tradizionale dell'opera poetica di Palazzeschi, attraverso tre diversi canali di accesso diretto al fac-simile digitale dei libri: "Indice edizioni delle opere", "Indice poesie", "Indice carte d'autore".

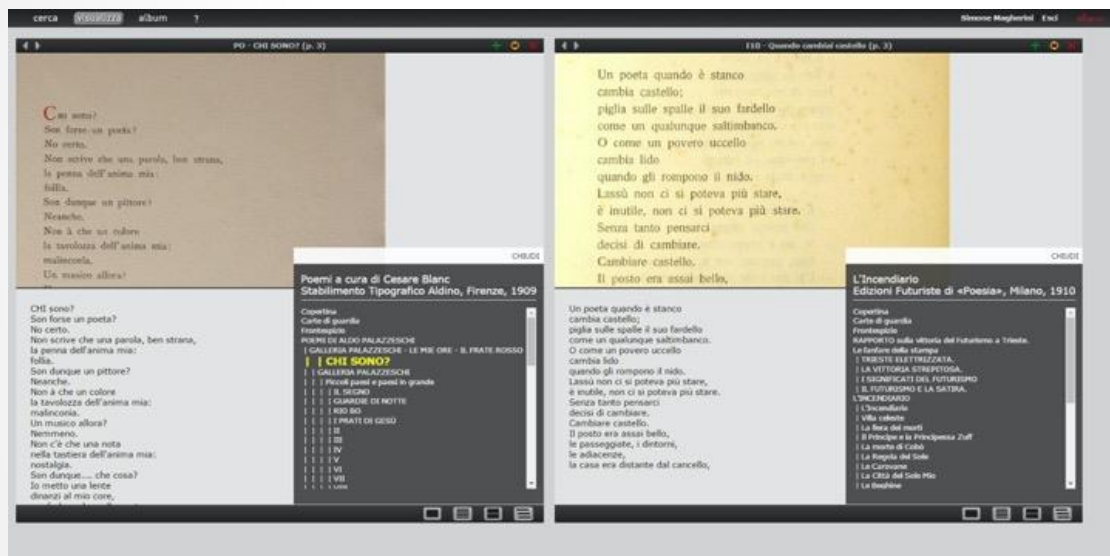
Gli aspetti più innovativi della *Biblioteca digitale* riguardano però la creazione di strumenti per lo studio dei corpora letterari. Per conseguire questo obiettivo si è reso necessario procedere ad un preliminare trattamento informatico dell'intero corpus poetico palazzeschiano (per la marcatura dei testi digitali è stato scelto il formato XML-TEI; per l'acquisizione e la gestione delle immagini il formato standard TIFF; per la descrizione dei metadati lo schema specifico MAG) e allo sviluppo di un motore di ricerca di tipo linguistico, che permette di eseguire la ricerca di una stringa di caratteri (almeno due caratteri, una o più parole, ma anche una sequenza esatta di caratteri) o di procedere a una ricerca delle forme di un lemma

Hai cercato **saltimbanco** in tutti gli archivi
Sono stati trovati 15 risultati

Raggruppa per opera Raggruppa per poesia			
Poemi a cura di Cesare Bianchi, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1909	... che cosa? / Io metto una lente / davanti al mio core, / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia...	Poesie/Testo	Chi sono? (p. 3)
L'Incendiario, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1910	...Un poeta quando è stanco / cambia castello; / piglia sulle spalle il suo fardello / come un qualunque saltimbanco . / O come un povero uccello / cambia lido / quando gli rompono il nido. / Lasso non ci si poteva p...	Poesie/Testo	Quando cambia castello (p. 3)
L'Incendiario, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1913	...che cosa? / Io metto una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia...	Poesie/Testo	CHE SONO? (p. 1)
Poesie, Firenze, Vallecchi, 1925	...Un poeta quando è stanco / cambia castello; / piglia sulle spalle il suo fardello / come un qualunque saltimbanco . / O come un povero uccello / cambia lido / quando gli rompono il nido. / Lasso non ci si poteva p...	Poesie/Testo	QUANDO CAMBIAI CASTELLO (p. 1)
Poesie, Milano, Preda, 1930	... che cosa? / Io metto una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia...	Poesie/Testo	CHE SONO? (p. 1)
Poesie, Firenze, Vallecchi, 1942	...per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia...	Poesie/Testo	Quando cambia castello, (p. 1)
	...Un poeta quando è stanco / cambia castello; / piglia sulle spalle il suo fardello / come un qualunque saltimbanco . / O come un povero uccello / cambia lido / se gli rompono il nido. / Lasso non ci si poteva p...	Poesie/Testo	CHE SONO? (p. 2)
	...che cosa? / Io metto una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia...	Poesie/Testo	Quando cambia castello, (p. 1)
	...Un poeta quando è stanco / cambia castello; / piglia sulle spalle il suo fardello / come un qualunque saltimbanco . / O come un povero uccello / cambia lido / se gli rompono il nido. / Lasso non ci si poteva p...	Poesie/Testo	CHE SONO? (p. 1)
	...Un poeta quando è stanco / cambia castello; / piglia sulle spalle il suo fardello / come un qualunque saltimbanco . / O come un povero uccello / cambia lido / se gli rompono il nido. / Lasso non ci si poteva p...	Poesie/Testo	Quando cambia castello, (p. 1)

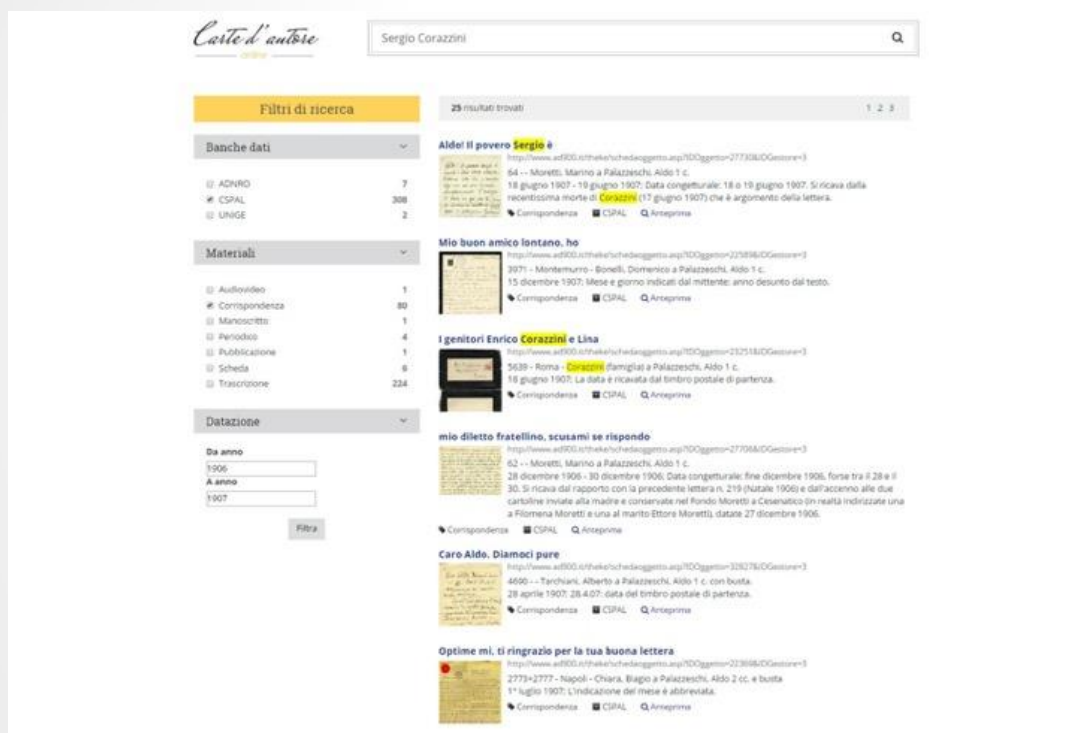
(Fig. 4)

L'applicazione di queste metodologie informatiche (come la generazione di concordanze, abbinata alla possibilità di visualizzare in parallelo le immagini delle prime edizioni delle poesie di Palazzeschi) offre al ricercatore nuovi e potenti strumenti per lo studio critico-filologico di quel complesso reticolo di varianti d'autore (lessicali e stilistiche, linguistiche e semantiche), che documentano le varie fasi elaborative di un'opera letteraria e delle unità genetiche (le diverse redazioni) di un testo, e si dimostra particolarmente utile per l'allestimento di buone edizioni critiche e per sperimentare innovativi percorsi didattici nelle aule universitarie



(Fig. 5)

Il portale *Carte d'auteur online*, anche se pensato e strutturato per favorire l'applicazione delle nuove tecnologie informatiche alla ricerca scientifica in ambito umanistico, non disdegna però, nella prospettiva di una più divulgativa condivisione della conoscenza, di rivolgersi anche ad un pubblico di non specialisti. Chiunque può effettuare da un qualsiasi dispositivo elettronico una prima interrogazione della base dati (secondo la modalità "google"), applicare una serie di filtri per rendere più mirata la ricerca (specificando la banca dati, la tipologia dei materiali e la datazione) e ottenere un elenco dei risultati, accompagnato da una sintetica descrizione e da un'anteprima dell'immagine (se presente). Un collegamento ipertestuale permette infine agli utenti di consultare i dati essenziali dell'oggetto selezionato in una scheda sintetica e di accedere, solo dopo essere stati registrati e autorizzati dall'archivio di competenza, al contenuto della scheda completa, alle immagini e alle trascrizioni integrali dei documenti. La consultazione delle schede e la riproduzione dei documenti restano infatti soggette, nel rispetto dei diritti d'autore e della privacy, a diversi livelli di autorizzazione, gestiti da ogni singolo archivio. Il sistema informatico consente inoltre di stabilire preventivamente le regole di accesso ai materiali degli archivi e di segretare i documenti contenenti informazioni riservate o dati sensibili



(Fig. 6)

La scelta di bilanciare in *Carte d'autore online* due diverse, ma non opposte esigenze (scientifiche e divulgative), intende istituire un primo proficuo confronto con due priorità fondamentali di *Horizon 2020*, il nuovo Programma del sistema di finanziamento integrato destinato alle attività di ricerca della Commissione europea: ovvero la “Scienza di eccellenza” (*Excellent Science*) e le “Sfide della Società” (*Better Society*).

Per quanto riguarda la “Scienza di eccellenza” il progetto sostiene un’attiva collaborazione tra istituzioni culturali, biblioteche e archivi di scrittori nazionali e internazionali, per promuovere concrete sinergie e sperimentare con l’ausilio di strumenti informatici nuove metodologie di ricerca nel campo delle scienze umanistiche.

Per quanto riguarda le “Sfide della Società” il progetto contribuisce alla costituzione di società inclusive, innovative e sicure. Grazie infatti allo sviluppo delle *digital humanities*, e in particolare con la creazione e la diffusione di biblioteche e archivi digitali progettati secondo i requisiti tipici di un archivio aperto istituzionale, molti tipi di barriere (ambientali e architettoniche, culturali e sociali) potranno essere superate. Poter raggiungere e leggere con un semplice click dal portatile in aula o dal computer di casa (ma anche dal tablet o dallo smartphone) documenti, immagini, audiovisivi e libri del nostro patrimonio culturale, artistico e letterario, solitamente preclusi alla maggioranza dei cittadini e persino agli studenti e ai ricercatori delle nostre università, rappresenta un primo

significativo contributo alla realizzazione di una società più democratica e meno esclusiva, aperta alla condivisione di saperi, conoscenze e tradizioni sempre più interdisciplinari e pluridentitari, e disponibile a interrogare e a lasciarsi interrogare dai protagonisti (uomini e testi) della nostra cultura e civiltà letteraria.

REFERÊNCIAS

CARTE D'AUTORE ONLINE. Archivi e biblioteche digitali della modernità letteraria italiana. Disponibile su: www.cartedautore.it.

Recebido em 31.10.2019

Aceito em 01.12.2019

ENTRE ARQUIVOS E COLEÇÕES: DESAFIOS DO ESTUDO DE CONJUNTOS DOCUMENTAIS MUSICOGRÁFICOS A PARTIR DE SUAS CARACTERÍSTICAS INTRÍNSECAS

BETWEEN ARCHIVES AND COLLECTIONS: CHALLENGES IN THE STUDY OF MUSICOGRAPHIC DOCUMENT SETS FROM THEIR INTRINSIC CHARACTERISTICS

Paulo Castagna⁶

RESUMO. Este artigo aborda as dificuldades de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos, discutindo a aplicação, ao caso musical, das concepções, critérios e métodos convencionais usados em arquivos públicos e administrativos, apresentando algumas questões que evidenciam a necessidade de maior consideração das particularidades intrínsecas dos documentos e acervos musicais para aumentar a eficiência do seu processamento, e analisando alguns casos de difícil tratamento, frente à escassez de soluções seguras e suficientemente sistematizadas para tais problemas.

PALAVRAS-CHAVE: Acervos Musicais; Documentos musicais; Fontes musicais; Documentos musicográficos; Documentos arquivísticos.

ABSTRACT: This article approaches the difficulties of characterizing and describing musicographic document sets, discussing the application, to the musical case, of conventional conceptions, criteria and methods used in public and administrative archives, presenting some questions that highlight the need for greater consideration of the intrinsic particularities of musical documents and collections to increase the efficiency of its processing, and analyzing some cases of difficult treatment, in the face of the scarcity of safe and sufficiently systematized solutions to such problems.

KEYWORDS: Musical collections; Musical documents; Musical sources; Musicographic documents; Archival Documents.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como problema a dificuldade de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos, em função do atual estágio do conhecimento disponível para essas tarefas e de uma aplicação nem sempre orgânica, ao caso musical, das concepções, critérios e métodos usados em arquivos públicos e administrativos, objetivando apresentar algumas questões que evidenciam a necessidade de maior consideração das particularidades intrínsecas dos documentos e acervos musicais para aumentar a eficiência do seu processamento, como já observou Ana Cláudia Correia Caeiro (2015). Tais questões partem de reflexões de Claudio Gnoli (2012), Heloísa Liberalli Bellotto (2002, 2006), Jon Bagüés (2008), Josefa

⁶ Docente no Instituto de Artes da UNESP/CNPq. castagna@pq.cnpq.br

Montero García (2008) e Pedro José Gómez González (2008), bem como de métodos de descrição de fontes musicais estabelecidos internacionalmente (GÓMEZ GONZÁLEZ e BAZ, 2008; RISM, 1996), abordando, a título de exemplo e sem a proposta de esgotar o assunto, alguns casos de difícil tratamento, frente à escassez de soluções seguras e suficientemente sistematizadas para tais problemas.

FONTES MUSICAIS

Conforme Jon Bagüés (2008, p. 64-75), as expressões “arquivo musical” e “arquivo da música” surgiram nas catedrais europeias do século XVII, para designar os caixões com “papeis de música”, em contraposição à “livraria da música”, que desde o século XVI designava o conjunto dos códices musicais impressos ou manuscritos (em papel ou pergaminho) encadernados em grande formato, para a leitura coletiva no facistol (estante giratória de quatro lados). No século XIX, com a expansão social das atividades artísticas, surgiu maior diversidade de arquivos musicais, que o mesmo pesquisador reuniu em cinco tipos (BAGÜÉS 2008, p. 75-77):

- Arquivos de conservatórios
- Arquivos de bandas de música
- Arquivos de orquestras
- Arquivos de coros
- Arquivos de gestão e de empresas

No decorrer do século XX, ainda de acordo com Bagüés (2008, p. 77-78), os estudos musicológicos passaram a recorrer a três novas categorias de arquivos musicais: os arquivos sonoros e audiovisuais, os arquivos pessoais e os arquivos musicais com finalidade musicológica. Em uma forma de classificação quanto ao organismo produtor, independentemente do seu período histórico, o mesmo autor reconhece a existência de arquivos pessoais e institucionais, cada um deles subdividido em tipos mais específicos (BAGÜÉS, 2008, p. 81-82):

- Arquivos pessoais
 - Arquivos de compositores
 - Arquivos de intérpretes
 - Arquivos de críticos
 - Arquivos de pesquisadores
 - Arquivos de colecionadores e aficionados
- Arquivos institucionais
 - Arquivos musicais de instituições religiosas

- Arquivos de entidades interpretativas (orquestras, coros, bandas, grupos...)
- Arquivos de entidades educativas
- Arquivos de entidades de imprensa e radiodifusão
- Arquivos de teatros e salas (teatros de ópera)
- Arquivos de entidades produtoras (editoriais, gráficas, de construção de instrumentos...)

Se esse panorama já exhibe a grande diversidade dos acervos musicais, o quadro torna-se ainda mais complexo se considerarmos a variada tipologia dos seus documentos. Conforme o *Glossário* da CTDAISM - Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CONARQ, 2018b, p. 13), o conceito de “documento musical” é suficientemente amplo para abarcar tanto a música notada (em partituras, conjuntos de partes e outros), quanto o seu registro sonoro e audiovisual:

Documento musical. Documento que se caracteriza por conter informação musical, isto é, aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (fixada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical ou musicográficos). Instantâneas da dimensão fenomenológica e reprodução (total ou parcial) da dimensão linguística e semiológica podem se materializar em registros iconográficos. (CONARQ, 2018b, p. 13)

Mais específicos que documento musical são os conceitos de documento sonoro, como “gênero documental integrado por documentos que contém registros sonoros” (CONARQ, 2018b, p. 13), de documento audiovisual, como “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros” (CONARQ, 2018b, p. 13), e de “documento musicográfico”, que se refere exclusivamente àqueles que apresentam informação codificada dos sons, gestos ou expressões de uma determinada obra por meio de qualquer tipo de grafia ou notação musical:

Documento musicográfico. Gênero documental integrado por documentos que contém informação codificada através de notação musical (ou equivalente). Exemplos de documentos musicográficos são as partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), coletâneas, livros de coro, rolos, lições, e cartinas. (CONARQ, 2018b, p. 13)

Sendo os documentos musicográficos, sonoros e audiovisuais os tipos mais frequentes de documentos musicais, Josefa Montero García (2008, p. 94-100) oferece um quadro tipológico dilatado, ao considerar “fonte documental” um conceito mais amplo que o de “documento”, por incluir espécies externas

ao próprio âmbito arquivístico, em consonância com a concepção de “fontes musicais” do projeto RISM (1996). Assim, a autora refere, entre as fontes documentais para o estudo da música, as diretas e as indiretas, respectivamente, fontes de informação sobre música (partituras, gravações, programas, etc.) e fontes destinadas a organizar as anteriores (guias, catálogos, inventários, etc.). Entre as fontes documentais diretas, Montero García distingue 19 tipos básicos (aos quais poderiam ser acrescentados outros mais, em função da diversidade inerente a esse conceito):

- Partituras, registros sonoros e audiovisuais
- Libretos e textos
- Escritos pessoais dos compositores
- Tratados sobre música
- Documentos governamentais sobre instituições com atividades musicais
- Estatutos e regulamentos
- Entrevistas pessoais
- Instrumentos musicais
- Objetos artísticos
- Livros de contas
- Cerimoniais
- Processos de concursos
- Documentos diversos
- Livros de registros de igrejas
- Documentos pontifícios
- Processos administrativos
- Imprensa: críticas musicais e anúncios de apresentações musicais
- Cartazes e programas de apresentações musicais
- Correspondência

Considerando-se que os acervos organológicos (ou seja, de instrumentos musicais) também são importantes para a área de música, estes constituem uma categoria distinta das demais fontes de interesse musical, como ressaltou Montero García, pois não descrevem nem codificam a música, e nem armazenam o som gravado (exceto alguns instrumentos eletrônicos), destinando-se à execução, pelos músicos, para emissão dos sons constitutivos da obra. É o caso, por exemplo, do acervo de instrumentos-esculturas produzidos por Anton Walter Smetak (1913-1984), posteriormente expostos na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da UFBA (Salvador). Tratando-se de objetos produzidos e acumulados por esse músico no exercício de sua função, a gênese de tal acervo aproxima-se da lógica do arquivo, embora constituído por objetos tridimensionais.

Equipamentos de reprodução de fonogramas (toca-discos, toca-fitas, etc.), de filmes (videocassetes, dvd-players, etc.), de música programada (pianolas, realejos, etc.), de manipulação sonora (sintetizadores, computadores, etc.), de recepção de transmissões radiofônicas ou televisivas (rádios, televisores, etc.), de conexão à internet para recepção de áudios e vídeos (computadores, celulares, etc.) e muitos outros, ainda que não especificamente considerados na listagem apresentada por Josefa Montero García, possuem grande interesse musicológico, sobretudo quando constituem raridades ou mesmo peças únicas. Muitas vezes há conexões entre tais equipamentos, instrumentos musicais, documentos sonoros e musicográficos, além de outras espécies, ligações que podem ser perdidas sem um olhar apropriado e uma adequada caracterização, classificação, ordenação e descrição.

DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS ARQUIVÍSTICOS

A arquivística foi desenvolvida para compreender o funcionamento e a gestão do documento público, que de acordo com Heloísa Bellotto (2006, p. 48), “é, invariavelmente, em sua essência, a junção de *actio* (fato, ato documentado) e *conscriptio* (sua transferência para um suporte semântica e juridicamente credível)”. Para a mesma pesquisadora, “os estudos de diplomática e tipologia levam a entender o documento desde o seu nascedouro, a compreender o porquê e o como ele é estruturado no momento de sua produção” (BELLOTTO, 2006, p. 45). Bellotto apresenta duas grandes possibilidades de classificação de categorias documentais, a primeira delas a partir de modelos sugeridos por João Luiz Ney e por Manuel Vásquez na década de 1980:

1. *Normativos* (leis, decretos, estatutos, etc.)
2. *Enunciativos* (pareceres, informações, relatórios, etc.)
3. *De assentamento* (atas, termos, autos, etc.)
4. *Comprobatórios* (certidões, atestados, cópias autenticadas, etc.)
5. *De ajuste* (tratados, convênios, contratos, etc.)
6. *De correspondência* (circulares, avisos, memorandos, etc.)
(BELLOTTO, 2006, p. 49)

A segunda possibilidade de classificação de categorias documentais apresentadas por Heloísa Bellotto foi enunciada por Manuel Vásquez e está destinada a reunir os tipos acima descritos em categorias mais amplas: a) *Dispositivos*: reunião dos documentos normativos, de ajuste e de correspondência; b) *Testemunhais*: reunião dos documentos de assentamento e comprobatórios; c) *Informativos*: reunião dos documentos enunciativos.

Ainda que tais propostas permitam compreender a gênese e a tipologia da maior parte dos documentos públicos, não há como representar as fontes musicográficas em nenhuma dessas categorias, devido às suas características intrínsecas e às suas formas específicas de uso prático.

Diferentemente das bibliotecas, nas quais uma partitura pode ser classificada por um profissional que não conheça necessariamente a notação musical, exclusivamente a partir das informações de suas capas, cabeçalhos e fichas catalográficas, o documento musical de arquivo nem sempre apresenta de forma clara esse tipo de informação e, muitas vezes, requer uma análise do seu conteúdo para a sua caracterização. Por outro lado, se a gestão de fundos musicais foi desenvolvida em âmbito internacional principalmente a partir de critérios da área de música, justamente por sua especificidade (GÓMEZ GONZÁLEZ, 2008), no Brasil foram propostas aplicações de métodos da arquivologia clássica aos arquivos musicais, principalmente por André Guerra Cotta e Pablo Sotuyo Blanco (COTTA, 2000; COTTA e SOTUYO BLANCO, 2006; SOTUYO BLANCO, SIQUEIRA e VIEIRA, 2016), com alguma participação minha e de outros autores (CASTAGNA, 2016, 2018, 2019; COELHO, 2018, DUARTE, 2019; MEYER, 2017; RÖHL, 2018).

O grande problema dessa aplicação, no entanto, é o fato de que os documentos e os próprios acervos musicais apresentam gêneses, tipos, características e formas de uso nem sempre semelhantes à dos documentos públicos e arquivos administrativos, assunto também abordado por Ana Cláudia Correia Caeiro (2015). Um dos conjuntos de diferenças está na aplicação, às fontes musicais, da teoria das três idades. Ainda que, para uma parte das fontes musicográficas seja possível reconhecer sua fase corrente (ou primeira fase do seu ciclo vital), não existem critérios intrínsecos ao documento que o façam ser automaticamente transferido para uma fase intermediária ou recolhido em fase permanente, uma vez que tais ações dependem mais de iniciativas pessoais ou institucionais relacionadas ao seu significado estético, histórico e social (CASTAGNA e MEYER, 2017). Em bandas e orquestras centenárias, por exemplo, ainda se verifica a utilização e manuseio de partes instrumentais de mais de 100 anos. Considerando-se que a música codificada em fontes musicográficas nunca prescreve, como ocorre em documentos legais, o seu recolhimento, bem como a criação de tabelas temporais para documentos musicográficos (CONARQ, 2018a) visa a preservação das obras notadas e suas fontes, ainda que em muitos casos pudessem seguir em uso.

Fontes musicais são principalmente destinadas a propósitos utilitários, ou seja, a serem manuseadas, distribuídas aos intérpretes, lidas, compreendidas, estudadas, cantadas e/ou tocadas e devolvidas à coleção ou arquivo. Ainda que em determinados casos possa ser nelas reconhecida a finalidade probatória (especialmente em partituras registradas para fins de direitos intelectuais), sua função primária é essencialmente a leitura para

interpretação da música notada, por meio da voz e/ou de instrumentos musicais. Tais características dificultam a mera transposição de concepções e métodos da arquivística clássica para os acervos musicais, gerando a necessidade de uma compreensão cada vez mais ampla de suas particularidades intrínsecas.

Um documento legal somente possui validade quando se trata do original no prazo de validade (como um cheque bancário ou um passaporte) e não de sua cópia ou de prazo vencido. O documento musicográfico, no entanto, permite múltiplas reproduções a partir de técnicas distintas (cópias manuscritas, fotocópias, imagens digitais, editorações em software, publicações impressas, etc.), podendo ser usado por décadas, enquanto o suporte mantiver sua integridade e a tinta permitir a visualização adequada, sem que isso afete a leitura da notação musical (exceto em caso de reprodução deficiente). Tais técnicas de reprodução possuem implicações legais, ferindo os direitos patrimoniais caso não sejam respeitadas as normas estabelecidas, porém não é possível ao ouvinte distinguir se os intérpretes estão lendo um manuscrito, uma fotocópia ou uma edição impressa (nova ou antiga), sem ser disso informado ou sem acessar diretamente a fonte utilizada pelos músicos.

ARQUIVOS OU COLEÇÕES?

De acordo com o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27), “arquivo” é o “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte”, enquanto o “fundo” é o “conjunto de documentos de uma mesma proveniência” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 97), recolhido em fase permanente.

O *Glossário* da CTDAISM (CONARQ, 2018b, p. 4) aplica quase integralmente para o “arquivo musical” a redação do Arquivo Nacional, definindo-o como “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades musicais”, ao passo que caracteriza, como “arquivo musicográfico”, o “conjunto de documentos musicográficos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades.” Mesmo assim, os conceitos de arquivo musical e arquivo musicográfico, bem como o de fundo, são diferentes da “coleção”, definida pelo *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* como o “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 52), ainda que o CTDAISM não tenha incluído verbetes para as expressões “fundo musical” ou “coleção musical”.

O maior problema da aplicação direta do conhecimento da arquivística clássica aos conjuntos documentais de organismos coletivos dedicados à atividade musical (orquestras, coros, bandas e outros tipos de conjuntos), em sua fase corrente ou já recolhidos como fundos arquivísticos, é que estes possuem configurações bastante distintas dos arquivos públicos e administrativos, não apenas pela tipologia dos seus documentos, mas também por suas formas de uso. No caso de um compositor que também seja membro do grupo, a fonte original de uma obra escrita para essa mesma corporação e que tenha sido nela arquivada, pode ser facilmente entendida como um documento produzido e acumulado pela entidade no desempenho de suas atividades, o que também se aplica aos manuscritos de arranjos e cópias de outras obras que esse mesmo compositor-membro tenha destinado ao arquivo.

Como compreender, no entanto, os manuscritos de uma obra escrita por um compositor externo a partir de uma encomenda do grupo e incluída em seu arquivo? Neste caso, o documento não foi produzido pela entidade (embora tenha sido por ela encomendado), e não se refere necessariamente ao desempenho de suas atividades (a interpretação de obras musicais), pois que foi composta por pessoa de fora do grupo. Trata-se de um caso limítrofe, pois mesmo se considerarmos que a composição musical seja parte das atividades do grupo, os manuscritos da obra recebida de um compositor externo somente faria parte do desempenho de “suas atividades” se entendermos que a encomenda torna o documento de origem externa parte de tais atividades. Este seria o mesmo caso de uma empresa do ramo de construções que edificasse prédios a partir de projetos de autores externos e que reunisse tais projetos em seu arquivo, o que ainda permite considerar esse tipo de acumulação como arquivística. O exemplo também é próximo ao dos instrumentos musicais construídos por *luthiers* sob encomenda do músico, a partir das características por ele indicadas (às vezes reparados ou modificados pelo mesmo músico após sua aquisição).

A situação torna-se, contudo distinta, se o compositor externo enviar ao arquivo do grupo musical, como presente ou doação, os manuscritos de uma obra, na esperança de ser interpretada, ainda que não tenha recebido encomenda, prática frequente no meio musical. Neste caso, não haveria como aceitar que a composição doada ao grupo fizesse parte das suas atividades, pois que nem havia sido requisitada. Seria como se a empresa de construções do exemplo anterior fosse presenteada com o projeto de um imóvel cuja edificação não fizesse parte das suas atribuições (ou que já estivesse erigido, ou em construção por uma outra empresa). O fato de o grupo presenteado com o manuscrito musical ou a empresa que recebeu o projeto guarda-lo pode até caracterizar a acumulação, mas não a produção, o que não qualifica necessariamente esse procedimento como arquivístico, e o aproxima da reunião intencional de documentos, própria da coleção.

Afastamo-nos ainda mais do “conjunto de documentos musicográficos produzidos e acumulados por uma entidade”, quando o grupo musical compra partituras publicadas de composições musicais em editoras, lojas ou fornecedores, reunindo intencionalmente, portanto, “documentos com características comuns”, para que o grupo possa interpretá-las ou não, dependendo dos seus interesses ou conveniências. Esse ato caracteriza a formação de coleções e assemelha-se à compra de livros e instrumentos musicais por pessoas ou entidades para a constituição de bibliotecas ou musicotecas. Nas instituições públicas de caráter administrativo, a produção de documentos relacionados às suas atividades e o recebimento de objetos e publicações externas faz com que tais organismos em geral os destinem a setores distintos, devido às suas diferentes funções. No caso de um grupo musical, tanto o manuscrito de obra composta por um membro interno ou externo ao grupo, quanto o instrumento adquirido em loja e a partitura publicada por uma editora (com tiragem de centenas ou milhares de exemplares) cumprem a mesma função no grupo: serem usados com o propósito de estudo e de interpretação musical.

LIMITES ENTRE DOCUMENTOS MUSICOGRAFICOS

Documentos musicográficos exibem uma ampla tipologia, sendo os exemplos mais comuns as partituras e os conjuntos de partes (também denominadas partes cavadas), mas também há outras espécies, como álbum ou miscelânea, cancionário ou *songbook*, cantoral, cartina, coletânea, excerto, lição, livro de coro ou facistol, livro de parte, parte-guia, redução (CONARQ, 2018b, p. 5-24), parte de piano-condutor ou violino-condutor, partitura vocal ou coral, partitura de estudo, partitura abreviada e partitura aberta (BURGOS BORDONAU e PETRESCU, 2011, p. 31-38). Tanto as *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público* quanto o *Glossário*, ambos do CTDAISM, definem a “parte” como:

Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários a um ou mais dos meios instrumentais ou vocais para, quando lidos simultaneamente junto com as partes dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários, realizar a peça musical neles contida. (CONARQ, 2018a, p. 8, 2018b, p. 21)

Por outro lado, quando o compositor ou copista elabora cada uma das partes cavadas de uma obra destinada a um grupo musical, no mesmo local e data, com o mesmo papel, tinta e caligrafia, está elaborando vários documentos, ou subunidades constitutivas de um mesmo documento? Isso equivale a perguntar se, para um longo texto (impresso ou manuscrito) encadernado em vários volumes, cada volume deve ser considerado um único

documento ou a subunidade do mesmo documento? Nos trípticos medievais e renascentistas, constituídos por três pinturas emolduradas e unidas entre si (ora com três cenas inter-relacionadas e ora com três seções de uma mesma cena), cada pintura emoldurada é uma obra ou uma subunidade da obra tríptica? A pergunta também pode ser feita para as peças de um quebra-cabeça ou jogo de xadrez, para as figuras de um presépio, para os movimentos de uma sonata ou sinfonia, e muitos outros.

As respostas não são simples, pois tanto para o primeiro quanto para o segundo caso existem particularidades a serem consideradas na caracterização do documento. Se assumirmos que cada parte cavada seja um documento, como entender a relação entre as distintas partes de uma mesma obra? E se considerarmos o conjunto ou jogo de partes com as mesmas características como um único documento (e, nesse caso, cada parte como subunidade documental), como relacionar entre si as partes copiadas por distintos copistas em diferentes locais e datas?

Nas entidades musicais de caráter cooperativo, como nas bandas civis desde o final do século XIX, muitas vezes a cópia, arranjo e mesmo a composição eram solicitadas a alguns de seus integrantes, que executavam tais tarefas na própria sede ou em localidades distintas, frequentemente indicando-as nos manuscritos. Ao serem reunidas no arquivo, tais partes podem exibir o registro de diferentes copistas, localidades e datas, ainda que contenham a mesma obra. Em tal situação, consideraríamos o jogo de partes como um mesmo documento ou cada uma delas como um documento distinto, apesar de referirem-se à mesma composição? Esse é o caso, por exemplo, das cópias do *Hino a Dom Oscar*, por Aníbal Pedro Walter, incorporadas ao Museu da Música de Mariana, sob o código CDO.01.341 (quadro 1).

Parte	Copista	Instituição e Local	Data
Clarinetas I em si bemol	Aníbal Pedro Walter	[sem registro]	14/04/1958
Clarinetas II em si bemol	Lima	[sem registro]	15/04/1959
Requinta em mi bemol	[corroído]	[corroído]	[corroído]
Saxofone em mi bemol	Miguel Vital	Mariana	14/04/1959
Pistom I em si bemol	Ubiratan	[sem registro]	13/04/1959
Pistom II em si bemol	[sem registro]	[sem registro]	13/04/1959
Pistom II em si bemol	Aníbal Pedro Walter	[sem registro]	03/03/1959
Bombardino em dó	Antonio Rocha	Banda Santa Cecília, Seminário Menor	18/04/1959
Barítono em si bemol	Seminarista José Eraldo Martins Ferreira	[sem registro]	03/03/1959
Barítono em si bemol	Geraldo de Jesus Gomes	Mariana	15/04/1959
Trombone I em si	Aníbal Pedro Walter	[sem registro]	03/03/1959

Parte	Copista	Instituição e Local	Data
bemol			
Baixo em mi bemol	Dimas José Ribeiro	Seminário Menor de Mariana	14/04/1959
Baixo em si bemol	[sem registro]	Seminário Menor de Mariana	[sem registro]

Quadro 1. Informações de cópia, instituição, local e data das partes instrumentais do *Hino a Dom Oscar*, por Aníbal Pedro Walter, do Museu da Música de Mariana, código CDO.01.341.

Dom Oscar de Oliveira (1912-1997) era bispo coadjutor de Pouso Alegre (MG), quando, em 14 de fevereiro de 1959, foi designado arcebispo coadjutor da Arquidiocese de Mariana (MG), tomando posse em 3 de maio desse ano (somente em 25 de abril de 1960, com a morte do arcebispo Dom Helvécio Gomes de Oliveira, Dom Oscar seria nomeado o terceiro arcebispo metropolitano de Mariana). As cópias do *Hino a Dom Oscar* descritas no quadro 1 foram copiadas, portanto, entre poucas semanas após a nomeação e antes da cerimônia de posse de Dom Oscar como arcebispo coadjutor da Arquidiocese de Mariana, provavelmente para viabilizarem o ensaio e a execução dessa música pela Banda Santa Cecília do Seminário Menor (da Boa Morte) de Mariana, no ato eclesialístico de 3 de maio de 1959.

Há, entretanto, algumas singularidades nas partes cavadas do *Hino a Dom Oscar*: a primeira é a da parte de barítono em si bemol, expressamente identificado no manuscrito como “cópia do seminarista José Eraldo Martins Ferreira” e datado de 3 de março de 1959, mas que, ao lado direito dessa data, apresenta o nome de Aníbal Pedro Walter; a segunda é a da parte de bombardino em dó, que apresenta a informação “cópia do Sr Antonio Rocha em 18/04/1959”, porém exibe, acima e após o final da notação musical, a data “3/3/1959” e o nome de Aníbal Pedro Walter (Figura 1). Se a parte do barítono em si bemol foi copiada por José Eraldo Martins Ferreira, por qual razão foi aplicado o nome de Aníbal Pedro Walter ao final da cópia? E se o copista da parte de bombardino em dó foi Antonio Rocha, por que foi aplicado no documento o nome de Aníbal Pedro Walter e uma data seis semanas anterior à da cópia?

Hino a D. Oscar

Bombardino D^{\flat}

Finito

#9 P P - S 3/3/59 Aníbal Walter

Cópia do Sr. Antonio Rocha em 18/4/1959

Banda Sra. Cecilia. eliminatório M. M.

Figura 1. *Hino a Dom Oscar*, por Aníbal Pedro Walter, parte de bombardino em dó. Museu da Música de Mariana, código CDO.01.341.

Outras questões também podem ser levantadas em relação às partes do *Hino a Dom Oscar*. A data da parte da clarineta I em si bemol, 14 de abril de 1958, indica que a obra já estaria composta no ano anterior à posse de Dom Oscar, ou trata-se de mero erro de grafia? As partes de clarineta I, pistom II e trombone I, que indicam o nome de Aníbal Pedro Walter são realmente cópias por ele elaboradas (nesse caso autógrafos?) ou apenas por ele conferidas, autorizadas e assinadas? A existência de nomes de pessoas em fontes musicográficas pode revelar assinaturas de supervisores, indicações de copistas, solicitantes, proprietários ou compositores, e sua distinção nem sempre é fácil, o que faz com que a caracterização e descrição de documentos musicográficos enfrente problemas bastante distintos daqueles abordados na literatura arquivística.

PARTICULARIDADES DOS ACERVOS MUSICAIS

De acordo com Fernando Lacerda Simões Duarte (2019, p. 5), “a atividade musical em agremiações como bandas, coros e orquestras, e as dinâmicas que estruturam os usos, acúmulos e descartes em igrejas e outros ambientes são muito mais complexas do que os princípios administrativos que regem as repartições públicas.” Grande parte dos organismos musicais são colaborativos, portanto não envolvem obrigações contratuais e não normatizam todas as formas de atuação dos seus integrantes. Por essa razão, Duarte ressalta a necessidade de tratamento específico para os conjuntos de documentos musicográficos, em lugar da mera transposição para os mesmos do conhecimento desenvolvido para documentos da administração pública, como forma de ampliar a eficiência do seu processamento:

Se por um lado alguns princípios gerais da Arquivologia são aplicáveis aos acervos musicais e às fontes que os integram, por outro, algumas especificidades devem ser consideradas. Não há de se questionar, por exemplo, a aplicabilidade do princípio arquivístico do respeito aos fundos ou, ao menos, sua desejabilidade, inclusive buscando-se estabelecer, dentro das coleções, sempre que possível, a procedência dos documentos musicográficos. Por outro lado, o tratamento dispensado aos documentos públicos não deve ser transplantado sem adaptações para os arquivos de papéis de música. Os conjuntos de documentos musicográficos produzidos por uma banda ou orquestra devem receber um tratamento específico, uma vez que não se tratam da materialização de uma série de atos administrativos concatenados para a realização de atividade-fim, mas de vestígios de práticas musicais que se sucedem no tempo, podendo ter recebido ou não sucessivos usos, integrados ou não a novos documentos produzidos no contexto de atuação da agremiação. (DUARTE, 2019, p. 2)

Os casos conhecidos afastam ainda mais os usos convencionais de conjuntos documentais musicográficos do funcionamento dos arquivos administrativos. Frequentemente, grupos musicais reúnem, em seus acervos, grandes conjuntos ou a totalidade de fontes musicográficas de arquivos de outras instituições, por compra, herança, doação ou empréstimo. Esse procedimento ocorre muitas vezes quando uma banda ou orquestra encerra suas atividades e destina suas fontes musicográficas a grupos semelhantes (geralmente da mesma cidade). Tal foi o caso do acervo musical da Rádio Record, incorporado ao arquivo da Rádio Gazeta e por sua vez adquirido pelo Arquivo Artístico do Teatro Municipal de São Paulo (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 89-92).

Os acervos musicais das centenárias orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, de São João del-Rei (MG), reúnem manuscritos das mais diversas procedências, muitos deles elaborados no século XVIII, e que anteriormente já pertenceram a outras pessoas e instituições, como o atestam carimbos e anotações manuscritas. Acervos musicais de outras entidades, a exemplo daqueles incorporados ao Museu da Música de Mariana (MG), demonstram que uma mesma banda ou orquestra mantinha em seu arquivo cópias elaboradas em dezenas de localidades distintas, reunidas em uma mesma instituição pelos mais diversos motivos.

Como qualificar, então, os acervos musicais de grupos como os acima referidos, que acumulam simultaneamente os documentos musicográficos gerados internamente às suas atividades e recebem outros de origem externa, intencionalmente reunidos devido às suas características comuns? Lucas de Lima Coelho (2018) estudou um caso semelhante no arquivo da Orquestra de Câmara da ECA/USP (OCAM), enquanto Fernando Lacerda Simões Duarte considerou vários casos em outras regiões brasileiras, concluindo que a ortodoxa distinção entre arquivos e coleções nem sempre faz sentido em acervos musicais de entidades devotadas à prática musical:

Não há um caminho pré-estabelecido desde a produção até o recolhimento à fase permanente como existe – ou deveria existir, mesmo sabendo-se que em muitas cidades isto inexistente – em relação aos documentos públicos. Ilustra tal caso a recepção de uma fonte musical específica ou a incorporação – a título gratuito ou oneroso – de todo o acervo de uma agremiação por outra. Exemplo disto ocorreu na cidade de Vigia de Nazaré, no Pará, com a Banda Maestro Vale, que recebeu documentos musicográficos do entresséculos produzidos e utilizados pela banda da Polícia Militar. Igualmente, no Marajó, a Banda Sinfônica de Ponta de Pedras – da Associação Musical Antonio Malato – incorporou ao seu acervo fontes produzidas e utilizadas da banda militar no Acre, que faziam parte do arquivo pessoal de um de seus mestres de banda, Sandoval Teixeira dos Anjos (1925-1994). Há de se notar, entretanto, que algumas obras compostas no Acre foram também executadas no Marajó. Assim, acumulam-se no mesmo arquivo cópias de distintas localidades,

não sendo improvável que cópias produzidas no Acre terem sido utilizadas por instrumentistas no Pará. Assim, a ortodoxia inerente à distinção entre arquivos e coleções no âmbito da Administração há de ser relativizada quando do estudo dos acervos musicais, terminologia, aliás, mais adequada, pois abarca de maneira mais flexível as duas categorias anteriores. (DUARTE, 2019, p. 5)

Por tais motivos, várias instituições vêm considerando nomes distintos para os conjuntos de documentos ou instrumentos musicais, como musicoteca, discoteca, fonoteca/midioteca, instrumentoteca, centro de documentação e outros, a exemplo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM). Tais propostas permitem separar os acervos musicais dos arquivos administrativos da instituição musical (constituídos por atas, mapas de presença, programas de concertos, recibos de pagamentos, contratos, contas, etc.) e assim aumentar a eficiência de sua gestão. As seções musicais de arquivos pessoais muitas vezes apresentam formas de acumulação próprias ora de arquivos e ora de coleções, o que requer um cuidado redobrado para sua caracterização.

UNICIDADE DO DOCUMENTO E MULTIPLICIDADE DA OBRA MUSICAL

Um dos cinco princípios da arquivística, de acordo com Heloísa Bellotto (2002, p. 20-21), é a unicidade dos documentos, segundo a qual, “não obstante forma, gênero, tipo ou suporte, os documentos de arquivo conservam seu caráter único, em função do contexto em que foram produzidos”.⁷ Conforme demonstrei em trabalho anterior (CASTAGNA, 2016, p. 208-210), as fontes musicais são perfeitamente entendidas como únicas, porém as composições nelas codificadas podem ser reproduzidas indefinidamente e registradas em distintas fontes de diferentes acervos, mantendo sua funcionalidade e permitindo a interpretação da mesma obra (salvo em caso de reprodução deficiente ou alteração da notação), o que nos leva a reconhecer a unicidade do documento musical e a multiplicidade da obra nele codificada. Em decorrência dessa particularidade, acervos musicais podem conter fontes únicas, porém de composições que eventualmente existam em outros arquivos ou coleções, o que implica na exclusividade do documento no acervo, mas nem sempre da obra.

Tal característica é explicada pelas três dimensões do conhecimento musical (fenômeno musical, codificação notacional da obra e documento físico), correspondentes às dimensões *ôntica* (dos fenômenos em si), *epistêmica* (da maneira como os fenômenos são convertidos em informação) e

⁷ Os cinco princípios arquivísticos aceitos na arquivologia atual são: 1) Proveniência; 2) Organicidade; 3) Unicidade; 4) Indivisibilidade ou Integridade; 5) Cumulatividade.

documental (dos portadores formais ou suportes da informação) definidas por Claudio Gnoli (2012, p. 268-275), as quais, conforme Fabio Assis Pinho, Bruna Laís Campos do Nascimento e Willian Lima Melo (2015, p. 112), “podem ser abrangidas pelos metadados no momento da representação da informação e do conhecimento, no entanto frequentemente não são utilizadas e algumas vezes acabam sendo confundidas.”

Essa distinção faz com que o processamento de documentos e de obras, nos acervos musicais, seja completamente distinto, pois os atributos do documento (copista ou editor, local, data, número de páginas ou folhas, medidas, etc.) são diferentes dos atributos da obra (autor, título, formação vocal/instrumental, tonalidade, número de compassos, etc.). Qualquer projeto de organização, inventariação ou catalogação que não considerar essa diferença pode gerar confusões entre documento e obra, limitando sua eficiência. Ainda que tais ações decidam priorizar uma dessas dimensões, a descrição das obras em acervos musicais requer a indicação de suas fontes, enquanto a descrição dos documentos musicais exige a indicação das obras que estes contêm.

CONCLUSÕES

A aplicação do conhecimento arquivístico aos conjuntos de documentos musicais, especialmente os musicográficos, ampliou o seu conhecimento e fundamentou várias ações relacionadas ao seu tratamento, porém partiu da hipótese de que o seu funcionamento seria próximo ao dos arquivos públicos. Na medida em que foram sendo estudadas as particularidades dos documentos musicográficos, foi possível constatar que várias das suas características não encontram paralelo nos documentos administrativos, e que as concepções, critérios e métodos da arquivística clássica nem sempre funcionam de forma adequada nos acervos musicais. O presente artigo foi destinado a apresentar exemplos que evidenciam esse problema, apontando para a necessidade do contínuo estudo das características intrínsecas dos documentos musicográficos com a finalidade de aprimorar a eficiência do seu tratamento.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 230 p. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em: 10 nov. 2019.

BAGÜÉS, Jon. Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José;

HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León*, 2008. p. 57-90. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. 41 p. (Scripta: textos de interesse para profissionais de arquivo e áreas afins).

_____. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BURGOS BORDONAU, Esther; PETRESCU, C. Typology of the Musical Document: An Approach to its Study. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*. Braşov, série VIII, v. 4 (53), n. 2, p. 31-38, 2011.

CAEIRO, Ana Cláudia Correia. A organização e a descrição de documentos musicais aplicada ao Arquivo da Sé de Portalegre; orientação de: Maria Alexandra Lourenço; co-orientação Maria de Lurdes Rosa. Lisboa, 2015. 132 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Nova de Lisboa, FCSH.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EdUEMG, 2016. p. 191-243 (Série diálogos com o som. Ensaios, v. 3). Disponível em: http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL.pdf. Acesso em 10 nov. 2019.

_____. O 'jogo de partes' como unidade alternativa de arquivamento e descrição em acervos musicais. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus: Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 27 a 31 de agosto de 2018. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas e ANPPOM, 2018. p. 1-8. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5332/2017>. Acesso em 10 nov. 2019.

_____. Uma experiência de inventariação de acervo com ênfase na distinção das dimensões documental e notacional da representação musical. XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Pelotas, 26-30 ago. 2019. *Anais...* Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-8. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5861/2257>. Acesso em 10 nov. 2019.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul* [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017. v. 2, p. 321-334. (Eventus, v. 2). Disponível em: http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2_e-book.pdf. Acesso em 10 nov. 2019.

COELHO, Lucas de Lima. Aquisições de acervos de orquestras: o caso das partituras da Orquestra de Cordas e Academia Coral do Angelicum do Brasil. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus: Universidade Federal do Amazonas e ANPPOM, 27 a 31 de agosto de 2018. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 1-10. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5352/2018>. Acesso em 10 nov. 2019.

CONARQ - CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. CTDAISM - CÂMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS, SONOROS E MUSICAIS. *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*. Rio de Janeiro: Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais, 2018a. 58 p. Disponível em: http://www.conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf. Acesso em 10 nov. 2019.

_____. *Glossário*. [Brasília: Conselho Nacional de Arquivos], versão 3, out. 2018b. 25 p. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf. Acesso em: 10 nov. 2019.

COTTA, André Guerra. *O tratamento da informação em manuscritos musicais brasileiros*; orientação de Vilma Moreira dos Santos; co-orientação de Paulo Castagna. Belo Horizonte, 2000. 293 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Biblioteconomia. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-A4RFM9>. Acesso em 10 nov. 2019.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. 92 p. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788523208844>. Acesso em 10 nov. 2019.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Pelotas, 26-30 ago. 2019. *Anais...* Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-9. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em 10 nov. 2019.

GNOLI, Claudio. Metadata About What? Distinguishing Between Ontic, Epistemic, and Documental Dimensions in Knowledge Organization. *Knowledge Organization*. v. 39, n. 4, 2012, p. 268-275. Disponível em: <http://mate.unipv.it/~gnoli/gnoli2012.pdf>. Acesso em 10 nov. 2019.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La organización de archivos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008b. p. 123-154.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; BAZ, Raúl Vicente. Normas de descripción de fondos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 177-210.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. *A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo (1943-1960)*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MEYER, Adriano de Castro. Arquivos de orquestras: muito além das partituras. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul* [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017. v. 1, p. 215-222. (Eventus, v. 2). Disponível em: http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-1_e-book.pdf. Acesso em: 10 nov. 2019.

MONTERO GARCÍA, Josefa. La documentación musical: fuentes para su estudio. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 91-122. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

PINHO, Fabio Assis; NASCIMENTO, Bruna Laís Campos do; MELO, Willian Lima. As dimensões ôntica, epistêmica e documental na representação da informação e do conhecimento. *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*. Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 112-123, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/995>. Acesso em 10 nov. 2019.

RISM - REPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*; traducción española y comentarios realizados por: José V. Gonzáles Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálves, Joana Crespí. Madrid: Arco Libros, 1996.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. O Acervo Levy e a produção musical da Belle Époque paulistana. I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES: ARQUIVOS, TÉCNICAS E FERRAMENTAS DO ESTUDO DOCUMENTAL, São João del-Rei, 6-7 out. 2017. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018. p. 172-185.

SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.). *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*. Salvador: EDUFBA, 2016. 170 p. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Recebido em 30.11.2019

Aceito em 13.12.2019

O COLECIONISMO ETNOGRÁFICO E SUA INFLUÊNCIA NA MODA BURGUESA DO USO DE PENAS, AVES E INSETOS NOS OITOCENTOS

THE ETHNOGRAPHIC COLLECTING AND ITS INFLUENCE ON THE BOURGEOIS FASHION OF THE USE OF FEATHERS, BIRDS AND INSECTS IN THE EIGHT HUNDRED CENTURY

Maria Cristina Volpi⁸

RESUMO: Tendo como ponto de partida uma ventarola de penas da Coleção Jeronimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI no Rio de Janeiro, este artigo reflete sobre o papel das coleções etnográficas na elaboração de um gosto burguês em termos de ornamentos pessoais e de decoração de interiores, tendo em vista a produção, circulação e consumo de ornamentos feitos com penas, aves e insetos para exportação produzidos no Brasil durante o século XIX. Com fundamentação teórica nos estudos culturais aplicados às artes decorativas, mostra como, para camadas médias alargadas, a fruição de mundos distantes contribuiu para o sentido do exotismo da época romântica e imperialista e para a valorização de artefatos que convertiam a natureza em ornamento.

PALAVRAS-CHAVE: Artefatos de penas, aves e insetos. Moda no Brasil no século XIX. Coleções exóticas.

ABSTRACT: Taking as a starting point a feather fan from the Jeronimo Ferreira das Neves Collection at the D. João VI Museum in Rio de Janeiro, this article reflects on the role of ethnographic collections in the building of a bourgeois taste for personal ornaments and interior decoration, with a view to the production, commerce and consumption of ornaments made in Brazil from feathers, birds and insects for export during the 19th Century. Within a theoretical framework of cultural studies applied to the decorative arts, this article shows how the enjoyment of distant worlds by the emerging European middle class contributed to the sense of exoticism in that romantic and imperialist period and to the valorization of artifacts from nature converted into ornaments.

KEYWORDS: Feather, bird and insect artifacts. Fashion in Brazil in the Nineteenth Century. Exotic collections.

Tendo como ponto de partida o estudo de uma ventarola que integra a Coleção Jeronimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, este artigo reflete sobre o papel das coleções etnográficas na elaboração de um gosto burguês em termos de ornamentos pessoais e de decoração de interiores, tendo em vista a produção, circulação e consumo de ornamentos feitos com penas, aves e insetos para exportação, produzidos no Brasil durante o século XIX.

Mesmo considerando estudos existentes, pouco se sabe sobre esta manufatura (GERE; RUDOE, 2010, p. 228-229). O avanço da pesquisa

⁸ Professora Associada da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. mcvolpi@ufrj.br

demonstrou uma tipologia mais ampla: de ventarolas a jóias e guarnições de vestidos, de varandas de redes a arranjos decorativos (VOLPI, 2013, p. 195-206; VOLPI, 2014, p. 183-194). Longe de permitir uma avaliação de conjunto apresentamos alguns aspectos da produção, circulação e consumo desses artefatos que converteram a natureza em ornamento.

A NATUREZA CAPTURADA - 'MORTOS NA REALIDADE, VIVOS NA APARÊNCIA'

O sentimento de curiosidade pelas 'maravilhas' do mundo descoberto pelos viajantes do Renascimento, legou aos europeus os "gabinetes de curiosidades" aos quais eram incorporados materiais muito variados e que dariam origem aos museus oitocentistas. Entre meados do século XVIII e final do século XIX, viajantes e naturalistas ingleses, franceses, alemães, russos ou italianos estiveram nas Américas em viagens exploratórias e científicas para recolher exemplos dos três reinos da natureza - animal, vegetal e mineral, - para estudos classificatórios e taxonômicos. A situação de senhores de boa parte do mundo facilitou aos portugueses a coleta de materiais para compor seus gabinetes de História Natural, incluindo objetos manufaturados como adornos de penas de aves usadas pelos índios brasileiros (CARVALHO, 1987, p. 77).

O estudo, o ensino e a divulgação da História Natural, orientados pela ideologia Iluminista, levaram o estado português a fomentar remessas regulares de suas colônias empreendidas até fins do século XVIII, de exemplos da flora, da fauna e da cultura material das populações nativas (CANTINHO, 2010, p. 2-3). Dentre os gêneros enviados do Brasil para Portugal em meados dos Setecentos figuravam "papagaios e as mais aves, não só vivas, mas cheias de algodão, as penas delas para flores e bordadeiras [...] abanos de penas e de folhas" (HEYNEMANN, 2010, p. 81-82). Visando promover junto aos europeus a "indústria dos nacionais" seguiam do Rio de Janeiro para o Real Gabinete de História Natural da Ajuda em Lisboa "chapéus, leques de penas e outras curiosidades naturais" (HEYNEMANN, 2010, p. 85). Uma rica coleção de história natural posta à venda no Rio de Janeiro no primeiro quarto do século XIX continha: "quadrupedes, pássaros, mineraes, conchas, caixas de borboletas e insectos de diversas qualidades, [...] muitas curiosidades da Índia, [...] da China, [...] flores de pennas, redes do Pará, [...] pelles de onça e de outros animaes." (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1840, p. 3).

O sistema de hasta publica evidenciava um mercado de obras de arte, antiguidades e curiosidades diversas, facultando a partir dos setecentos a um público cada vez mais amplo o acesso a peças de coleções particulares (POMIER, 1984, p. 80). Dentre os objetos mais acessíveis, estavam justamente as curiosidades e exemplos de história natural que o Brasil provia abundantemente.

De modo a garantir a difusão das técnicas de recolha e conservação dos envios feitos do Brasil, Luiz de Vasconcelos e Sousa⁹, vice-rei do Brasil, criou em 1784 no Rio de Janeiro a Casa de História Natural, conhecida como Casa dos Pássaros (HEYNEMANN, 2010, p. 88). O catarinense Francisco Xavier Cardoso Caldeira (? -1810) que tinha a alcunha de “Xavier dos pássaros”, foi o responsável pela organização do gabinete, pelos trabalhos de taxidermia, pelos estudos de ornitologia e pelo ensino das técnicas de conservação.¹⁰ Xavier dos Pássaros era também um artista que “pode ser apontado como o primeiro representante de Santa Catarina na confecção de objetos artísticos, de conchas, de penas e de escamas, que adornaram as composições industriais do Rio de Janeiro” (MAKOWIECKY; DIDONÉ, 2014, p. 6).

As remessas de pássaros empalhados chegavam em Portugal em arranjos feitos com galhos de árvore onde eram pousados perfeitamente recompostos pelo naturalista, simulando o ambiente natural onde viviam. Ao final do século XVIII a Europa já estava saturada de papagaios, araras e periquitos e a sede por novidades levou a corte portuguesa a recomendar ao vice-rei que fizesse o possível para enviar vivos os “pica-flores”, ou colibris¹¹ (HEYNEMANN, 2010, p. 83-91).

Essas pequenas aves de seis a doze centímetros, inexistentes na Europa, têm um voo rápido e extremamente ágil, únicos capazes de voar em marcha-ré e de permanecer imóveis no ar. Entretanto, os beija-flores não sobreviviam à viagem de navio e os exemplares enviados dependiam do avanço das técnicas de conservação desenvolvidas na colônia. A exibição de aves empalhadas, com suas penas iridescentes e coloridas e a grande variedade encontrada nas florestas brasileiras, fez dos colibris o objeto de desejo do europeu ilustrado e dos mercadores de moda.

A NATUREZA IMPERECIVEL: ORNAMENTOS FEITOS COM PLUMAS, PASSAROS E INSETOS DO BRASIL

Durante todo o século XIX as penas em chapéus e toucados femininos e as flores artificiais foram muito apreciadas (YARDHOOD, 1988, p. 177-179). Derivavam da moda cortesã de origem francesa muito em voga no final dos Setecentos, cujas composições em estilo rococó incluíam cabelos armados

⁹ Luís de Vasconcelos e Sousa (Portugal, 1/11/1742 - Rio de Janeiro, 24/03/1809), 4.º Conde de Figueiró, foi vice-rei do Brasil e governador do Rio de Janeiro entre 1778 e 1790.

¹⁰ Segundo Dickinson (2006, p. 130) a técnica de preservar a pele de vertebrados modelada como animais vivos, tal como é conhecida hoje, foi aperfeiçoada durante os oitocentos por técnicos preparadores de coleções de história natural e sua origem data da segunda metade do século XVIII. Nos anos 1740 o boticário francês Jean-Baptist Bécoeur desenvolveu um composto, o ‘sabão de arsênico’, de propriedades inseticidas e conservantes, que resolveu o problema da conservação de espécies de aves e pequenos mamíferos.

¹¹ Aves da família *Trochilidae* que inclui mais de cento e oito gêneros originários da América, cujo habitat principal é o Brasil.

enfeitados com flores, objetos de arte, penas de avestruz e aves empalhadas (DOUGHTY, 1975, p. 1-2). Embora as convulsões sociais e políticas decorrentes da Revolução Francesa tenham contribuído para desarticular a produção manufatureira associada à moda do Antigo Regime, o uso de penas de avestruz não chegou a desaparecer. Nos trajes de grande gala femininos das cortes da Inglaterra, Portugal, Espanha e do Brasil adornos de cabeça feitos com plumas eram regulamentares (MARSHNER, 2014, p. 140-147; VOLPI, 2014).

As flores artificiais, por sua vez, eram feitas de materiais os mais diversos: asas de insetos, casulos de bicho da seda, cera, conchas, couro, lã, madeira, papel, tecido e até mesmo a pele sob a casca do ovo (SCHINDLER, 2000, p. 1094). A origem da manufatura de flores artificiais na Europa esteve vinculada aos conventos medievais, empregando uma mão de obra majoritariamente feminina (MITTL-RAHL, 1981, p. 9). A França atribuía as suas técnicas àquelas desenvolvidas pelos italianos, os primeiros na Europa a usarem fitas de diversas cores, frizadas ou dobradas sobre um arame para “imitar a natureza” (BAYLE-MOUIILLARD, 1829, p.1). No entanto, a variedade de pigmentos possíveis de colorir os materiais empregados na confecção de flores artificiais não rivalizava com as cores naturais das penas ‘fantasia’, como eram chamadas todas aquelas que não fossem de avestruz.

Com o fim das guerras napoleônicas, houve uma grande afluência de comerciantes franceses de artigos de moda para a corte do Rio de Janeiro. A venda de flores e plumas de todas as cores vindas diretamente de Paris, para ornamento de trajes, chapéus e toucados era anunciada na imprensa (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1817, p. 4; GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1818, p. 4). Sendo a França um dos maiores compradores de penas brasileiras, é fácil supor que as plumas da ema nativa retornassem ao Brasil, tingidas por plumeiros franceses.

Flores de penas já eram conhecidas na Europa no final dos anos 1820, embora a sua manufatura fosse atribuída aos índios: “Mais felizes a este respeito, os selvagens na América do Sul fazem com estes materiais buquês admiráveis de uma similitude impressionante com as flores do país, os menores pássaros fornecendo as mais brilhantes e variadas cores”. (BAYLE-MOUIILLARD, 1829, p. 2).¹²

Entretanto, o francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890) que viveu no Brasil de 1818 a 1821, relatou que na Bahia havia uma indústria de flores desconhecida das modistas francesas. As precursoras dessa arte foram as mães Josefa Maria e Maria da Trindade, ursulinas do convento Nossa Senhora da Soledade, fundado em 1739 em Salvador, na Bahia, que adaptaram

¹² Plus heureux à cet égard, les sauvages de l'Amérique méridionale composent avec ces matériaux dès bouquets admirables, qui rendent avec une vérité frappante les fleurs du pays, les moindres oiseaux leur fournissant les couleurs les plus variées et les plus éclatantes. (tradução minha).

técnicas de confecção das flores de pano para fazê-las de penas. As penas coloridas eram boleadas, recortadas ou picotadas, arrumadas em composições montadas em arames de ferro cobertos por linhas de seda, reproduzindo ramos de flores observados na natureza. O colorido natural era extraído da diversidade de aves nativas. A paleta de cores era “de uma sutileza de desesperar o colorista mais experiente” (DENIS, 1875, p.56).¹³ Freiras enclausuradas, recorriam aos caçadores para prover o material de sua indústria – as aves de plumagens coloridas que também eram criadas por elas.

As ursulinas da Soledade produziam unicamente buquês, guirlandas e coroas de flores, originalmente empregados para ornamentar os altares, sendo seu trabalho requisitado por todas as províncias do país. Esses arranjos eram valorizados por europeus cosmopolitas que os empregavam como decoração de interiores. O recheio da residência do Conselheiro Joaquim Antônio de Magalhães, Ministro Plenipotenciário de Portugal leiloado em janeiro de 1837, continha, além dos elegantes trastes feitos com madeiras de lei brasileiras, ornamentados com cristais e riquíssimos bronzes, um platô dourado com espelhos, serpentinas, vasos, pirâmides e ramos de flores de penas em suas caixas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1837, p. 3).

A expansão e a secularização da manufatura de flores de penas, cuja introdução na Europa é atribuída às freiras baianas se deram em meados do século XIX (SCHOEPF; MONNIER, 1985, p. 46). No Rio de Janeiro dos anos 1830 a técnica já era ensinada por professoras particulares ou nos colégios femininos, como é possível se verificar em anúncios de jornal como o *Correio Mercantil* em 1831, e o *Diário do Rio de Janeiro* em 1832, 1837 e 1839; mucamas oferecidas para aluguel ou venda eram valorizadas por sua habilidade em fazer flores de penas e anúncios desse tipo são encontrados no *Correio Mercantil* em 1832 e no *Diário do Rio de Janeiro* em 1838. Era comum o uso de buquês de flores de penas entre a boa sociedade carioca, oferecidos em homenagem a personalidades ou leiloados em eventos de caridade.

A indústria de flores de penas se expandiu pela América espanhola e pelo reino português alcançando as ilhas dos Açores e a ilha da Madeira (LUZ SORIANO, 1891, p. 267). No entanto, as cores dessa manufatura não tinham a mesma vivacidade daquelas produzidas na América do Sul, pois o efeito do colorido pouco durável era obtido por meio do tingimento das penas de avestruz, patos ou galináceos (DENIS, 1875, p. 59).

No primeiro quarto do século XIX, as manufaturas cariocas estavam concentradas na Rua do Ouvidor no centro do Rio de Janeiro, dominadas por floristas francesas. Garantia-se a moda francesa, padrão cultural dominante entre a boa sociedade brasileira, tanto pela nacionalidade dos comerciantes, quanto pela venda conjunta de artigos de moda de Paris (ALMANACK..., 1856, p. 645). Ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro exportava caixas contendo aves

¹³ (...)d'une finesse à désespérer le coloriste le plus exercé. (tradução minha)

secas, insetos e flores de penas para cidades como Valparaíso no Chile, Baltimore nos Estados Unidos, Liverpool no Reino Unido, Havre na França, Hamburgo na Alemanha e Copenhague na Dinamarca. Essa tipologia de anúncio é encontrada em edições do *Diário do Rio de Janeiro* dos anos de 1839, 1840, 1841, 1842, 1863 e 1872, sempre na terceira página.

Atraídos pela demanda crescente que vinha do interior do país e do exterior, floristas e homens de negócios estabeleceram sociedades ou adquiriram antigos estabelecimentos. O naturalista Alfred Poirier anunciava em francês e português os produtos de sua loja que incluía coleções de aves, insetos, borboletas, conchas e flores de penas, além de animais empalhados e perfumes franceses. Armazéns como “Ao Cacique”¹⁴, “Ao Beija Flor”¹⁵, “A parasita”¹⁶ ou “A Rosa de Musgo”¹⁷, com nomes sugestivos, reuniam indistintamente artigos de moda e ‘curiosidades’ de história natural que interessavam às mulheres atentas à moda ou aos viajantes que colecionavam objetos exóticos.

Ventarolas de penas e aves empalhadas voltaram à moda feminina europeia em meados do século XIX. Na corte brasileira, a julgar por documentos visuais, parece ter havido o uso indistinto de ventarolas por homens e mulheres. Hábitos que provavelmente derivaram de práticas sino-portuguesas e que persistiram até os Oitocentos, quando o aumento da circulação da moda europeia levou ao desaparecimento desses traços originais.

Por outro lado, na Europa, nas transformações sociais então em curso, a corte exerceria um papel preponderante na divulgação de novas modas e mulheres mundanas seriam reposicionadas como agentes de um gosto de caráter burguês no contexto da influência franco-inglesa preponderante. Aí a demanda por penas e aves feita por mulheres europeias e americanas urbanas de classe média, atentas à moda divulgada pelas revistas ilustradas europeias e norte-americanas não teve precedentes (DOUGHTY, 1975, p. 2- 6).

A NATUREZA DO GRANDE IMPÉRIO DA AMÉRICA DO SUL EM EXIBIÇÃO

¹⁴ Tradicional manufatura situada na Rua do Ouvidor, n.º 115, fundada por Mme. Alexandrina Finot, nos anos 1860 passou às mãos de Mme. Rodrigues que valendo-se da antiga fama da casa Finot e Dubois, anunciava artigos franceses de moda, flores de penas e produtos de história natural.

¹⁵ Casa fundada em 1850 por Mme. Clemence, passou a Domingos José Ferreira Braga nos anos 1880, fabricante da ventarola de penas, aves e insetos que pertence ao acervo do Museu D. João VI. (Inventário n.º 1450.)

¹⁶ Fábrica francesa de flores, uma sociedade da viúva Conseil com Marcos Rosenwald, Allan B. Gordon e Alberto Landsberg, naturalistas.

¹⁷ Casa situada na Rua 7 de Setembro, n.º 59 cujo proprietário Manoel Pinto de Magalhães, foi inicialmente sócio e em seguida sucedeu Mme. Rufina Morrot nos anos 1880.

O interesse por esses ornamentos se deveu a um amplo movimento de exibição, em grandes capitais europeias e americanas ou nas cidades de origem de aventureiros e naturalistas, de suas coleções de aves e insetos empalhados. Contribuíram também para a familiaridade de um público mais vasto com a flora e a fauna de países distantes, a publicação de livros ilustrados como a famosa obra de John Gould *The Family of Humming Birds* e a exibição de desenhos e espécies nas exposições universais, cuja primeira edição em Londres em 1851, atraiu 75.000 visitantes pagantes (GERE; RUDOE, 2010, p. 227).

Na Grande Exposição de Londres, apenas três expositores apresentaram ornamentos feitos com penas e insetos. Dois deles, os ingleses Adamson e C.T. Major, com loja na Billiter Street 21, em Londres, exibiram, respectivamente, um buquê de flores do Brasil feito de penas de aves e asas de insetos e um conjunto manufaturado por Henrique José da Silva, do Rio de Janeiro, composto por folhas e borboletas feitas de asas de inseto (OFFICIAL CATALOGUE..., 1851, p. 206). Nessa época, essa produção já estava em franca expansão no Brasil nas províncias da Bahia, Santa Catarina, Rio de Janeiro e São Paulo. Um ano antes da Grande Exposição de Londres a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional já havia ressaltado a importância de se estimular essa indústria “a maior perfeição possível nas imitações da natureza, propriedade e matiz das côres.” (TRABALHOS..., 1854, p. 367)

A partir de 1861 o governo brasileiro passou a realizar exposições nacionais, com o propósito de fomentar a indústria e escolher os objetos que deveriam representar o Brasil na Exposição Universal de 1862, em Londres. Os produtos naturais e da indústria humana que comportavam quarenta classes, foram distribuídos em cinco grupos: indústria agrícola, indústria fabril e manual, indústria metalúrgica, artes mecânicas e liberais e belas artes. Desse modo, a escolha dos produtos que deveriam representar o Brasil foi feita por um júri liderado pelo Marquês de Abrantes, reunia nossas ‘características naturais’, como os principais produtos agrícolas de exportação e o artesanato indígena, e a produção da ‘cultura civilizada’ (EXTRACTO..., 1863, p. 71-88).

Das províncias do Norte e Nordeste foram enviadas redes feitas de tucum (*Bactris setosa*), de carauá (*Ananas erectifolius*) ou de puçá (*Mouriri pusa*) ordinárias, finas, com varandas de penas ou sem elas (PEDRO II, 1861, p.3). Acessório de interior autóctone, elemento da cultura material de várias tribos sul-americanas assimilado pelos colonizadores, as redes oitocentistas produzidas no Ceará figuraram no pavilhão brasileiro da Exposição Universal de 1862, em Londres, como exemplo de artesanato indígena (NASCIMENTO, 2009, p. 108). As varandas ornamentadas com mosaicos de penas representando escudos – armas brasileiras, portuguesas ou mesmo venezuelanas - teve seu pleno desenvolvimento no segundo quarto do século XIX. A produção dessas redes, ainda mal estudada, era provavelmente feita por uma mão de obra indígena, mas de sistematização à europeia (CASCUDO,

1953). As penas eram coladas sobre pequenos pedaços de tecido ou papel, onde é possível identificar motivos impressos por firmas inglesas e francesas, representando rosáceas e escudos de armas (SCHOEPF; MONNIER, 1985, p. 124).

A participação do Brasil na Exposição Universal de 1873, em Viena, dirigida pelo Barão de Porto Seguro, seria orientada a construir a imagem de um país civilizado, com ênfase numa produção manufatureira de índole europeia. Neste sentido, os artefatos de penas, antes vinculados à cultura material indígena, seriam substituídos por objetos comercializados pelas irmãs Natté. Maria e Eudoxia sucederam a mãe, em 1866, na produção de ventarolas montadas em cabos de madeira, osso, marfim, tartaruga ou madrepérola, flores de penas, passarinhos empalhados, insetos encastoados em ouro e objetos de História Natural.

O estilo característico da produção brasileira de ornamentos de moda combinando aves empalhadas e insetos (GERE; RUDOE, 2010, p. 231) fora aperfeiçoado nos anos 1870 e obtivera reconhecimento internacional, pois durante a Exposição Universal de 1873 as irmãs Natté receberam o “*Ehren-Diplom*” (Diploma de Mérito). A sociedade vienense vira com curiosidade o artesanato brasileiro que se destacava pela combinação:

[...] as flores de pennas e insectos da Sra. Natté, foi uma grande novidade! A alta sociedade de Viena tornou-se tributaria da nossa expositora. As ventarolas e *flabellos* de pennas causaram tal impressão, que nas vidraças das lojas da Kingstrasse já se vendem leques de pennas ou frouxel, chamados brasileiros! (PORTO ALEGRE, 1874, p. 13).

Maria e Eudoxia Natté foram novamente premiadas nas Exposições de Santiago em 1875 e na Filadélfia em 1876,¹⁸ cujo pavilhão brasileiro exibira acessórios feitos com asas de besouro, flores artificiais feitas com asas de borboleta e plumas coloridas de aves nativas (TOLINI, 2002). Desse modo, o traço original da manufatura carioca fora consagrado pelo júri e pelo público internacionais (GERE; RUDOE, 2010, p. 231-232).

A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA: A VARIEDADE DAS ESPÉCIES, A BELEZA DAS FORMAS E NATURALIDADE DOS GESTOS

O trânsito atlântico de objetos e pessoas que se manteve entre o Brasil e a Europa a partir do século XVI, a exploração das terras do extremo Ocidente e o aumento do comércio com o Oriente contribuíram para uma diversificação

¹⁸ Palais Galliera, Paris. França. Inventario n.º 1999-143-2 A/ B/ C.

e abundância de plumas e aves no mercado europeu, para a valorização de animais exóticos e, porque não, para a introdução de novas propostas estéticas e jogos de cores inspirados na plumária ameríndia.

Coleções reais e privadas dariam origem a museus orientados para um público mais amplo cuja emergência e expansão na segunda metade do século XIX se deveram a uma elite letrada europeia e norte-americana. Na mesma época, as feiras universais que contaram com um afluxo de público muito amplo e variado, incluindo não pagantes, tornaram-se um importante canal de divulgação ‘dos progressos da indústria’ e de coleções de história natural, de grande riqueza e diversidade (DOMINGUEZ, 1986, p.548).

Ao longo do século XIX, a circulação e fruição dessas coleções influenciaram uma estética vestimentar e decorativa, de caráter exótico, cujo consumo passou a ser valorizado como uma distinção por extratos médios urbanos.

A manufatura carioca de flores de penas e ventarolas de penas, aves e insetos teve seu apogeu entre os anos 1870 e 1890. Já existia no Brasil desde meados do século XVIII, tornando-se conhecida internacionalmente pela ação de viajantes e naturalistas interessados em produtos de História Natural. Pelo menos desde 1830, estes artefatos entraram no circuito de consumo da aristocracia europeia, produzidos por floristas de origem francesa que empregaram técnicas adaptadas da fabricação de flores artificiais.

No Rio de Janeiro, a manufatura de penas vinculava-se à moda vinda de Paris através da propaganda publicada nos periódicos. Já na França, foi inicialmente atribuída aos índios sul-americanos. Mais tarde, na Europa, a combinação de flores de penas com aves coloridos e insetos iridescentes ficou conhecida como estilo brasileiro, percebido como a fusão da natureza tropical com o gosto francês (GERE; RUDOE, 2010, p. 231). A exibição desses trabalhos nas exposições universais a partir de 1873, quando seu estilo já havia se consolidado, levou à expansão das manufaturas no Rio de Janeiro. O interesse por ornamentos exóticos se intensificou com a demanda crescente de mulheres da burguesia europeia e americana dispostas a consumir produtos de moda antes restritos às camadas dominantes.

Num conjunto que reunia indistintamente *naturalia* e *artificialia*, técnicas europeias e ameríndias se fundiram para criar objetos cuja estética desafiava as fronteiras entre a natureza ‘real’ e a fantasia. Nas composições que imitavam a ‘variedade das espécies, a beleza das formas e naturalidade dos gestos’ (HEYNEMANN, 2010, p. 86) formava-se o paralelo entre arte e natureza. Nesse contexto, plumas, aves e insetos foram percebidos por um mercado consumidor alargado, por seus efeitos de movimento, cor, brilho e iridescência. Estes ornamentos encarnaram o sentido do exotismo da época romântica e imperialista, “como uma frivolidade suplementar da cultura ‘superior’ dos burgueses conquistadores”, alimentado pelas “revelações

estéticas e culturais de mundos recentemente aflorados” (BOURDE, 2003, p. 246-259).

REFERÊNCIAS

ALMANACK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO PARA O ANNO DE 1856. Ano XIII. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1856. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/al1856/00000653.html. Acesso em 23 out. 2019.

EXTRACTO DO RELATORIO GERAL DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1861. In: *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio De Janeiro para o anno de 1863*. Supplemento: Collecção de documentos officiaes, dados estatísticos e commerciaes, nacionais e estrangeiros, informações uteis, etc., etc. ano XX. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1863, p. 71-88. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/al1863/00001117.html. Acesso em 23 out. 2019.

BAYLE-MOUIILLARD, Élisabeth-Félicie. *Manuel du fleuriste artificiel, ou l'art d'imiter d'après nature toute espèce de fleurs*. Paris: La Librarie Encyclopédique de Roret, 1829. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6290668t.texteImage>. Acesso em: 23. 10. 2019.

BOURDE, André. História do Exotismo. In: POIRIER, Jean (org.) *História dos Costumes: O homem e o outro*. vol. 8. Lisboa: Editorial Estampa, 2003, p. 235-246.

CANTINHO, Manuela. Coleções etnográficas extra-ocidentais em Portugal: passado, presente e futuro. *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos*. Lisboa 2010, p.1-10. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/2200/1/CIEA7_1_CANTINHO,%20Colec%C3%A7%C3%B5es%20etnogr%C3%A1ficas%20extra-ocidentais%20em%20Portugal.pdf. Acesso em: 23. 10. 2019.

CARVALHO, Rómulo de. *A História Natural em Portugal no século XVIII*. Coleção Biblioteca Breve, vol. 112. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1987.

CASCUDO, Luiz da Camara. Pesquisas e notas da etnografia brasileira: a rede de dormir. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 set. 1953.

DENIS, Ferdinand. *Arte plumaria* – Les plumes leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l’Océanie. Paris: Ernest Leroux Éditeur, 1875. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5652414v.texteImage>. Acesso em: 23. 10. 2019.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO. Anno XIX, n° 270, 30 nov. 1840, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/23523. Acesso em: 23. 10. 2019.

_____. Anno XVIII, n° 289, 21 dez. 1839, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/22426. Acesso em: 23. 10. 2019.

_____. Anno XVII, n° 220, 2 out. 1838, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/20988. Acesso em: 23. 10. 2019.

_____. Anno XVI, n° 7, 10 jan. 1837, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/19026. Acesso em: 23. 10. 2019.

DICKINSON, J.A. Taxidermy. In: KITE, Marion; THOMSON, Roy. *Conservation of leader and related materials*. London: Elsevier, 2006.

DOMINGUEZ, Virginia R. The marketing of heritage. *American Ethnologist*, Washington, 13 (3), 1986, p. 543-555.

DOUGHTY, Robin W. *Feather fashions and bird preservation: a study in nature protection*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1975.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 08 jul. 1818, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/5101>. Acesso em: 23. 10. 2019.

_____. 05 fev. 1817, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4360>. Acesso em: 23. 10. 2019.

GERE, Charlotte; RUDOE, Judy. *Jewellery in the age of Queen Victoria: a mirror to the world*. London: The British Museum Press, 2010.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. *As Culturas do Brasil*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

LUZ SORIANO, Simão José da. *Revelações da minha vida e memórias de alguns factos e homens meus contemporaneos*. Porto: A. Leite Guimarães Editor, 1891. Disponível em: <https://archive.org/details/revelaesdami00luzs>. Acesso em: 23. 10. 2019.

MAKOWIECKY, Sandra; DIDONÉ, Fabiana Machado. *Passeio Público do Rio de Janeiro e uma história que pode ser revista: os catarinenses Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros*. Mimeografado. 2014.

MARSCHNER, Joanna. A Weaving Field of Feathears; dressing the head for presentation at the English Court, 1700-1939. In. SWAN, Jude, et al. *Birds of Paradise: plumes and feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014, p. 140-147.

MITTL-RAHL, Tione. *Die Geschichte der Seidenblumem*. Hannover: M.& H Schaper Verlag, 1981.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp084996.pdf>. Acesso em: 23. 10. 2019.

TRABALHOS DAS COMISSÕES VERSANDO SOBRE A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIS EM 1855, REMETENDO AO MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. *O Auxiliador da Industria Nacional*. Rio de Janeiro, n. 11, maio 1854, p. 337-370. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/302295/9418>. Acesso em: 23. 10. 2019.

OFFICIAL CATALOGUE OF THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS. London: Spice Brothers, Wholesale Stationers; W. Clowes & Sons, Printers, 1851. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em: 23. 10. 2019.

EXPOSIÇÃO PROVINCIAL. *Pedro II*. Anno XXII, n° 274, Fortaleza, 25 abr. 1861, p.3. DISPONÍVEL EM: <http://memoria.bn.br/DocReader/216828/5554>. Acesso em: 23. 10. 2019.

POMIER, Krzysztof. Coleção. In. GIL, Fernando (coord.) *Enciclopéida Einaudi – Memória – História*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1899). *Relatório da Comissão que representou o Império do Brasil na Exposição Universal de Vienna d'Austria em 1873*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.

SCHINDLER, Helmut. Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol.8, (suplemento), Casa de Oswaldo Cruz, 2001, p. 1089-1108. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000500016>. Acesso em: 23. 10. 2019.

SCHOEPF, Daniel, MONNIER, Alain. *L'art de la plume – indiens du Brésil*. Geneve: Musée d'Ethnographie, 1985.

TOLINI, Michelle. “Beetle Aboniations” and Birds on Bonnets: Zoological Fantasy in late-nineteenth-Century Dress. *19th Art Worldwide: a journal of Ninetheenth-Century Visual Culture*. Volume 1, Issue 1, Spring 2002. Disponível em: http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/85-spring02/spring02article/_____%20206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress. Acesso em: 23. 10. 2019.

VOLPI, Maria Cristina. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize. PEREIRA, Sonia Gomes, CAVALCANTI, Ana. (org.) *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, p. 195-206.

_____. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira nos oitocentos. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (org.) *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014, p.183-194.

YARDHOOD, Doreen. *The encyclopedia of world costume*. New York: Bonanza Books, 1988.

Recebido em 24.10.2019

Aceito em 24.11.2019

CÂNONE LITERÁRIO E EMBATES EDITORIAIS EM DUAS COLEÇÕES DE LITERATURA BRASILEIRA (1862-1876)

LITERARY CANON AND EDITORIAL CLASH IN TWO COLLECTIONS OF BRAZILIAN LITERATURE (1862-1876)

Lúcia Granja¹⁹

Odair Dutra Santana Júnior²⁰

RESUMO: Este artigo parte do advento da coleção como fenômeno importante para novas práticas de leitura e de canonização de autores na França. A partir daí, aborda e analisa aspectos de duas coleções que tiveram a intenção inicial de reunir a literatura brasileira, nos anos 1860-1870, a *Bibliotheca Brasiliana* (1862-1863) e a *Brasília Bibliotheca Nacional* (1862-1876). Na conclusão, é diagnosticada uma tensão que envolve os agentes do campo literário pelo lado editorial, Quintino Bocaiúva e Baptiste-Louis Garnier, ambos homens com capital em empresas de produção de impressos, mas apenas um deles contando com o mecenato como alternativa de financiamento. O sucesso dessa associação determinou o cânone em poesia brasileira ainda hoje em dia em vigor.

PALAVRAS-CHAVE: coleções literárias, *Bibliotheca Brasiliana*, Quintino Bocaiúva, *Brasília Bibliotheca Nacional*, Baptiste-Louis Garnier, campo literário, cânone nacional.

ABSTRACT: This paper departs from the emergence of the collection as an important phenomenon for new reading practices and for the canonization of new authors in France. The work analyzes aspects of two collections that had the initial intention of bringing together the Brazilian literature, from 1860 to 1870: the *Bibliotheca Brasiliana* (1862-1863), and the *Brasília Bibliotheca Nacional* (1862-1876). The conclusion enlightens a tension that involves the agents of the literary field by the editorial side, Quintino Bocaiúva and Baptiste-Louis Garnier, both men with capital in printing companies, but only one of them having patronage as a funding alternative. The success of this association determined the canon in Brazilian poetry, which continues to exist nowadays.

KEYWORDS: literary collections, *Bibliotheca Brasiliana*, Quintino Bocaiúva, *Brasília Bibliotheca Nacional*, Baptiste-Louis Garnier, literary field, literary canon.

INTRODUÇÃO

¹⁹ Lúcia Granja é professora de Literatura e Cultura Brasileiras na UNESP (campus de São José do Rio Preto), Livre-Docente em Literatura Brasileira pela UNESP (2016), Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (1997). Pesquisadora da obra de Machado de Assis, especializou-se no estudo das crônicas do escritor e das relações entre Literatura e Jornalismo em sua obra. Estuda também a História do Livro e da Edição no Brasil e em suas relações com a França, sobretudo a história dos livreiros e editores Garnier. É autora de *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais* (Editora Mercado das Letras, 2000) e *Machado de Assis: antes do livro o jornal: suporte, mídia e ficção* (Editora da UNESP, 2018). lgranja@uol.com.br.

²⁰ Odair Dutra Santana Júnior é Doutorando em Letras pelo PPG-Letras da UNESP (campus de São José do Rio Preto), bolsista FAPESP. Investiga as coleções de literatura brasileira que circularam no Rio de Janeiro durante o século XIX. juniordutrasantana@gmail.com

A estratégia de reunião de textos em forma de coleção nasceu no século XVII, na Europa, e prosseguiu no século seguinte. Contudo, foi no século XIX que as coleções se constituíram como um verdadeiro gênero editorial com suas próprias regras e alcançaram uma extensão sem precedentes (MOLLIER, 2008, p. 129-131). Isabelle Olivero, em estudo sobre a história das coleções na França, analisa o desenvolvimento da *Bibliothèque Charpentier*, lançada em 1838 e nascedouro da coleção moderna, e destaca que se estabeleceu uma regra de ordem material, definida antecipadamente, conferindo uniformidade ao conjunto, e uma regra de ordem intelectual, que lhe deu coerência (OLIVERO, 1999, p. 82-83).

Como afirma Olivero, para o caso francês, o período de amadurecimento das coleções proporcionou transformações nos hábitos de leitura e na maneira de a classe mais popular se relacionar com os livros, pois os olhos dos editores de coleções se voltaram para um público de menor poder aquisitivo (OLIVERO, 1999, p. 242). Olivero defende ainda que essa estratégia editorial teve um papel importante na "canonização" de um autor e na consagração de um período, visto que as escolhas de seus organizadores atuaram na abertura do campo literário (OLIVERO, 1999, p. 166-168).

Diante desses pontos, podemos depreender que estudar as coleções que se desenvolveram no século XIX, assim como assinala Isabelle Olivero em sua obra, favorece e converge para estudos mais amplos, uma história cultural – e uma história literária, acrescentamos – que compreende leitores, editores, a noção de cânone, a história da vulgarização científica, entre outros. Sendo assim, é imprescindível que nós, no Brasil, também voltemos nossos olhos para o desenvolvimento dessa estratégia editorial a fim de alargar nossas histórias.

Com a importância de se estudar o desenvolvimento dessa estratégia editorial como norte, neste artigo são apresentados dois projetos de coleção que se desenvolveram na segunda metade do século XIX no Brasil. São elas a *Bibliotheca Brasileira*, da qual esteve à frente Quintino Bocaiúva, homem das letras, da imprensa e da política do XIX, e a *Brasília, Bibliotheca Nacional dos melhores autores antigos e modernos*, editada por Baptiste-Louis Garnier, um livreiro e editor francês residente e atuante no Rio de Janeiro desde 1844.

BIBLIOTHECA BRASILEIRA, POR QUINTINO BOCAIÚVA

No Brasil, era comum no século XIX a utilização das horas ociosas das tipografias dos jornais para a impressão de outros materiais, como outros periódicos, estatutos e livros dos mais variados assuntos, incluindo obras

literárias.²¹ Foi do aproveitamento das horas ociosas da oficina do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1862, que saiu à luz o projeto *Bibliotheca Brasileira*, de responsabilidade de Quintino Bocaiúva, um dos diretores do periódico à época.²²

Quintino Bocaiúva foi um profícuo jornalista, tendo colaborado para diversos periódicos durante o século XIX (*Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *A República*, *O Cruzeiro*, *O Globo*, *O Querubim*, *O País* e outros). Foi um entusiasta da causa liberal e, posteriormente, republicana. Como destaca seu biógrafo Cyro Silva, Bocaiúva manteve-se fiel a essas causas por onde passou (SILVA, 1962) e sua gana patriótica pôde também ser percebida na coleção que organizou e que tinha como objetivo a publicação de brasileiros para a leitura por brasileiros.

Além de aproveitar as horas ociosas da tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, Bocaiúva pôde utilizar das páginas do periódico para anunciar massivamente sua iniciativa e, em 19 de março de 1862, divulgou o prospecto da *Bibliotheca Brasileira* em meio às demais matérias do jornal. Nesse texto, em que apresentou os objetivos da coleção, Bocaiúva se comprometeu:

Sob o título de *Bibliotheca Brasileira* empreendemos a publicação regular de um volume em cada mês. História, filosofia, viagens, literatura, ciências práticas, tudo se abrange na esfera da *Bibliotheca Brasileira*. Esforçar-nos-emos, sobretudo, por facilitar a publicação de trabalhos nacionais ignorados porque a carestia da impressão, a indiferença pública e a pobreza congênere à classe dos escritores impedem-nos de se darem à luz. (*Diário do Rio de Janeiro*, 19/03/1862, p.2, col.1)

Bocaiúva, como se vê, prometeu publicar regularmente, um volume em cada mês, e afirmou que daria preferência a trabalhos nacionais ignorados. Porém, seu empreendimento ficou aquém dos seus desejos, somando apenas 12 volumes publicados entre 1862 e 1863, e tendo sido necessárias as publicações de um romance estrangeiro e de obras de autores já conhecidos. Foram os casos de José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida.

O primeiro volume da *Bibliotheca Brasileira* foi uma coletânea de poemas de autores do XIX, sob o título *Lírica Nacional*. Reunindo 43 poemas de 35 autores, além de dois poemas sem autoria, a obra foi acompanhada de um

²¹ Um trabalho sobre o aproveitamento das horas ociosas de uma tipografia de jornal brasileiro no século XX foi realizado por Santana Jr. em sua pesquisa de mestrado, realizada com apoio FAPESP (SANTANA JR., 2017).

²² Embora apresentada como fruto de uma associação de homens de letras, foi Quintino Bocaiúva quem se responsabilizou, quando vinham assinados, por prefácios e advertências impressos nas obras da coleção; era ele também a quem se referiam os cronistas e críticos da época, quando tratavam dos lançamentos da coleção. Diante disso, percebemos, assim como o fez José Galante de Sousa, que essa iniciativa resulta do desejo e trabalho de um homem só (SOUSA, 1979).

prefácio de seu organizador, “Antes de tudo” por Quintino Bocaiúva, e do “Estudo sobre a nacionalidade da literatura”, de Adadus Calpe, pseudônimo de Antônio Deodoro de Pascual. Apesar de o volume ser referente ao mês de abril, ele foi incluído nos anúncios da coleção divulgados pelo *Diário do Rio de Janeiro* a partir de 8 de maio de 1862:

BIBLIOTHECA BRASILEIRA
POR
UMA ASSOCIAÇÃO DE HOMENS DE LETRAS
PUBLICAÇÃO MENSAL DE UMA OBRA DE AUTOR
NACIONAL SOBRE TODOS OS RAMOS DE CONHE-
CIMENTOS HUMANOS:

Recebem-se assignaturas para esta in-
teressante empreza, nos escriptorios do
Diario do Rio, rua do Rosario n. 84; do
Correio Mercantil, rua da Quitanda n. 53
e na livraria Waldemar, rua do Ouvidor
n. 112, pelas seguintes condições:

Para a côrte e Nitheroby.

Um anno . . .	12\$
Seis mezes . . .	6\$
Tres mezes . . .	3\$

Para as provincias.

Um anno . . .	14\$
Seis mezes . . .	7\$
Tres mezes . . .	4\$

A modicidade da contribuição e o alto
interesse que se liga ao desenvolvimento
da litteratura nacional animam a empreza
a contar com o apoio do publico.
N. B. -- O 1.º volume:
LYRICA NACIONAL.
Acha-se á venda neste escriptorio,
preço 1\$500.

Figura 1: *Diário do Rio de Janeiro*, 08/05/1862, p. 4, col. 1.

No anúncio, podemos conferir os valores de assinatura da coleção, sendo 12\$000 réis para a assinatura anual, que dava direito a doze volumes da coleção, 6\$000 réis para uma assinatura semestral e 3\$000 réis para três meses de assinatura. Também podemos observar que o volume poderia ser adquirido avulso por 1\$500 réis.

O segundo volume da *Bibliotheca Brasileira*, referente ao mês de maio de 1862, foi a primeira parte da obra *Esboços biográficos*, de Francisco Inácio Marcondes Homem de Mello. O próximo volume foi a primeira parte de *As minas de prata*, de José de Alencar que, embora correspondesse ao mês de junho de 1862, foi anunciado apenas em agosto. Dessa forma, podemos adiantar desde já que a publicação de uma edição por mês não aconteceu e que intervalos variados e maiores entre um volume e outro foram comuns.

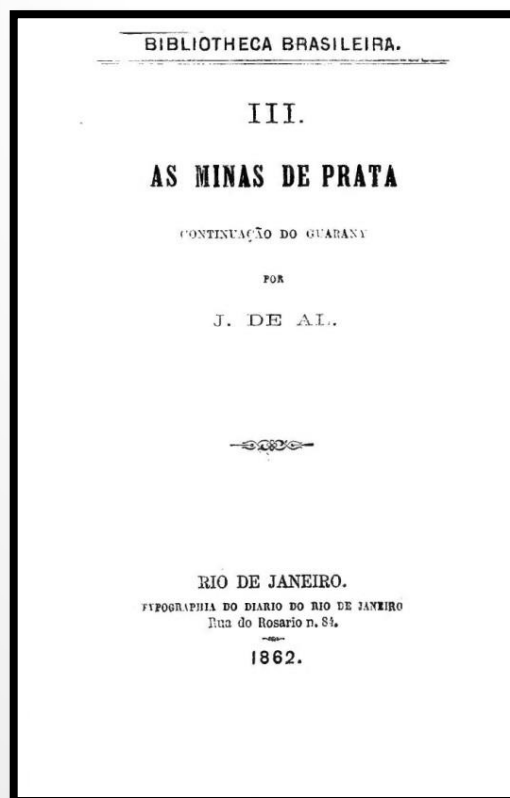


Figura 2: Ilustração do pertencimento de *As minas de prata* à “Bibliotheca Brasileira”.

Finalizado o primeiro trimestre da publicação, a edição da primeira parte da obra de Alencar trouxe ao final uma reflexão de Bocaiúva que dava indícios dos entraves da iniciativa:

Através de dificuldades de todo o gênero, da descrença pública em relação a empresas literárias, a *Bibliotheca Brasileira* vai marchando e vai lutando.

Não é a luta que nos afadiga, não é o esforço que nos assusta. Só tememos e só lamentaremos não poder dar a esta empresa o desenvolvimento que ela comporta e ver desvanecidas as esperanças que nos sorriam quando nos abalançamos a este cometimento. (BOCAIÚVA, 1862, s.p.. In.: ALENCAR, 1862).

Apesar das dificuldades, novos títulos foram prometidos à coleção, mas a grande maioria não saiu à luz pela *Bibliotheca Brasileira*.

O quarto volume do projeto de Bocaiúva, correspondente ao mês de julho de 1862, trouxe a segunda parte dos *Esboços biográficos*, de Homem de Mello, e, referente a agosto, foi publicada a segunda parte de *As minas de prata*, de José de Alencar. Seguiram à publicação deles as obras *Estudos Econômicos*, de Guilherme Cândido Bellegarde, *Contos do Serão*, de Leandro de Castilhos, e *Lady Clare*, uma tradução do romance francês homônimo de J. T. de Saint-Germain, pseudônimo de Jules Romain Tardieu, publicada originalmente em 1859.

O volume de *Lady Clare*, o oitavo da coleção, trouxe uma explicação de Bocaiúva ao início, tal qual um prefácio, justificando-se pela publicação de uma obra estrangeira na *Bibliotheca Brasileira*. Nesse texto, Bocaiúva comentou sobre o engajamento do público com os objetivos da coleção e sua preferência de gosto de leitura:

Mas o público pode bem e justamente não tomar tanto a peito esta virtude do patriotismo, quando produções de certo gênero limitam o círculo dos apreciadores e fazem descontente ao maior número, que prefere recrear-se a aplaudir aquilo que não o diverte. (BOCAIÚVA, 1862, s.p.. In.: SAINT-GERMAIN, 1862)

Podemos perceber de suas palavras que a ideia patriótica não era suficiente para conquistar assinantes e, além disso, que o caráter diversificado da coleção, ao invés de reunir uma maior quantidade de subscritores, afastava um público que desejava majoritariamente “recrear-se”, prazer que seria encontrado no gênero mais popular do período. Como afirmou o próprio Bocaiúva, era o romance esse gênero: “O romance é o gênero literário mais popularmente querido. A tese não precisa de demonstração”.

Todavia, se o romance era bem-visto pelo público, ele não recebia o mesmo apreço das elites letradas à época, que associavam a leitura de romances a um “público leitor amplo, no mais das vezes considerado desprovido de educação necessária para julgar a qualidade do que lhe caía em mãos” (AUGUSTI, 2008, p. 395). Sendo assim, pela própria má-fama entre a elite letrada brasileira, o romance era pouco cultivado entre os escritores nacionais e Bocaiúva continuou seu texto dizendo que os talentos brasileiros “se têm desviado desse gênero por muitas razões plausíveis. [...] E daí também, para nós, a necessidade de recorrer a autores estrangeiros”.

Ao final, Bocaiúva informou que outras leituras como a do romance traduzido seriam fornecidas ao público, mas a coleção findou após a publicação de mais quatro volumes, nenhum deles sendo um romance estrangeiro. Podemos concluir, dessa forma, que a publicação de *Lady Clare* e a

promessa de outros romances traduzidos não foram suficientes para conquistar o público necessário para a continuação da *Bibliotheca Brasileira*.

Encerraram os doze volumes da *Bibliotheca Brasileira*, a publicação de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, em duas partes, e a obra *Apontamentos históricos, topográficos e descritivos da cidade de Paranaguá*, de Demétrio Acácio Fernandes da Cruz, também dada à luz em duas partes.

No último volume, Bocaiúva apresentou um balanço da coleção, destacando suas conquistas, revelando seus erros e apresentando um novo formato para a *Bibliotheca Brasileira*. Teve início mostrando consciência de que o número de doze volumes lançados já era sua primeira conquista:

A *Bibliotheca Brasileira* termina com este número o seu primeiro ano de existência. Para publicações deste gênero completar um ano de vida é ter percorrido, neste país, um largo período. Lisonjeamo-nos com este resultado e afaga-nos a esperança de melhor futuro. (BOCAIÚVA, 1863, p.137, In.: CRUZ, 1863).

Em seguida, reconheceu e confessou um erro: “Foi uma ilusão ou uma irreflexão dar à *Bibliotheca Brasileira* a proporção e as formas de que se revestiu”. Continuando, expôs, como mais de uma vez nos deparamos nos textos que acompanharam a coleção e na imprensa do período, que o romance era o gênero que agradava mais ao público, mas a morosidade com o qual era produzido no país impossibilitava o oferecimento mensal de um volume de romance. Para que a coleção continuasse, era necessário que produções como os estudos de Francisco Inácio Marcondes Homem de Mello, Guilherme Cândido Bellegarde e de Demétrio Acácio Fernandes da Cruz tivessem o mesmo favorável acolhimento que os romances. Assim, buscando ampliar o leque de conteúdos oferecidos, optou por uma mudança no formato da coleção que passaria a ser uma revista mensal. No entanto, a revista somou apenas três números.

Nos mesmos anos 1860, o *Diário do Rio de Janeiro* noticiou aos seus leitores a publicação de uma nova coleção no país. Em 14 de novembro de 1863, sob a indicação “Publicação literária”, o *Diário* informou que o Imperador Dom Pedro II havia concedido a permissão para a publicação, sob os seus auspícios, de uma “esmerada coleção das obras dos melhores autores brasileiros, poetas e prosadores”. Essa coleção, de título *Brasília, biblioteca nacional dos melhores autores antigos e modernos, publicada sob os auspícios de Sua Majestade Imperial o Sr. D. Pedro II*, foi editada por Baptiste-Louis Garnier, editor francês que se tornou o grande editor dos escritores brasileiros do XIX (GRANJA, 2018, p. 69). É sobre a atuação de Garnier no Brasil e sua coleção que tratamos a seguir.

BRASÍLIA, BIBLIOTHECA NACIONAL, EDITADA POR BAPTISTE-LOUIS GARNIER

Uma nova coleção de textos literários brasileiros estruturava-se em 1863, quase que renascendo do cadáver da coleção de Bocaiúva, cujo último volume teria sido lançado em março do mesmo ano, se não tivesse havido alguns atrasos, significativos, aliás, das dificuldades de que a empreitada editorial enfrentava.

A partir dessa nova coleção de Garnier, seguidamente à de Bocaiúva, é possível pensar a literatura brasileira pela perspectiva das formulações em torno de sua própria formação, remetendo a uma variedade importante de estudos sobre história literária,²³ mas se beneficiando de um retorno ao livreiro-editor Baptiste-Louis Garnier, que consolidou as atividades editoriais em torno da produção brasileira, incentivando autores, formando coleções e se dirigindo a um público leitor e consumidor de livros.

Como se sabe, Baptiste-Louis Garnier dominou o comércio de livros no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e foi muito importante para as sociabilidades em torno dos impressos em geral, principalmente dos livros. Ao longo de sua trajetória de quase cinquenta anos no Brasil (1844-1893), vários escritores e intelectuais escolheram a Livraria Garnier como ponto de encontro para suas conversas literárias, entre eles Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, José Veríssimo, Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Constâncio Alves, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Araripe Junior, Rodrigo Otávio, Mário de Alencar, Clovis Bevilacqua, entre outros (HALLEWELL, 2005, p. 199).

Após o falecimento e transmissão de bens de Baptiste-Louis Garnier,²⁴ Hippolyte Garnier, principal herdeiro de Baptiste-Louis, decidiu manter os

²³ Destacamos aqui os trabalhos de Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman, das quais citamos um artigo de cada, entre os vários que escreveram sobre o assunto. A primeira estudiosa debruçou-se sobre os historiadores da literatura estrangeiros e brasileiros no XIX, associando suas obras à questão política no Segundo Império, com vista à compreensão do discurso historiográfico na construção da identidade nacional brasileira (MOREIRA, 2003). A segunda professora e crítica literária fez um levantamento exaustivo da aparição do conceito de identidade nacional nos estudos históricos e críticos, incluindo estudos preliminares a antologias, entre os anos 30 e 70 do século XIX brasileiro (ZILBERMAN, 2000). Ambas uniram esforços no volume *O berço do cânone: textos fundadores da história literária brasileira*, 1998.

²⁴ Os estudos do processo sucessório de Baptiste-Louis Garnier não eram renovados desde o trabalho pioneiro de Lawrence Hallewell (2005). Dentro do Projeto Temático FAPESP “A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX, 1789-1930”, foram levantados novos dados e propostas leituras. Granja (2013a) traz informações recentes sobre o assunto, uma genealogia completa da família Garnier, incluindo as relações com os Vivet e os Fauchon, esses últimos também presentes no mercado editorial brasileiro. A partir daí, Jean-Yves Mollier propôs uma leitura das ações internacionais da Livraria Garnier (MOLLIER, 2018).

negócios no Rio de Janeiro e continuou, por meio dos gerentes da sucursal brasileira, investindo no quadro de autores que o irmão havia formado, sobretudo em Machado de Assis. Lawrence Hallewell e Raimundo Magalhães Jr, provavelmente apoiados em Luiz Edmundo, relatam a mesma história: desejando eclipsar a livraria Laemmert, Hippolyte encomendou a Bellissime e Parradiou, seus arquitetos franceses, a construção de um novo e magnífico edifício de quatro andares, na Rua do Ouvidor. Ele substituíra a antiga, poeirenta e escura livraria de Baptiste-Louis Garnier, previa um apartamento para o gerente no quarto andar e foi inaugurado com grande festa em 19 de janeiro de 1900 (HALLEWELL, 2005, p. 258; MAGALHÃES JR., 1982, vol. 4, p. 104; EDMUNDO, 2003). Nessa ocasião, cada convidado recebeu um romance autografado de Machado de Assis, provavelmente *Dom Casmurro*, cujo atraso na publicação o escritor reclamara a H. Garnier, em 19 de dezembro do ano anterior (ASSIS, 2011, p. 444-445).

Muitos anos antes desse desfecho literário do século XIX em grande estilo, os ventos parecem ter soprado fortes em direção à concretização dos planos da transformação da Livraria de Baptiste-Louis Garnier em Livraria-Editora, a partir de meados dos anos 1850.

Ao longo da história de Garnier no Brasil, foram despontando alguns homens que, proximamente ao livreiro-editor ou aos impressos, tornaram-se mediadores importantes para a história do livro, da literatura e das relações culturais entre a França e o Brasil. É o caso de Camille Cléau, com quem Baptiste-Louis Garnier travou relações desde a sua chegada ao Brasil. No Brasil, o descendente *gauche* da realeza francesa (neto bastardo de Carlos X) abraçou, em 1849, a vida religiosa, tornando-se o Frei Camillo de Monserrate, e foi diretor da Biblioteca Nacional entre 1853 e 1870, ano de seu falecimento.²⁵ A posição estratégica na vida dos livros e impressos no Brasil deu ao frei beneditino papel fundamental no que se refere à mediação das relações culturais entre Europa e América,²⁶ mas a sua consanguinidade coloca em cena os laços entre as famílias reais brasileira, portuguesa e da Europa continental, os quais parecem ter contribuído solidamente para a ponte de impressos que ligava o Brasil (e as Américas) à França e a Portugal.

Se um dos franceses desembarcados em 1844 no Rio de Janeiro tornaria-se diretor vitalício da Biblioteca Nacional, o outro chegaria a posições não menos prestigiosas, em muitos aspectos, auxiliado por essa parceria. Ao longo de sua trajetória (BOURDIEU, 1996, p. 71) de mais de cinquenta anos no Brasil, Baptiste-Louis Garnier tornou-se o grande editor dos escritores brasileiros do XIX; foi livreiro oficial do imperador e do Instituto Histórico e

²⁵ Para as informações sobre as relações entre Baptiste-Louis Garnier e Camille Cléau, bem como a vida de Cléau: SACRAMENTO-BLAKE, 1893, vol. 2, p. 19-21; GALVÃO, 1903, p. 6-7; HALLEWELL, 2005, p. 199.

²⁶ Para a importância dos mediadores nos processos de Transferência Cultural, ver Michel Espagne (2012).

Geográfico Brasileiro; recebeu, mas não antes de ter trabalhado bastante pela obtenção deste título, a ordem honorífica mais importante do Brasil (foi condecorado por D. Pedro II com a comenda da Ordem da Rosa) (HALLEWELL, 2005, p. 177), tendo pleiteado também uma condecoração portuguesa,²⁷ o que mostra, por um lado, como as ações de Garnier jamais perderam de vista os vínculos com um dos polos do campo do poder.

Baptiste-Louis Garnier passou a ocupar o espaço da edição, posto que: já em 1853, aquele Frei Camille Montserrat era diretor da Biblioteca Nacional; as ações e cuidados de Garnier com o negócio da edição foram, na mesma época, cada vez mais presentes e importantes; Francisco de Paula Brito, que se ocupava da edição dos textos brasileiros até então, falira em 1857 e viria a falecer dali a quatro anos;²⁸ os catálogos passaram a trazer cada vez mais títulos em português até aparecem, no início dos anos 1860, totalmente nessa língua (DUTRA, 2010); finalmente, um contrato até há pouco desconhecido (GRANJA, 2013b), assinado entre Baptiste-Louis Garnier e Jules Henri Gueffier, em 10 de fevereiro de 1864, esclarece que esse último fora recrutado no Rio de Janeiro por Garnier para prestar, em Paris, serviços de impressor, representá-lo junto às livrarias e, quando necessário, atuar como tradutor, muito provavelmente, nesse último caso, para traduzir em português as obras escritas em francês, já que Gueffier morara no Brasil e conhecia bem a língua;²⁹ havia um interesse pela publicação da literatura nacional e formação de coleções, o que mostram tanto as iniciativas de Paula Brito quanto a coleção ensaiada por Quintino Bocaiúva; por fim, outros dados mostram que, a partir do início dos anos 1860, os escritores e intelectuais brasileiros começaram a se reunir em torno de Baptiste-Louis Garnier, fazendo com que se configurasse, entre editor e escritores, uma relação de interdependência, na

²⁷ Documentos encontrados no CADN-Nantes dos Arquivos do Ministère des Affaires Étrangères (França) mostram a insistência com a qual Baptiste-Louis, no final de sua trajetória como livreiro no Brasil, dirigiu-se ao ministro plenipotenciário da França no Rio de Janeiro, pedindo a sua intervenção para a regularização do porte, ou mesmo atribuição de título honorífico a Garnier. No primeiro caso, está uma carta cuja assinatura nos é ilegível, de 24 de maio de 1889, na qual se pede ao conde de Gobineau, Ministro da França no Rio de Janeiro, que interceda junto ao Imperador, por meio de sua Representação, para que Garnier pudesse portar a cruz de Cavaleiro da Ordem da Rosa do Brasil, uma vez que o livreiro recebera o brevê da ordem e nunca enviara esse documento às instâncias necessárias. Segundo Hallewell, a Ordem da Rosa fora atribuída ao livreiro em 1867, no grau de Oficial Imperial da Rosa (2005, p. 197). No entanto, a carta em questão fala do grau de “Cavaleiro da Ordem”; no segundo caso acima apontado, está uma carta em que Garnier solicitava a intervenção do Ministro para que a Ordem Honorífica portuguesa lhe fosse concedida (Ministère des Affaires Étrangères, CADN-Nantes, Pasta “Rio de Janeiro”).

²⁸ Apresentam e analisam os negócios de Paula Brito, o trabalho de José de Paula Ramos, Marisa Midori Daecto e Plínio Martins Filho (2010) e os dois trabalhos de Rodrigo Camargo de Godói (2011; 2014).

²⁹ Os Gueffier estavam, no Brasil, ligados ao negócio da tipografia e associados à Laemmert; eram impressores, por exemplo, de alguns periódicos da imprensa em francês escrita no Rio de Janeiro.

qual se cruzavam, naquele momento brasileiro, os interesses muitas vezes divergentes dos campos editorial e literário.

Em 1864, Garnier publicou um catálogo, o de número 23, no qual fica evidente o movimento que o livreiro fazia em relação à edição, embora não tenhamos referências a todos os que o antecederam. Anunciando livros que apenas comercializava, de variados assuntos, desde o Direito até a Medicina, uma seção especial chama a atenção. Intitulada “Poesia e Literatura”, nela se reúnem trabalhos de escritores brasileiros, maiormente poetas, entre os que Garnier começava a publicar e aqueles cujas obras, já anteriormente publicadas, o livreiro apenas comercializava. Essa coleção inicial cresceu até tornar-se bastante volumosa dentro daquele *Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se acham à venda na mesma livraria*, 69, Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro (o número 1, de 1876). Em meados dos anos 1870, a série abrigava 82 entradas no mencionado catálogo, ainda incluindo maiormente a poesia, mas também o conto, um estudo histórico, um curso de literatura francesa, o *Jornal das Famílias*, uma história da Literatura Portuguesa, excertos de autores portugueses, crítica literária, até mesmo uma história política, entre outros. Chama a atenção, no entanto, dentro da seção geral de “Poesia e Literatura”, a *BRASÍLIA, Bibliotheca Nacional dos melhores autores antigos e modernos, publicada sob os auspícios de S. M. O Sr. D. Pedro II*, e contado, então, com nove títulos: as *Obras completas* de Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire; o poema *Assumpção* do Frei Francisco de São Carlos; as *Poesias* de Gonçalves Dias; o poema *Gonzaga*, de Pereira da Silva; e, por fim, a *Marília de Dirceu* de Tomás Antonio Gonzaga.

BDCAGE (M. M. du). — Excerptos. , seguidos d'uma noticia sobre sua vida e obras, um juizo critico, appreciações de bellezas, defeitos e estudos de lingua, por JOSÉ FELICIANO DE CASTILHO BARRETO E NORONHA. 3 v. in-8º enc.....	9\$000
Rica encadernação.....	12\$000
A mesma obra e lição in-4º 3 v. enc.....	15\$000
Rica encadernação.....	21\$000

BRASILIA, Bibliotheca nacional dos melhores autores antigos e modernos, publicada sob os auspícios de S. M. o Sr. D. Pedro II. Já fazem parte d'esta interessante e monumental collecção as obras poeticas seguintes :

Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Obras completas de). 2 v. in-8º enc.....	6\$000
Rica encadernação.....	8\$000
Ignacio José de Alvarenga Peixoto (Obras completas de). 1 v. in-8º enc.....	3\$000
Rica encadernação.....	4\$000
Alvares Azevedo (Obras completas de J. M.). 3 v. in-8º enc. 9\$000 Rica encadernação..... 12\$000 Ficam ainda alguns exemplares in-4º enc..... 14\$000 Rica encadernação..... 21\$000	
A Assumpção , Poema de Frei FRANCISCO DE S. CARLOS. 1 v. in-8º enc.....	3\$000
Rica encadernação.....	4\$000
Gonçalves Dias (Poesias de). 2 v. in-8º enc.....	8\$000
Rica encadernação 10\$000, e.....	12\$000
Casimiro de Abreu (Obras completas de J. M.). 1 v. in-8º enc.....	3\$000
Rica encadernação.....	4\$000
Junqueira Freire (Obras completas de L. J.). 2 v. in-8º enc.....	6\$000
Rica encadernação.....	10\$000
Gonzaga , Poema por ***. 1 v. in-8º.....	3\$000
Rica encadernação.....	4\$000
Marilia de Birceu , por THOMAS ANTONIO GONZAGA. 2 v. in-8º enc.....	6\$000
Rica encadernação.....	8\$000

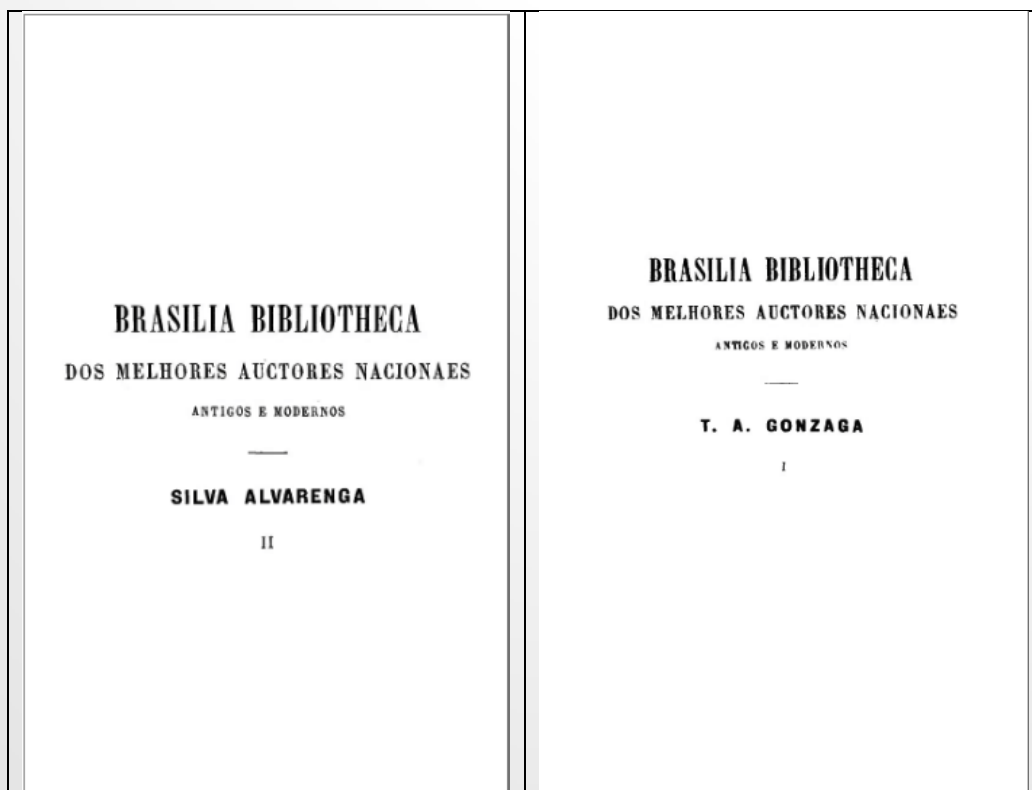
As obras de cada um desses autores são colligidas, anotadas, precedidas de uma biographia acompanhada pela maior parte de documentos historicos. Nenhum amator das cousas brazileiras ou cidadão instruido pode deixar de possuir tão interessante collecção, pela grande copia de noticias que encerra sobre a historia litteraria do paiz, sendo a sua acquisição facilissima, pois cada autor se vende separadamente, podendo-se pelo decurso do tempo, possuir toda essa livraria nacional, verdadeiro monumento levantado as letras patrias.

A collecção completa será seguida da historia da litteratura brazileira, pelo Dr. J. Norberto de S. S., a qual verá brevemente a luz.

CAHÔES. Estudo historico, poetico, liberrinamente fundado sobre um drama francez , por A. FELICIANO DE CASTILHO. 1 vol. br. 2\$000 Enc.....	3\$000
---	--------

Figura 3: Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se acham à venda na mesma livraria, 1876, p. 44.

Desses nove títulos, seis se repetem nos catálogos de 1864 e na *Brasília Bibliotheca* de meados de 1870: *Marília de Dirceu*, as *Obras Poéticas* de Álvares de Azevedo, as de Silva Alvarenga, o poema *A Assumpção*, o *Gonzaga*, de Pereira da Silva, e os *Suspiros poéticos e saudades* de Magalhães. Além disso, duas das obras já haviam sido publicadas, na década de 1860, como pertencendo à coleção em questão, o que se pode averiguar diretamente nas referidas edições dos poemas (a de Gonzaga é de 1859, embora a advertência de Joaquim Norberto de Souza e Silva, que a precede seja de 1861; e a de Silva Alvarenga é de 1862), já que esse fato não é mencionado naquele catálogo de 1864:



Figuras 4 e 5: Ilustração do pertencimento das obras de Silva Alvarenga e Tomás Antonio Gonzaga à *Brasília Bibliotheca*.

Voltando à coleção do catálogo dos anos 1870, a intervenção do imperador na publicação de uma coleção de Literatura Luso-Brasileira – embora a Família Real Portuguesa/Brasileira viesse apoiando a vida artístico-cultural da ex-colônia desde, praticamente, o seu estabelecimento no Rio de Janeiro, a partir de 1808 –, reforça os vínculos entre as ações comerciais de Baptiste-Louis Garnier, a vida intelectual brasileira e o investimento do

Império na formação cultural brasileira, caminhos desenhados por mediadores como Cléau e Garnier, entre outros. Ainda nesse catálogo, anuncia-se que a “*monumental coleção*” – que estava, portanto, sendo subsidiada e construída para a perpetuação memorialística dos autores e da própria comunidade, a nação –, abrigava os nove títulos de poesia brasileira citados, que constituem, ainda atualmente, quando se avaliam as obras de história literária mais recentes, o cânone da Literatura Brasileira. Ele vinha sendo construído, portanto, por artistas, pelo mercado e por mecenas, sem desalinho entre eles. Isso é reforçado pelo comentário que o catálogo nos apresenta sobre a *BRASILIA Bibliotheca Nacional dos melhores autores antigos e modernos*:

As obras de cada um desses autores são coligidas, anotadas, precedidas de uma biografia acompanhada pela maior parte de documentos históricos. Nenhum amador das coisas brasileiras ou cidadão instruído pode deixar de possuir tão interessante coleção, pela grande cópia de notícias que encerra sobre a história literária do país, sendo a sua aquisição facilíma, pois cada autor se vende separadamente, podendo-se pelo decurso do tempo, possuir toda essa livraria nacional, verdadeiro monumento levantado às letras pátrias.

A coleção completa será seguida da história da literatura brasileira, pelo Dr. J. Norberto de S. S., a qual verá brevemente a luz. (*Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se acham à venda na mesma livraria, 1876*, p. 44)

Além das informações comerciais (a aquisição facilíma dos volumes, separadamente), vemos que, nessa *coleção*, as obras vinham sendo preparadas para compor a história literária do país, tanto é que a “livraria nacional” seria encerrada pela *História da Literatura Brasileira* de Joaquim Norberto de Souza e Silva. No mesmo texto, outros critérios de anúncio, e portanto de formação da coleção, são semelhantes àqueles que Machado de Assis, jovem cronista, enunciara em algumas de suas críticas literárias dos anos 1860, como o desenvolvimento do trabalho evocará: a eleição de critérios de valor como a qualidade de edição e o fato de os cidadãos instruídos estarem praticamente obrigados à aquisição dos volumes. Destacam-se, ainda, na proposta que o catálogo faz da coleção, as seguintes características: as obras *reúnem* os textos coligidos dos autores, muitas vezes em obras completas, sendo os volumes informados por documentos e paratextos.

A reconstrução da história da livraria e edições de Baptiste-Louis Garnier mostra que existem importantes questões teórico-metodológicas a serem desdobradas para a análise da relação entre Literatura e Sociedade no Brasil do século XIX. Manuscritos que iam e livros que voltavam indicam uma grande circulação dos bens culturais e um paradoxal alinhamento entre o gosto, a movimentação dos bens e a transferência cultural, que unia o Brasil (as Américas) e o mundo europeu. Embora a sociedade brasileira não

possuísse todas as condições econômicas, de produção, nem as mesmas polarizações de forças em relação às sociedades europeias, as ações comerciais e culturais do livreiro-editor mostram que existiam, já naquela sociedade brasileira, as condições para a gênese dos campos (intelectual e literário, por exemplo), mas evidenciam que os elementos não provocavam as mesmas lutas, tais como os embates entre valor artístico como oposto ao de mercado, por exemplo. Na mesma linha, a relação entre os elementos mercadológicos do campo literário e do campo do poder traz definições mais precisas para as singularidades brasileiras.

Em conclusão, temos um projeto meio desenvolvido de coleção da literatura brasileira da qual participaram o desejo de um homem de letras e o pouco capital de um periódico; a seguir, uma nova coleção se impõe mais definitivamente sobre a construção de um cânone nacional, de poesia, mas dela não participam apenas os capitais advindos da atividade editorial. Ao lado do editor Garnier, de seus recursos, da provável parceria intelectual com Joaquim Norberto de Souza e Silva, havia os auspícios do imperador, confirmado a partir de um anúncio no *Diário do Rio de Janeiro* de Bocaiúva, publicado em 14 de novembro de 1863.

Uma tensão emerge ampla desse debate: do empréstimo de modelos editoriais decorriam acelerações de processos. Naquela nação em busca de sua identidade, sobrepuseram-se claramente os regimes do mecenato e da propriedade/mercado, em dose tripla para Garnier, em dose dupla para Bocaiúva, infelizmente, o que configura ao maior ou menor sucesso de uma e outra empreitada. Empilharam-se tempo no preenchimento de espaços, movimento do qual uma História Literária renovada deverá ainda dar conta.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *As Minas de prata. Bibliotheca Brasileira*. Vol. III. Rio de Janeiro: Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, 1862.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*, Tomo III, 1890-1900, reunida, comentada e organizada por Irene Moutinho e Silvia Eleutério, coordenada por Sérgio Paulo Rouanet, 2011.

AUGUSTI, Valéria. Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil dos oitocentos. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos Séculos XIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008, p. 393-414.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad de Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1996.

CRUZ, Demétrio Acácio Fernandes da. *Apontamentos históricos, topográficos e descritivos da Cidade de Paranaçuá*. *Bibliotheca Brasileira*, v. XII, Rio de Janeiro: Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, 1863.

DUTRA, Eliana de Freitas. Leitores de além-mar: a Editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. In: ABREU, M. & BRAGANÇA, A. (orgs.) *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010, pp. 67-87.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.

ESPAGNE, Michel. Transferências culturais e história do livro. Trad. de Valéria Guimarães. In: *Livro – Revista do NELE (Núcleo de estudos do Livro e da Edição)*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2012, vol. 2, pp. 21-34.

SOUSA, José Galante de. A Biblioteca Brasileira e sua história. In: _____. *Machado de Assis e outros estudos*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz. A livraria Garnier. In: *Almanaque Garnier*, ano I, 1903, p. 6-7.

GODÓI, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império : Francisco de Paula Brito (1809-1861)*, IFCH, UNICAMP, 2014 (Tese de Doutorado).

_____. O espólio do editor: a “Avaliação de Bens” do inventário de Francisco de Paula Brito. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300296028_ARQUIVO_RodrigoCGodoi_TextoAnpuh2011.pdf. Acesso em 20 de novembro de 2011.

GRANJA, Lúcia. Chez Garnier, Paris-Rio (de homens e livros). In: GRANJA, Lúcia; DE LUCA, Tânia Regina. (orgs.) *Suporte e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 55-79.

_____. Entre homens e livros: contribuições para a história da livraria Garnier no Brasil. In: *Livro – Revista do NELE (Núcleo de estudos do Livro e da Edição)*. São Paulo, Ateliê Editorial, v. 3, 2013a, p. 41-49.

_____. Rio - Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira *chez Garnier*. *Revista Letras*, Santa Maria, v. 23, n. 47, jul./dez. 2013b, p. 81-95.

HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira & Geraldo Gerson de Souza. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo, Edusp, 2005.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MOLLIER, Jean-Yves. Uma livraria internacional no século 19, a livraria Garnier Frères. In: GRANJA, Lúcia; DE LUCA, Tânia Regina. (orgs.) *Suporte e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018, p.33-53.

_____. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Trad. Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MOREIRA, Maria Eunice. História da Literatura e Identidade Nacional Brasileira. *Revista de Letras*, vol. 43, no. 2, Memória e Literatura, jul-dez 2003, pp 59-73.

OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection*. Paris: L'IMEC/ Maison des Sciences de L'Homme. 1999.

RAMOS, José de Paula, DAECTO, Marisa Midori e MARTINS FILHO, Plínio. *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*. São Paulo: EDUSP;Com Arte, 2010.

SACRAMENTO BLAKE, A.V.A. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902. 7 vols.

SAINT-GERMAIN, J. Y. de. *Lady Clare. Bibliotheca Brasileira*, v. VIII, Rio de Janeiro: Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, 1862

SANTANA JR., Odair Dutra. *Bastidores da literatura nas horas ociosas da tipografia do Jornal do Commercio (1827-1865)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNESP, São José do Rio Preto.

SILVA, Cyro. *Quintino Bocayuva. O patriarca da República*. São Paulo: Editora Obelisco, 1962.

ZILBERMAN, Regina. Críticos e historiadores da Literatura. Pesquisando a identidade nacional. *Revista Via Atlântica*, no 4, outubro de 2000, pp. 19-51.

ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história literária brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

Periódicos e catálogos

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1862-1864.

Catálogo da Livraria B. L. Garnier, no Rio de Janeiro, 69, Rua do Ouvidor, n.º 23, sem data de publicação. Bibliothèque Nationale de France, sala T, série 8ºQ10B.

Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se acham à venda na mesma livraria, 69, Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, s/l, s/d. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, documento 37 A, 04, 003 no 007 C.

Recebido em 30.11.2019

Aceito em 29.12.2019

Dossiê interFACES

“TU VUO' FA' L'AMERICANO... MA SÌ NATO IN ITALY”: O PÃO DE HORÁCIO QUE FALIU UM MCDONALD'S

“TU VUO' FA' L'AMERICANO... MA SÌ NATO IN ITALY”: HORACE'S BREAD THAT BROKE A MCDONALD'S

Isabella Magalhães Callia³⁰

RESUMO: O presente ensaio examina o caso de uma *focacceria* do sul da Itália, um pequeno estabelecimento de pães artesanais da família Digesù, que colaborou para o fechamento de

³⁰ Doutoranda em Língua, Literatura e Cultura Italianas, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), bolsista CAPES. Pesquisadora e docente em História e Cultura da Alimentação. isbellacallia@gmail.com

uma filial da rede McDonald's. O ocorrido se presta a ilustrar dois fenômenos da contemporaneidade: o alimento deslocalizado, tema de pesquisa da antropóloga Gretel H. Peltó e a patrimonialização culinária, que a UNESCO ratificou na Convenção de Paris de 2003. Inicialmente é exposto o contexto no qual a observação das dinâmicas dos modelos alimentares se faz extremamente atual, sob os preceitos do historiador Massimo Montanari, do filósofo Paul Virilio e do sociólogo Claude Fischler. Quanto à metodologia, partiu-se de uma pesquisa de campo, em 2008, em que foram feitas visitas e entrevistas com o padeiro Digesù, seguida de pesquisa bibliográfica, que se utilizou também de artigos da imprensa, italiana e estrangeira. O material jornalístico permitiu discorrer sobre a forma pela qual a peculiaridade do fato foi explorada nos meios de comunicação, impregnando o tema de alegórico heroísmo, em que *focaccia* e *Big Mac* desempenham os papéis de Davi e Golias, contrapondo local e global, do *fatto a mano* e do *made in USA*. Tais antagonismos ressaltam parte das atuais dificuldades relacionadas ao ato de comer. Um ponto relevante da análise sobre este embate foi lançar luz sobre o histórico fascínio italiano do pós-guerra pelos ditos americanismos, que ocasionou uma relação de permissividade sociocultural, para tal, serviram de exemplos o filme “Un americano a Roma” e a canção “Tu vuò fà l'americano”.

PALAVRAS-CHAVE: alimento deslocalizado; alimento patrimonializado; cultura alimentar culinária; estudos da alimentação; Itália.

ABSTRACT: This essay examines the case of a southern Italian *focacceria*, a small establishment of Digesù family's artisan breads, which collaborated to the closing of a *McDonald's* local store. The event illustrates two contemporary phenomena: delocalized food, the research subject of anthropologist Gretel H. Peltó, and culinary patrimonialization, which UNESCO ratified in the 2003 Paris Convention. Initially, the context in which the observation of the dynamics of the food models exposed is extremely current, under the precepts of historian Massimo Montanari, philosopher Paul Virilio and sociologist Claude Fischler. As for the methodology, it started from a field research, in 2008, in which visits and interviews took place with the baker Digesù, followed by bibliographic research, which also used articles from the press, both Italian and foreign. The journalistic material allowed the analysis to discuss how the peculiarity of the fact was explored in the media, impregnating the theme of allegorical heroism, in which *focaccia* and *Big Mac* play the roles of David and Goliath, contrasting local and global, from *fatto a mano* and 'made in the USA'. Such antagonisms highlight part of the current difficulties related to eating. An important point of the analysis of this confrontation was to shed light on the Italian historical postwar fascination with the so-called Americanisms, which led to a relationship of sociocultural permissiveness. The film “Un americano a Roma” and the song “Tu vuò fà l'americano” were used as examples.

KEYWORDS: delocalized food; patrimonialized food; culinary culture; food studies; Italy.

A alimentação hoje dispõe de grande exposição nas mídias. Abordada através de heterogêneas perspectivas, tornou-se quase inevitável não refletir sobre o tema. Esta explícita, sob a forma de modelo, diferenças culturais e sociais de forma indissociável da trajetória de seu povo. Atualmente, graças às diversas mídias digitais, impressas e televisivas, é possível ser expectador das transformações das práticas alimentares, e, portanto, das transformações sobre o próprio conceito de identidade das sociedades, uma vez que

[...] toda cultura, toda tradição, toda identidade é um produto da história, dinâmico e instável, gerado por complexos fenômenos de trocas. [...] Os modelos e as práticas alimentares são o ponto de encontro de culturas

diversas fruto da circulação de homens, mercadorias e tecnologias (MONTANARI, 2006, p. 159, tradução nossa).

Fluxos comerciais, influências ideológicas e culturais são inequívocos fatores de impacto e modificação dos conjuntos destas práticas nas sociedades. Para o momento presente, uma das mais relevantes tônicas que atuam nestas modificações é a velocidade com a qual elas ocorrem, e quando esta velocidade se torna uma *commodity* moderna, como denomina Paul Virilio em *Velocidade e Política* (1996), ela pode vir a ser considerada como um funesto “elemento civilizador”. Tais processos acelerados de hibridizações podem ocasionar a substituição e erradicação de conjuntos de práticas, ou seja, inteiros modelos alimentares.

Mas o caráter civilizatório do alimento em tempos remotos foi crucial para nos distinguir do estado de selvageria. O indissociável vínculo entre o homem e o ambiente remonta aos primórdios de sua presença na Terra. Analisar como se deu esta interação para compreender o que se come, de que forma, e por que, e desta forma buscar uma projeção futura da alimentação parece ser, para alguns, uma dedução lógica, para outros, algo imponderável. Um dos vetores-chave que pode nos fornecer pistas sobre tal perspectiva é a observação do desenrolar temporal da conexão entre o homem, o ambiente, e suas práticas alimentares.

Visando uma maior amplitude de resultados, se faz oportuno que esta observação seja feita em distintos períodos e territórios, e que não se perca de vista suas duas instâncias estruturantes: a relação íntima com o ato de nutrir-se e, portanto, de sobreviver, e seu caráter cultural, social e político incutidos no plano simbólico ligados à construção do gosto, como aponta a antropóloga Lilia Schwarcz:

[...] em um nível mais concreto simplesmente comemos - temos fome e nos saciamos -, de maneira mais abstrata produzimos valores e sentidos quando pensamos estar lidando apenas com a nossa satisfação e mera sobrevivência. Tudo isso porque o homem não sobrevive apenas, mas antes inventa significados para tudo o que faz (SCHWARCZ, 2005, p. 10).

O alimento é contemporaneamente matéria e símbolo e ao inventar significados se aproxima do divino. Nesta distinção ambos se complementam. Acerca destes valores relacionados ao alimento deve-se sublinhar que este se insere em um espectro amplo de caráter atávico, através do qual retrata um valor simbólico inerente ao homem, de ingerir o que é puro e íntegro (divino), da natureza (dádiva) e nutritivo (vida), do qual frutificam oferendas (LEVÍTICO, 23:15-22). O papel sacrificial desempenhado pela carne presente nos ritos das civilizações arcaicas e antigas constituía a manutenção do homem com o divino, e, portanto, patenteava “a dimensão cultural estruturante do sacrifício para a coesão da comunidade cívica” (ALBERT,

2009, p. 23). Encontra-se na base de toda civilização a concepção de que todo alimento é sagrado e de que foi por intermediação divina que o homem adquiriu as técnicas e o conhecimento para a transformação de algo em seu estado bruto para o processado (MONTANARI, 2006, p. 12). O homem ao assar, cozinhar, liquefazer, fermentar, moer, filtrar, depurar, e destilar, assumiu o controle de si, e conseqüentemente da natureza, civilizou-se.

A epopeia de Gilgamesh – o primeiro texto literário escrito conhecido, escrito na Mesopotâmia cerca de 4.000 anos atrás – narra que o homem ‘selvagem’ saiu de seu estado inferior somente depois do momento em que tomou conhecimento do pão (MONTANARI, 2006, p. 10, tradução nossa, grifos do autor).

Esta passagem da evolução humana, na qual o alimento representa seu veículo, estabelece que todo alimento seja uma dádiva e contemporaneamente fator civilizatório, seus atributos inerentes são, portanto, ‘bom’ e ‘positivo’. Esta materialidade benéfica faz do alimento elemento edificante. Dentro e fora de si, no corpo e no espírito.

Partindo destas premissas, e de que modelos e práticas alimentares são dinâmicos, observaremos dois fenômenos contemporâneos (e não pouco paradoxais): o do alimento deslocalizado, bem como a preocupação de sua patrimonialização.

Pela relevância reflexiva sobre a dinâmica dos modelos alimentares, e de ser sua observação crítica bastante atual, o objeto aqui escolhido para análise é o caso da padaria artesanal familiar, a *focacceria* de Luca Digesù, no sul da Itália, a qual colaborou para o fechamento de uma loja da cadeia *McDonald’s*. Uma oportunidade para se ilustrar e discutir os dois fenômenos citados, “tentando compreender como a alimentação dialoga com novos arranjos que perpassam por distintos níveis: familiares, redes ou grupos” (SUREMAIN; KATZ, 2009, p. 1).

Em maio de 2001, na cidade de Altamura, da região da Puglia, no sul da Itália, inaugurava a primeira loja da cadeia *McDonald’s*. Os enormes arcos amarelos de neon acesos 24 horas, tão altos quanto as torres da catedral do século XIII, destoavam da paisagem. Localizada na prestigiosa praça central, a piazza Zanardelli, a lanchonete devidamente climatizada, possuía quinhentos e cinquenta metros quadrados e contava com a chegada do verão para garantir uma próspera inauguração. Miravam o público da cidade, então com sessenta e cinco mil habitantes, e os turistas de passagem, na maioria estrangeiros. Foi feita uma maciça campanha publicitária por toda a região. A meta era ambiciosa: fazer daquela loja a primeira de muitas, seguindo uma política expansionista, própria da empresa, pelas cidades próximas de médio porte. Contudo, em vinte meses a loja encerrou suas atividades. A notícia circulou por diversos jornais nacionais e internacionais. Os títulos das matérias ilustram o tom dado ao acontecimento: “Padeiro arranca o couro de

McDonald's", na primeira página do jornal francês, abertamente antiglobalização, *Libération*, "O padeiro que derrotou *McDonald's*", no *Times* londrino, "Mas, que hambúrguer? Melhor o *cardoncello!*", fazendo referência ao apreciado cogumelo da região, na revista italiana *Panorama*, "Altamura, um, Estados Unidos, zero", em *Il Giornale*, "O pão é reconhecidamente bom, mas matou o *McDonald's*", no *The New York Times*, dentre outros, contrapondo localismo e globalização, artesanato e multinacional, unicidade e reprodutibilidade, Davi e Golias, *focaccia* e *Big Mac*.

"Com o mastro como um totem, o *McDonald's* estava pensando em nos cercar! Mas fomos nós que os cercamos e os bombardeamos com salsichas, focacce e pão local. Nós conseguimos repeli-los" (JOZSEF, 2006, tradução nossa). São as palavras de Pepe Onofrio, presidente de uma associação criada para tutelar a cultura alimentar local, ao jornal francês *Libération*, em 2006, sob o título: "Le boulanger a eu la peau de McDo - A Altamura, un artisan a contraint la multinationale à la fermeture, grâce à ses produits de qualité" ("O padeiro que tirou a pele do *Mc Donald's* - Em Altamura, um artesão fez fechar a multinacional, graças aos seus produtos de qualidade"). Onofrio será um dos personagens a contar o caso no *docufiction* "Focaccia Blues", de 2009, dirigido por Nico Cirasola.

Antes de sua derrota, a filial inicialmente recebeu uma boa clientela, movida pela curiosidade e pela atração que o *American Way of Life* pode evocar nos raros pequenos núcleos urbanos ainda isentos das redes de *fast-food*. Uma inevitável (e irresistível) referência a este fascínio histórico, que exemplifica a porosidade cultural em relação aos americanismos, é o clássico do cinema italiano *Un Americano a Roma*, de 1954, dirigido por Stefano Vanzina. Nele, o ator romano, Alberto Sordi, satiriza a predisposição italiana no período do pós-guerra em supervalorizar os costumes americanos. Vistos e retratados sempre no papel do 'mocinho' no cinema, nas revistas e nos quadrinhos, em detrimento da apreciação da cultura local - de fato, então bastante devastada - como se esta fosse 'atrasada'. Para tal, segundo o personagem do filme, devia-se falar inglês, vestir-se à americana, saber jogar *baseball*, admirar os *cowboys*, fumar os cigarros *Camel*, dançar *rock'n roll* e beber *whisky and soda*.

Os Estados Unidos, já na filosofia de produção de Henry Ford, eram uma sociedade de consumo, que desfrutava de salários suficientes para um bem-estar modesto, que também gastava o que ainda não ganhara na compra de bens. Era um modelo social: os Estados Unidos, o país da democracia por excelência, haviam criado uma sociedade de massa na qual o novo protagonista social criado pela indústria e pelo consumo, a massa, dirigia o caráter e as escolhas de todo o país. Finalmente, era um modelo cultural: nesse sentido, o americanismo significa democratização da cultura, abolição da cultura de elite, afirmação da indústria cultural: uma cultura baixa e padronizada que poderia ser consumida por todos com facilidade. Na Europa pós-guerra, o americanismo era acima de tudo um modelo de bem-estar

generalizado, de abundância, de otimismo, de pragmatismo, de afirmação individual, de Coca-Cola, cinema e quadrinhos, de emancipação das mulheres e mobilidade social, de igualitarismo no modo de vida e modernidade (DIZIONARIO DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA, tradução nossa).

Sordi, que em seu personagem encarna todos estes ideais, não tirando jamais seu boné de baseball, em uma cena antológica do filme, ‘discute’ com aquele que talvez represente o maior símbolo da cultura alimentar italiana: um prato de *spaghetti*. À noite, sozinho, ele se senta na cozinha dos pais para jantar e, à sua frente está um abundante prato de *spaghetti*, ao qual ele pergunta “Che mi guardi? [...] Mi sembri un verme!” (“Tá olhando o quê? Você me parece um verme!”). Em voz alta ele diz preferir a refeição dos fortes, que ele mesmo começa preparar: leite, iogurte, pão, geléia e mostarda. Passa/derrama tudo sobre uma fatia de pão, balbuciando palavras inventadas em inglês, e exaltando a potência dos americanos: “Questa robba magnano gli americani, robba sana, sostanziosa” (“Isso é o que comem os americanos, coisa boa, substanciosa”), contudo, ao dar a primeira mordida rapidamente se dá conta que nada daquilo lhe agrada o paladar, pelo contrário, lhe causa náusea, e imediatamente cospe, maldizendo o gosto ruim, e vai colocando-os um a um no chão (ou seja, abaixo do prato de *spaghetti*), o leite para o gato, a geléia ao rato, e assim por diante. Desta forma, Nando Moriconi (corruptela de Mericano - americano) sentencia o prato de spaghetti, sempre em dialeto romano: “Maccarone, m’hai provocato e io ti distruggo adesso, maccarone! Io te magno...” (“Macarrão, você me provocou e eu te destruo agora, macarrão! Eu te devoro!”). E ataca voluptuosamente o prato de spaghetti, intercalando com goles de vinho tinto direto do gargalo, concluindo: “...Sono americano io!” (“...Eu sou americano!”). Nando Moricone é americano em tudo, menos à mesa.

A sátira evidencia o quanto o valor simbólico associado à força da cultuada cultura americana contaminou os hábitos e costumes do imaginário italiano. Outro bom exemplo é a canção em dialeto napolitano, que virá logo depois do filme, “Tu vo’ fa’ l’americano”, escrita e interpretada pelo napoletano Renato Carosone, em 1956, e fará grande sucesso.

Puorte o cazone cu 'nu stemma arreto
 'Na cuppulella cu 'a visiera alzata
 Passe scampanianno pe' Tuleto
 Camme a 'nu guappo pe' te fa guardà
 Tu vuò fa l'americano
 Mmericano! Mmericano
 Siente a me, chi t'ho fa fa?
 Tu vuoi vivere alla moda
 Ma se bevi whisky and soda
 Po' te sente 'e disturbà
 Tu abballe 'o roccorol

Tu giochi al basebal'
Ma 'e solde pe' Camel
Chi te li dà?
La borsetta di mammà!
Tu vuò fa l'americano
Mmericano! Mmericano
Ma sì nato in Italy
Siente a mme
Non ce sta' niente a ffa
O kay, napolitan!
Tu vuò fa l'american
Tu vuò fa l'american... (CAROSONE, 1956)

A um certo ponto a canção diz: “[...] Você caminha todo bonitão para ser visto / [...] Você quer seguir a moda / Mas se você bebe whisky e soda / Você passa mal [...]”, enfatizando que o álcool do modelo alimentar italiano por primazia não é o whisky, mas o vinho. Carosone parece querer resignar os tantos ‘Nandos’ italianos de que: “Você se faz de americano/ Americano, americano / Mas nasceu na Itália / Nada vai mudar isso / Okay, napolitano!”. Tanto na cena à mesa com Alberto Sordi, quanto na canção de Carosone a mensagem é clara: “Nós, italianos, podemos até nos travestir de americanos, mas nosso estômago não!”.

Esta hibridização cultural, e particularmente através do modelo alimentar industrial americano, se intensificou com o passar do tempo, em um silencioso e tentacular processo de propagação das redes de fast-food, afetando inevitavelmente os hábitos dos modelos alimentares vigentes. Uma de suas consequências é o alarmante dado estatístico em que a Itália encontra-se entre os países europeus com maior índice de obesidade infantil devido aos maus hábitos alimentares ligados a redes de fast-food e alimentos industrializados. Uma matéria do jornal La Repubblica de outubro de 2019 afirma que de 2000 a 2016, a porcentagem de crianças com excesso de peso entre 5 e 19 anos dobrou de 1 em 10 para cerca de 1 em cada 5. A porcentagem de crianças com excesso de peso entre 5 e 19 anos é de 36,8%, com um aumento de 39,1% em relação a 1990. O que nos direciona à inevitável pergunta: Não fossem os fast-food vindos da América e a comida industrializada, estariam estas crianças (e adultos) com problemas de saúde, comendo o que lhes é local? Ou, ao menos, o que pertence ao seu próprio modelo? Mas, os modelos alimentares não são fruto de trocas, interações, apropriações e exclusões? Não há como freá-las. O caso do rápido falimento do McDonald's de Altamura poderia ter tido outro desfecho, e mais comum: o estabelecimento duradouro da novidade, do panino americano. Um sanduíche com um hambúrguer dentro, elemento estrangeiro, que não é salame, prosciutto, mortadella, ou speck. Na Itália não há condições topográficas para a pecuária extensiva. Então, inicialmente comer hambúrguer era uma prática importada, deslocalizada, como denominaria a antropóloga Gretel H. Pelto.

Em seu artigo “Diet and Delocalization: Dietary Changes since 1750”, de 1983, o processo de deslocalização dos alimentos é um fenômeno moderno, fruto da globalização. Trata-se do trânsito de alimentos de origens distantes, causado principalmente pelos deslocamentos de populações e das trocas que as acompanham, notoriamente evidenciado a partir do século XVI, com as grandes navegações.

Por “deslocalização” [...] nos referimos a processos nos quais variedades alimentares, métodos de produção e padrões de consumo são disseminados por todo o mundo em uma rede cada vez maior e intensificada de interdependência socioeconômica e política. Do ponto de vista de indivíduos e famílias em qualquer lugar do mundo, a deslocalização significa que uma porção crescente da dieta diária vem de lugares distantes, geralmente através de canais comerciais (PELTO, 1983, p. 507, tradução nossa).

Contudo, atualmente este processo tende a substituir não mais gradativamente, como antes, mas abruptamente, em termos temporais. Os produtos locais rapidamente vêm sendo substituídos pelos produzidos em larga escala, trazidos de fora, comprometendo a economia e a comunidade local bem como as memórias, tradições, e, portanto, a uma identidade de um povo. Tais transformações são potencializadas pela inimaginável, e lucrativa, velocidade temporal atual, denominada de commodity moderna, por Virilio.

Retomando ao caso de Altamura, pode-se considerar deslocalizado todo o modelo alimentar proposto pela franquía McDonald’s naquele contexto. Um conjunto alimentar e mental novo, oriundo de uma cultura ligada ao consumo imediato, sem legado algum no território local, sequer de ordem migratória, e também desprovido de apelo nutricional, que se faz valer de um valor de caráter simbólico: o da pretensa modernidade, atrelado ao conceito *fast-food*. No século XXI esta contaminação do *American Way of Life* nos âmbitos socioculturais e comerciais italianos encontra-se consideravelmente consolidada, o que leva aqui à hipótese de que uma multinacional americana do porte da rede *McDonald’s* não considerou que, apesar do enorme apelo que a cultura americana ainda suscita na cultura italiana, a sólida tradição dos sabores e dos saberes codificados em suas comunidades pudesse se sobrepor.

Superada o entusiasmo do período inaugural, a loja passou a ser menos frequentada. Para recuperar o público, inúmeras iniciativas foram adotadas, promoções para festas infantis, descontos nos preços, promoções nas vendas e mudanças na gestão da loja, e no quadro de funcionários. Sem resultados. O que ocorria era a diminuição do consumo. O público comprava os pães e sanduíches de *salame*, *prosciutto*, *salsiccia*, do pequeno estabelecimento comercial do padeiro Digesù e ia consumir confortavelmente nas mesas e cadeiras da espaçosa loja climatizada. Durante os dias escaldantes de verão, era comum ver grupos de velhinhos sentados, lendo calmamente o jornal, no

frescor do ar condicionado. O local passou a ser apreciado pela infraestrutura que oferecia e faliu.

Luca Digesù, padeiro de profissão, descendente de uma família que atua no setor desde 1838, possui nas proximidades da praça principal uma pequena *focacceria*, de forno a lenha, a “Antica Casa Digesù”, onde são produzidos produtos típicos da região. Seu estabelecimento se destaca dos demais pela qualidade da matéria-prima utilizada e pelo respeito às formas tradicionais de preparo de seus pães, *focacce*, *taralli*, *friselle*, e outras variedades da região. A ancestral tradição ligada ao pão é um diferencial da região e, talvez, ter ignorado, ou desconhecido, este relevante dado tenha sido o erro fatal da empresa americana.

Devido a privilégios climáticos, geográficos e topográficos, a microrregião onde se encontra a cidade de Altamura, chamada Murgia, abriga núcleos urbanos já desde os tempos pré-históricos com inúmeros sítios arqueológicos. Ficou internacionalmente conhecida em 1993 pelo raro caso de ter sido encontrado o esqueleto completo de um homínido paleolítico, *Homo Arcaicus*, batizado de “Uomo di Altamura”.

A tradição da fabricação comunitária de um pão de qualidade apresenta testemunhos documentais antiquíssimos. Na primavera de 37 aEC o imperador Otaviano organizou uma delegação diplomática liderada pelo político Caio Cílnio Mecenas para presidir negociações em Brindisi. Mecenas, com intuito de tornar a viagem mais agradável, convidou seus estimados poetas Virgílio, Propércio e Horácio para o acompanharem. A viagem de Roma a Brindisi seguiu pela Via Appia, cruzando as regiões do Lácio, Campania, Basilicata e Puglia, por cerca de 580 km. Esta era então a mais importante via de acesso ao porto de Brindisi, portanto, à Grécia e ao Oriente. Durante o percurso, Horácio tomou notas em um diário de viagem, que chamou de “*Iter Brundisinum*”. Ao cruzar a Murgia, sua região natal, o poeta de Venosa então com 28 anos, deixou um precioso registro exaltando a qualidade do pão local: “[...] *sed panis longe pulcherrimus, ultra callidus ut soleat umeris portare uiator*”, que na tradução para o italiano de Alessandra De Paolis: “[...] *il pane è di gran lunga il migliore, tanto che il viaggiatore accorto ha l’abitudine di portarsene in collo per il prosieguo del viaggio [...]*” (“o pão é de longe o melhor, de tal forma que o viajante perspicaz tem o hábito de levá-lo consigo pelo resto da jornada”), do Livro I, Sátira V, (2008, p. 4).

Há também inúmeros relatos sobre a panificação em documentos clericais. Em um deles, de 1420, se sanciona a abstenção das taxas sobre o pão destinado ao clero, e há registros sobre as taxas incidentes no uso dos fornos comunitários, nos estatutos municipais da cidade, no ano de 1527. Tais fornos resistiram até a metade do século XX, quando, ao amanhecer, ainda se ouvia o grito do padeiro pelas ruas escuras, a distribuir o pão de cada família, assado nos fornos públicos. Para diferenciá-los, cada família possuía um símbolo que era desenhado sobre o pão.

Foi, portanto, neste contexto de sociedade agropastoril da região da Murgia, que nasceu a forma típica da produção do pão de Altamura. Este pão surge como o pão dos pastores e agricultores, feito com quatro tipos autóctones de *grano duro*, com a água nascente no território e assado com a lenha oriunda dos bosques de oliveiras e amendoeiras locais, que lhe confere o perfume e o sabor característicos. Tais atributos únicos e marcantes ocasionarão seu reconhecimento em 19 de julho de 2003, pelo Conselho da União Europeia, como o primeiro pão europeu oficialmente D.O.P., de “Denominazione di Origine Protetta”, o equivalente ao D.O.C. dos vinhos. O tamanho grande, a forma redonda, a casca grossa, crocante e escura, o miolo aerado e perfumado, de cor amarelada, e a sua durabilidade - características que se preservam por até quinze dias, e por este motivo Horácio sugeria fazer ‘estoque’ do pão para prosseguir viagem - o tornaram conhecido e apreciado. O pão D.O.P. de Altamura pode ser produzido apenas no interior de sua região, com os grãos colhidos exclusivamente em sua área de origem, sob a garantia do Conselho Tutelar local, que controla rigorosamente as normas a serem respeitadas. A patrimonialização culinária é uma iniciativa da UNESCO, que em 2003, na Convenção em Paris, ratificou a “Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, como se lê no trecho:

[...] Considerando a importância do patrimônio cultural imaterial, crisol da diversidade cultural e garantia do desenvolvimento sustentável, como se destaca na Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, de 1989, na Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001 e na Declaração de Istambul de 2002 adotada pela Terceira Mesa Redonda dos Ministros da Cultura [...] (UNESCO, 2003).

O intuito é o de preservar a produção e os processos de produtos alimentares, restringindo sua produção à sua área geográfica, documentando processos únicos de transformação e execução em seu local originário, preservando a tradição. Isto determinaria suas características dentro de seu território. Tal iniciativa visa resguardar o patrimônio cultural, como define Raul Lody durante o “II Seminário Comida e Patrimônio de 2011”, em Recife: “A ação patrimonial sobre a comunidade, e todos os valores que estão agregados a ela, leva ao entendimento do seu valor não apenas biológico, mas também simbólico” (UFPE, 2011).

Ao observar a relação entre o do pão (posteriormente) patrimonializado e o *Big Mac* deslocalizado, dentro do contexto específico de Altamura, percebe-se que o ato de comer encontra-se profundamente enraizado na mentalidade e na cultura locais. Como já mencionado, hoje é praticamente impossível não refletir sobre as práticas alimentares. Com o atual excesso de informações por todos os meios de comunicação, deve-se ‘saber’ comer, deve-se, inclusive, ser competente ao fazê-lo, fazer escolhas e se valer também das crenças e valores adquiridos. O conceito que o sociólogo da

alimentação, Claude Fischler cunhou como *gastro-anomia*, em 1979, explica que “[...] as pessoas se sentem desconfortáveis e cheias de medos e conflitos sobre o que deveriam comer e como deveriam comer” (FISCHLER, 2001, p. 237). Devemos experimentar o novo? O que ele pode me trazer? Qual seu significado social? É o alimento dos vencedores o ‘bom’ e ‘positivo’? Seria melhor ou pior do que o que eu como? Quais seriam os critérios para poder julgar?

Os modelos alimentares, ao sofrerem influências externas, se transformam. Às vezes diferentes modelos coexistem, em outras circunstâncias o modelo local se hibridizará, podendo se modificar, se desarticular ou desaparecer. Nestes lentos processos de transformação, e às vezes nem tão lentos, pois “a imediatidade do presente tem primazia sobre o passado e sobre o futuro” (VIRILIO, 2000, p. 61-62), as comunidades afetadas entram em um estado de desorientação, entre rejeitar o novo, o desconhecido ameaçador da ordem de como as coisas são e a curiosidade pelo inexplorado, pelo possivelmente bom, melhor e mais moderno. Este desejo de modernidade e progresso que Virilio chama de “causador de desastres”, no documentário “Paul Virilio: Penser la Vitesse”, de Stéphani Paoli, de 2008.

Quando estes movimentos ocorrem dentro do espaço de uma metrópole, são ‘deglutidos’ mais rapidamente e vividos de disfarçada forma diluída, graças à diversidade plural de seus habitantes, podendo modificar ou aniquilar modelos e práticas alimentares de forma menos notória, ou integrar-se à elas. Numa comunidade de forte identidade cultural ligada ao seu território, à sua alimentação e às tradições, esta situação pode ser diferente.

Interessante pensar que, uma vez que “o homem come significados e partilha com seus pares uma infinidade de representações no ato de comer” (FISCHLER, 2001, p. 239, grifos do autor), no raro caso da vitória do pão tradicional local, a tônica é a ênfase no próprio reconhecimento do pertencimento, do comportamento tradicional ligado às práticas alimentares e na identidade cultural que se fez valer. Os significados relevantes para aquela comunidade são a sua própria raiz, a própria história. Como comenta Alberto Tosi, na matéria jornalística de 2017, “*Focacce* contra hamburger: assim Altamura há doze anos derrotou McDonald’s”: “Os cogumelos *cardoncelli*, a focaccia e muitos outros produtos, constituem e produzem riqueza territorial em todos os sentidos, eles criam bem-estar para a população com sua simplicidade natural combinada com técnicas refinadas em séculos de trabalho, sem deixar de mencionar a herança cultural inestimável”. E, de fato, este reconhecimento, e importância, dados à própria cultura ocasionou também na sua patrimonialização.

Pode-se arriscar a afirmação de que a patrimonialização seja uma das consequências dos malefícios causados pela ação dos alimentos/modelos alimentares deslocalizados. É o risco de desaparecimento de determinados

produtos, causado pelo chamado ‘progresso’, que fez necessária a patrimonialização de alimentos.

Igualmente vale recordar que, como afirma Montanari, nada é estático e uma positiva situação de proteção hoje, amanhã pode estar em risco. Mesmo os produtos patrimonializados sofrem ameaças devido a interesses comerciais e políticos dos territórios. As agriculturas tradicionais são vistas como “defeituosas” e sofrem pressão constante da industrialização crescente da agricultura, sob o rótulo de “pouca produtividade” dado às elas, principalmente por não corresponderem aos padrões de tamanho das máquinas agrícolas e à falta de uniformidade (na realidade, seu ponto forte), como observa Antonio Canciullo, na matéria “O pão de Altamura está em risco, os grãos tradicionais estão desaparecendo”, no jornal *La Repubblica*, de 2014. A luta pela preservação de identidades culturais esteve e estará em perene risco, por distintas ameaças. Seja humana, seja climática. O caso aqui comentado, para além de uma filial McDonald’s derrotada por um pão D.O.P., pode-se dizer que o hambúrguer foi derrotado pela mentalidade de uma cultura gastronômica que tem predileção pela focaccia, pelo pão com salame, pela massa, e pelo vinho, como já exaltava o poeta Horácio em seus versos, e Nando Moriconi, ao fazer os italianos rirem de si mesmos.

REFERÊNCIAS

CAROSONE, Renato. *Tu Vo' Fa' l'Americano*, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BqIjwMFtMCs>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CIANCIULLO, Antonio. A rischio il pane di Altamura i grani tradizionali scompaiono. *La Repubblica*, 28 mai. 2014. Disponível em: http://www.repubblica.it/ambiente/2014/05/28/news/pane_altamura_rischio-87498538/. Acesso em: 29 mai. 2014.

DIZIONARIO DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA (ed.). Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori. Disponível em: <https://keynes.scuole.bo.it/sitididattici/farestoria/dizionario/a/a061.htm>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FISCHLER, Claude *apud* GOLDENBERG, Mirian. Cultura e gastro-anomia: psicopatologia da alimentação cotidiana. Entrevista com Claude Fischler. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 235-256, 2011.

HORÁCIO. *Sátiras*. Livro I, Sátira V, 1814. Disponível em: [https://it.wikisource.org/wiki/Satire_\(Orazio\)/Libro_I/Satira_V#pagename26](https://it.wikisource.org/wiki/Satire_(Orazio)/Libro_I/Satira_V#pagename26). Acesso em 28 mai. 2014.

IL PRIMATO NAZIONALE (ed.). Focacce contro hamburger: così Altamura da dodici anni sconfigge McDonald's, 29 out. 2017. Disponível em: <https://www.ilprimatonazionale.it/approfondimenti/focacce-contro-hamburger-altamura-sconfigge-mcdonalds-74831/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

JOZSEF, Eric. Italie : le boulanger a eu la peau de McDo. *Libération*, 3 jan. 2006. Disponível em: https://www.liberation.fr/planete/2006/01/03/italie-le-boulangier-a-eu-la-peau-de-mcdo_25189. Acesso em: 10 dez. 2019.

KATZ, Esther; SUREIMAN, Charles-Édouard de. Modelos alimentares e recomposições sociais na América Latina. *Anthropology of Food*, ed. S6, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aof/6431>. Acesso em: 20 dez. 2019.

LAGATTOLLA, Enrico. La «guerra» del pane di Altamura; Così un fornaio batte McDonald's. *Il Giornale*, 4 jan. 2006. Disponível em: <http://www.ilgiornale.it/news/guerra-pane-altamura-cos-foinaio-batte-mcdonald-s.html>. Acesso em: 27 mai. 2014.

LEVÍTICO 23:15-22. In: BÍBLIA SAGRADA. Editora Ave Maria, 1959.

LODY, Raul *apud* UFPR (ed.). Seminário discute a comida como Patrimônio da Humanidade, 2011. Disponível em: https://www3.ufpe.br/proexc/index.php?option=com_content&view=article&id=967:seminario-discute-a-comida-como-patrimonio-da-humanidade&catid=13&Itemid=122. Acesso em 12 ago. 2015.

MORGOGLIONE, Claudia. Così il panettiere sconfisse McDonald's E la storia (vera) adesso diventa film. *La Repubblica*, 22 mai. 2007. Disponível em: https://www.repubblica.it/2007/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/panettiere/panettiere/panettiere.html. Acesso em: 10 dez. 2019.

PELTO, Gretel H.; PELTO, Pertti J. Diet and Delocalization: Dietary Changes since 1750. *Journal of Interdisciplinary History; Hunger and History: The Impact of Changing Food Production and Consumption Patterns on Society*, Massachussets Institute of Technology, v. 14, n. 2, p. 507-528, 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/203719?uid=2&uid=4&sid=21104290409653>. Acesso em: 26 maio 2014.

SAMENGO, Francesco. Obesità in Italia: riguarda il 36% della popolazione tra i 5 e i 19 anni. *La Repubblica*, 15 out. 2019. Disponível em: https://www.repubblica.it/cronaca/2019/10/15/news/italia_bambini_obesi_unicef-238581950/. Acesso em: 22 nov. 2019.

SCHWARCZ, Lilia M. Prefácio. In: SILVA, Paula Pinto e. *Farinha, Feijão e Carne Seca: Um tripé culinário no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 10.

UN AMERICANO A ROMA. Direção: Stefano Vanzina. Itália: Minerva Film, 1954. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=39FPVL28mLg>. Acesso em: 10 dez. 2019.

UNESCO, 2003, Paris. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em: 10 dez. 2019.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *Cibermundo: a política do pior*. Lisboa: Editorial Teorema, 2000.

Recebido em 19.12.2019

Aceito em 29.12.2019

A PRIMEIRA TRADUÇÃO BRASILEIRA DE *LA COSCIENZA DI ZENO*: PROBLEMAS À LUZ DA PSICANÁLISE E DA ANALÍTICA DA TRADUÇÃO

THE FIRST BRAZILIAN TRANSLATION OF *LA COSCIENZA DI ZENO*: PROBLEMS IN THE LIGHT OF PSYCHOANALYSIS AND ANALYTIC OF TRANSLATION

Adroaldo José Frantz³¹

RESUMO: Este artigo visa identificar um grupo importante de problemas da primeira tradução brasileira do romance *La coscienza di Zeno* e estudar os fatores favoráveis à ocorrência dos mesmos. Esse grupo é formado por problemas vinculados à abordagem psicanalítica empregada por Italo Svevo, os quais são identificados a partir de duas noções psicanalíticas, a compulsão à repetição do recalcado e o complexo de Édipo. Depois de identificados, os problemas são classificados segundo as tendências à deformação propostas por Antoine

³¹ Doutor em Letras. Universidade de São Paulo (USP). adrfrantz@gmail.com

Berman na sua analítica da tradução, e são estudados dois fatores específicos na tradução em análise que favorecem as deformações elencadas: a edição facilitada para o leitor e a influência da interpretação que o tradutor tem do texto. Por fim, é estabelecida a importância do equilíbrio entre o grau de operação desses fatores e o de conhecimento da fortuna crítica da obra e das teorias relevantes para ela.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária; *A consciência de Zeno*; Relação entre psicanálise e literatura; Analítica da tradução; Critérios editoriais para tradução

ABSTRACT: This article aims to identify an important group of problems of the first Brazilian translation of the novel *La coscienza di Zeno* and to study the favorable factors for their occurrence. That group is formed by problems linked to the psychoanalytic approach used by Italo Svevo, which are identified on the basis of two psychoanalytic notions, the repetition compulsion and the Oedipus complex. After being identified, the problems are classified according to the deforming tendencies proposed by Antoine Berman in his analytic of translation, and two factors are studied in the translation under analysis that favor the deformations listed: the edition made easier for the reader and the influence of the translator's interpretation of the text. Lastly, it is established the importance of the balance between the degree of operation of these factors and the knowledge of the critical fortune of the work and the theories relevant to it.

KEYWORDS: Literary translation; Zeno's conscience; Relation between psychoanalysis and literature; Analytic of translation; Editorial criteria for translation

INTRODUÇÃO

O presente artigo está baseado na proposta de estudo das deformações causadas pela tradução que foi feita pelo francês Antoine Berman:

Proponho-me aqui examinar brevemente o sistema de deformações dos textos – da letra – que opera em toda tradução [...]. Chamaremos esta análise de *analítica da tradução*.

Trata-se de uma analítica em duplo sentido: da análise, parte por parte, desse sistema de deformação, portanto, de uma “análise” no sentido cartesiano da palavra. Mas também no sentido psicanalítico, na medida em que esse sistema é grandemente inconsciente e se apresenta como um leque de tendências, de *forças* que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo. A analítica propõe-se colocar em evidência essas forças e mostrar os pontos sobre os quais elas agem (BERMAN, 2007, p. 45).

Ao examinar o sistema de deformação das traduções, Berman obteve como resultado uma lista de treze tendências à deformação:

[...] a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2007, p. 48).

Usaremos as tendências elencadas na analítica da tradução para abordar os problemas na tradução brasileira do romance *La coscienza di Zeno* que estão vinculados à abordagem psicanalítica empregada por Italo Svevo. Como condição geral para identificar tais problemas, é preciso que recorramos a duas importantes noções da psicanálise (introduziremos as noções de aplicação mais restrita ao presente artigo à medida que elas se fizerem necessárias à nossa exposição). A primeira delas abarca um importante fenômeno psicopatológico, a repetição do que foi recalcado (o recalque ou a repressão é um processo psíquico que gera conteúdos inconscientes): “o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou *atua-o*. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber o que está repetindo” (FREUD, 1969, p.196).

Outra noção crucial para o romance é o célebre complexo de Édipo, dado que é justamente a representação inconsciente que se torna a psicopatologia que aflige o protagonista-narrador Zeno. Há outras possibilidades abarcadas por esse complexo, mas, para o que nos importa, ele é “a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou

amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 166). De acordo com a repetição do recalcado, Zeno repetirá com personagens do romance a relação de hostilidade com o pai e o desejo pela mãe. Para os propósitos da nossa análise, nos importa saber que ele se torna rival do irmão, do sogro, da sogra e do concunhado Guido. Além disso, há a ligação mais complexa que estabelece com Ada, com a qual repete as relações edípicas com o pai e a mãe.

Para encerrar a nossa introdução, exporemos brevemente alguns acontecimentos importantes na história do casamento de Zeno a fim de facilitar o entendimento dos trechos do romance que usaremos ao estudar a tradução brasileira. Após a morte do pai (a mãe já falecera), com o qual morava, o protagonista é tomado pelo tédio e só consegue superá-lo ao encontrar Giovanni Malfenti, comerciante como o pai e seu substituto como rival edípico. Ao saber que o novo conhecido é pai de quatro moças, todas com o nome iniciado pela letra “a” – Ada, Augusta, Alberta e Anna –, decide se casar com uma delas antes mesmo de encontrá-las. Na verdade, involuntariamente tenta colocar Giovanni numa situação na qual possa atingi-lo. Após conhecer as filhas, decide se casar com Ada e passa a ir quase todos os dias à casa da família Malfenti. As visitas são interrompidas por um pedido da sogra para que fique afastado durante alguns dias, pois estaria comprometendo Augusta, a única das filhas (Anna não deve ser considerada, pois ainda é uma criança) que não lhe desperta o interesse. Quando retorna, descobre que Ada está apaixonada por outro homem, que se chama Guido. Mesmo assim, o protagonista a pede em casamento e é rejeitado; para evitar a separação completa, faz o mesmo pedido à Alberta, que também o recusa, e finalmente à Augusta, que o aceita. Depois Ada e Guido também ficam noivos. Ambos os pares de noivos se casam, mantendo a ordem dos noivados.

O PRIMEIRO TRADUTOR BRASILEIRO DO ROMANCE

Apresentaremos brevemente o primeiro tradutor brasileiro e a respeitável gama das suas realizações (GUERINI; VERÇOSA, 2005) com o simples intuito de mostrar que o seu trabalho é bastante reconhecido e, portanto, podemos descartar possíveis deficiências na competência profissional na nossa análise.

A primeira tradução brasileira do romance foi publicada originalmente em 1980 pela editora Nova Fronteira e foi feita pelo poeta e premiado tradutor Ivo do Nascimento Barroso, nascido em Ervália, Minas Gerais, em 25 de dezembro de 1929.

Antes de traduzir o romance de Svevo, Ivo Barroso já traduzira grandes poetas, como Arthur Rimbaud e William Shakespeare, e romancistas, dentre os quais Nikos Kazantzakis, Hermann Hesse e Romain Rolland. A atividade de tradutor se tornou ainda mais intensa nas duas décadas e meia seguintes, sendo publicadas as suas traduções de outras obras de Svevo e de diversos

escritores importantes, principalmente franceses, ingleses e italianos, dos quais podemos citar: Jane Austen, Charles Baudelaire, André Breton, Italo Calvino, T. S. Eliot, André Gide, André Malraux, Eugenio Montale, Georges Perec, August Strindberg e Marguerite Yourcenar.

Devemos destacar que Ivo Barroso ganhou quatro prêmios de tradução por obras escritas em três línguas diferentes. Foram dois prêmios Jabuti, ganhos em 1992, pela obra *O livro dos gatos*, de T. S. Eliot, e em 1998, pelo livro *Prosa poética*, dedicado a textos de Rimbaud. Venceu também os prêmios Paulo Rónai da Biblioteca Nacional, em 1997, pela obra *A novela do bom velho e da bela mocinha*, de Svevo, e o da Academia Brasileira de Letras, em 2005, pelo livro *Teatro completo*, de T. S. Eliot.

A PSICANÁLISE E OS PROBLEMAS DA TRADUÇÃO BRASILEIRA DO ROMANCE

Apesar da qualificação do tradutor, há alguns problemas na primeira tradução brasileira do romance *La coscienza di Zeno*, dentre os quais identificaremos aqueles que estão vinculados à abordagem psicanalítica empregada por Svevo.

Alguns dos problemas na tradução são perdas de ocorrências de repetições de elementos da relação edipiana de Zeno com o pai. Essa relação é repetida na fase inicial do relacionamento com Ada porque as principais características do comportamento burguês dela são iguais àquelas nas quais se estabelecia a oposição do protagonista ao seu pai: a seriedade e a ausência de inquietação intelectual.

Um dos elementos de repetição cujas ocorrências não são integralmente mantidas na tradução são os cabelos, cuja abundância paterna humilha o filho, uma vez que os seus já são ralos. Eis como é descrita a cabeleira do pai: “– Pobrezinho! – dizia [a empregada a respeito do pai de Zeno]. – Morrer assim, com estes cabelos tão lindos! – Acariciava-o. Era verdade. A cabeça de meu pai era cingida por uma bela cabeleira branca encaracolada [...]”³² (SVEVO, 2006, p. 52). As palavras “*ricca*”, que ocorre duas vezes no texto original do trecho citado, e “*ricciuta*” reaparecem algumas vezes quando o texto se refere ao cabelo de Ada: há uma ocorrência da primeira e cinco da segunda (considerando também o substantivo correspondente, “*riccioli*”). No caso da palavra “*ricca*”, houve uma perda total da repetição, pois foi traduzida como “lindos” ou “bela” quando usada para o pai e como “espessa” para Ada. No caso da palavra “*ricciuta*”, em três ocasiões a repetição foi mantida com a tradução sendo feita para “encaracolada”, tal como na única referência feita aos cabelos do pai, ou “caracóis”. Nas duas ocorrências

³² – Poverino! – diceva [a empregada a respeito do pai de Zeno]. – Morire così! Con questa ricca e bella chioma. – L’accarezzava. Era vero. La testa di mio padre era incoronata da una ricca, bianca chioma ricciuta [...] (SVEVO, 2004, p. 667).

restantes, foram usadas variações (“ondulados” ou “cachos”) que tornaram um pouco confusa, sem vantagem aparente, a série repetitiva rigorosamente mantida no texto original.

Outra repetição que foi perdida na tradução é uma das várias ocorrências que caracteriza Ada pela sua seriedade, que é um dos aspectos da repetição da relação com o pai: “confiança devida à minha inabalável convicção de que a mulher eleita jamais poderia mentir”³³ (SVEVO, 2006, p. 93). O texto brasileiro se valeu de uma solução mais elegante ao traduzir para “a mulher eleita” em vez de “a mulher séria que eu elegera”, mas o preço não foi pequeno, pois foi perdido um dos elementos da série pela qual o leitor pode estabelecer a relevância da seriedade de Ada para o protagonista e, portanto, que essa relação repete a relação edipiana com o pai.

A componente paterna da relação com Ada só subsiste inicialmente e depois é sobrepujada pela repetição do desejo pela mãe. É durante a transição entre essas fases da ligação do protagonista com Ada que a mãe dela o obriga a se afastar por uns dias porque ele estaria comprometendo a irmã Augusta. Esse ato da senhora Malfenti está na base do trecho no qual Zeno relata o momento no qual ela recebe a notícia do noivado com Augusta: “– Veja que eu advinhava tudo – disse-me com incrível desenvoltura, a que eu não soube nem quis protestar”³⁴ (SVEVO, 2006, p. 138). A tradução economizou a oração “*non fu punita*” e, portanto, eliminou a menção à punição, mas é uma economia que empobrece o texto. Ao afastar o protagonista da mulher desejada e dificultar a sua conquista com a sugestão de que deve cortejar Augusta, a mãe de Ada torna-se uma rival edipiana, e a citação traz justamente a declaração de vitória dessa rival, de modo que a hostilidade explícita na reação do narrador a tal declaração é necessária para a expressão precisa da situação na qual se encontra o confronto entre os rivais.

Outro elemento do texto ligado ao afastamento da mulher desejada é o verbo “*zoppicare*”, que é aplicado dez vezes ao protagonista. Em oito dessas ocorrências ele foi traduzido para os verbos “mancar” ou “claudicar” e, num único caso, foi traduzido para “arrastei-me”. Por fim, há o trecho “Quem haveria de prevê-lo, quando andei saltitando de Ada para Alberta e desta para Augusta?” (SVEVO, 2006, p. 157).³⁵ Não há uma conotação comum para a palavra “mancar” no caso de um homem que manca de uma mulher para outra e na tradução se resolveu usar o verbo “saltitar”, cuja conotação nessa situação é bem mais direta, enfatizando a licenciosidade e a comicidade das transições sucessivas de uma irmã para a próxima.

³³ [...] fiducia dovuta alla mia salda convinzione che la donna seria ch'io avevo scelta non sapesse mentire (SVEVO, 2004, p. 714).

³⁴ – Vede ch'io avevo indovinato tutto, – mi disse con una disinvoltura incredibile e che non fu punita perché io non seppi né volli protestare (SVEVO, 2004, p. 765).

³⁵ Chi avrebbe potuto prevederlo quando avevo zoppicato da Ada ad Alberta per arrivare ad Augusta ? (SVEVO, 2004, p. 786)

Antes de prosseguirmos, precisamos entender o motivo pelo qual o protagonista manca. O trecho crucial para esse fim é o do sonho da ida à escola, que ocorre numa das sessões de psicanálise:

Eu me via sair de casa [...] levado pela mão de nossa velha criada Catina. Meu irmão não aparecia na cena evocada por mim, mas era o personagem principal. Eu o sabia em casa, livre e feliz, enquanto eu ia à escola. Eu caminhava com soluços na garganta, o passo relutante, levando na alma intenso rancor. Não visualizei senão uma dessas idas à escola; contudo, o rancor de minha alma me dizia que todos os dias eu ia à escola e todos os dias meu irmão ficava em casa. Isso ao infinito, embora, na realidade, creia que, após não longo tempo, meu irmão, mais novo do que eu apenas um ano, deve também ter entrado na escola. Mas a verdade do sonho me parecia indiscutível: eu estava condenado a ir à escola, enquanto meu irmão tinha licença para ficar em casa. Caminhando ao lado de Catina calculava a duração da tortura: até o meio-dia! E ele em casa (SVEVO, 2006, p. 392)

Assim, o desejo de ficar junto à mãe é expresso pelo passo relutante do protagonista ainda criança, e, como ele começa a mancar justamente durante os dias nos quais é obrigado a ficar afastado de Ada, concluímos que mancar é um sintoma pelo qual ele repete o desejo recalcado pela mãe na relação com Ada e expressa a relutância em ser afastado da mulher desejada.

Esclarecida a natureza de sintoma desse distúrbio corporal, retomemos a tradução das dez ocorrências estudadas do verbo “*zoppicare*”. Especificamente no tocante à tradução para o verbo “saltitar”, devemos reconhecer que ela é questionável na medida em que perde a estranheza e o sofrimento próprios ao sintoma. Quanto à variação de verbos usados na tradução, em contraposição ao verbo único em italiano, consideramos que ela dilui a marcação léxica da repetição própria ao sintoma.

Outra fonte de problemas para a tradução é um componente da sexualidade do protagonista-narrador: o fetichismo patológico, que é uma perversão sexual “caracterizada pelo fato de uma das partes do corpo (pé, boca, seio, cabelos) ou objetos relacionados com o corpo (sapatos, chapéus, tecidos, etc.) serem tomados como objetos exclusivos de uma excitação ou um ato sexuais” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 235).

Podemos suspeitar que o fetichismo do narrador não foi devidamente reconhecido quando constatamos que a tradução relutou em usar a palavra “pedaços” ou um sinônimo para o início do trecho “Ainda que pouco a pouco, uns pezinhos, uma cintura, uma boca povoaram os meus dias” (SVEVO, 2006, p. 405)³⁶, optando por começar com “Ainda que pouco a pouco”, uma expressão temporal usada de modo banal. A primeira parte do corpo que

³⁶ Magari a pezzi, i suoi piedini, la sua cintura, la sua bocca, riempirono i miei giorni (SVEVO, 2004, p. 1066).

aparece na enumeração de Zeno são os pés. Isso não é casual, pois são a parte mais mencionada no romance em relação ao seu desejo sexual. É essa importância fetichista dos pés que torna suspeita a sua eliminação no trecho traduzido “É verdade que então desejava Ada inteiramente, a quem, na imaginação, emprestava uma face ainda mais suave, mãos ainda menores e uma cintura ainda mais fina” (SVEVO, 2006, p. 88-89)³⁷, já que eles deveriam ser sempre a primeira parte do corpo da mulher a ser lembrada quando se trata do desejo de Zeno.

A próxima fonte de problemas para a tradução que analisaremos é um mecanismo pelo qual se efetua a censura psíquica: o deslocamento. Apresentemos sucintamente tais noções: a censura é uma “instância psíquica que proíbe que emergja na consciência um desejo de natureza inconsciente e o faz aparecer sob forma travestida” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 108) e o deslocamento é um processo psíquico inconsciente que “por meio de um deslizamento associativo, transforma elementos primordiais de um conteúdo latente em detalhes secundários de um conteúdo manifesto” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 148).

Começamos pelo caso de deslocamento que está baseado na inicial comum às irmãs Malfenti. Como mencionamos, o protagonista decide se casar com uma delas ainda antes de conhecê-las para ficar numa situação capaz de atingir Giovanni, o seu novo amigo. Assim, tanto a nova amizade quanto o casamento com uma das suas filhas fazem parte das repetições edípicas de Zeno, o qual, porém, não assumirá plenamente os aspectos repetitivos do seu comportamento devido à censura psíquica. A principal maneira pela qual a censura age no caso do casamento é por deslocamento; mais precisamente, Zeno tende a ressaltar o que haveria de novidade ao se casar com uma das filhas de Giovanni. É o que ele faz no modo como considera a inicial do nome delas, no qual o comentário sobre a letra inicial termina com uma versão espacial da ideia de novidade, um país distante, de modo que até a oposição entre as iniciais dos nomes dos cônjuges é usada para justificar a alegada novidade que haveria no casamento planejado pelo protagonista; porém, no texto traduzido, esse deslocamento, que tenta mascarar pela suposta novidade o aspecto repetitivo da conduta planejada, tornou-se tão obscuro que dificilmente pode ser reconhecido como tal pelo leitor: “A inicial lembrava algo mais: como me chamo Zeno, tinha a impressão de que, se me quisesse casar, só no estrangeiro poderia encontrar uma mulher cujo nome começasse por “Z” (SVEVO, 2006, p. 74).³⁸

Encontramos outro caso de perturbação de um deslocamento pela

³⁷ Vero è che oramai desideravo tutta Ada cui avevo continuato a levigare assiduamente le guancie, a impicciolare le mani e i piedi e ad isveltire e affinare la taglia (SVEVO, 2004, p. 709).

³⁸ L’iniziale diceva anche qualche cosa d’altro. Io mi chiamo Zeno ed avevo perciò il sentimento che stessi per prendere moglie lontano dal mio paese (SVEVO, 2004, p. 693).

tradução no trecho a seguir:

Creio que os noivos, para ocultar o traço dos beijos que haviam trocado, queriam dar a impressão que estavam discutindo ciência. Era uma tolice, mas igualmente uma impropriedade! Queriam afastar-nos da sua intimidade ou pensavam que seus beijos podiam magoar alguém? Isso talvez tenha prejudicado meu bom humor (SVEVO, 2006, p. 214).³⁹

O discurso indireto livre usado nos dois períodos intermediários da citação torna ambíguo o dono da voz dessas declarações, pois pode ser tanto o protagonista quanto o próprio narrador. De fato, entendemos que elas sejam de ambos: tanto o protagonista Zeno ficou muito perturbado com os beijos de Ada e Guido quanto o narrador, Zeno novamente, continua a ser intensamente perturbado pela mera recordação daqueles beijos. O narrador tenta contrabalançar tamanha perda de controle na escrita, que estragou até o próprio humor, com um deslocamento pelo qual nega que o bom humor do protagonista foi atingido pelos beijos dos noivos. A tradução descartou a negação atenuando a distorção para uma hipótese sem que se possa perceber a vantagem de tal mudança. Apenas se desconsiderarmos as concepções psicanalíticas em favor da perspectiva comum sobre o comportamento humano poderemos avaliar que a hipótese é uma opção mais verossímil.

Outro procedimento psíquico estudado pela psicanálise e que é fonte de problemas para a tradução é a condensação, que é um mecanismo de funcionamento do inconsciente pelo qual se “efetua a fusão de diversas ideias do pensamento inconsciente, em especial no sonho, para desembocar numa única imagem no conteúdo manifesto, consciente” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 125). Esse mecanismo gera problemas para a tradução no uso que o romance faz de duas expressões em italiano que condensam dois sentidos relevantes para o texto.

A primeira expressão que importa para a nossa análise é “*feci le corna*”, que significa “cruzar os dedos em figa”, mas também remete a chifrar. Ela é usada duas vezes no episódio do banquete para celebrar o casamento de Ada, prestes a ocorrer, e é traduzida simplesmente no que se refere à superstição: “Para anular o augúrio [do brinde do pai de Augusta], que eu sabia mau, cruzei os dedos em figa com mãos sob a toalha” (SVEVO, 2006, p. 224)⁴⁰ e “[Zeno brinda] – À saúde de Ada! – Ergui-me por um momento para ver se ela estava

³⁹ Io credo che gli sposi, per celare ogni traccia dei baci che si erano scambiati, volessero darci ad intendere che avessero discusso di scienza. Era una sciocchezza, forse anche sconveniente! Volevano allontanarci dalla loro intimità o credevano che i loro baci potessero dolere a qualcuno? Cidò però non guastò il mio buon umore (SVEVO, 2004, p. 851).

⁴⁰ Per annullare l’augurio [do brinde do pai de Augusta], che io sapevo non buono, con ambe le mani sotto la tovaglia feci le corna (SVEVO, 2004, p. 862).

fazendo figas embaixo da mesa” (SVEVO, 2006, p. 226).⁴¹ Assim, a tradução perdeu completamente a ressonância sexual da expressão italiana, que é um elemento importante do episódio. O protagonista traiu Augusta pela primeira vez nesse dia, e a participação desse ato na rivalidade edipiana contra o sogro nos é indicada quando o protagonista rebate a hostilidade do rival (o brinde manifesta o desejo de que Zeno morra) com um gesto que remete à traição cometida contra a filha dele. Simetricamente, quando brinda ao casamento próximo de Ada com Guido, o protagonista não consegue deixar de pensar que a mulher desejada está prestes a traí-lo.

A segunda expressão que importa para a nossa análise usa o verbo “*succhiellare*”, que é derivado do verbo “*succhiare*” (“sugar” ou “chupar”) e significa saborear (regionalismo toscano). Ele é apropriado para abordar uma das organizações sexuais pré-genitais das quais Freud tratou:

A primeira dessas organizações sexuais pré-genitais é a *oral*, ou, se preferirmos, *canibalesca*. Nela, a atividade sexual ainda não se separou da nutrição, nem tampouco, se diferenciaram correntes opostas em seu interior. O objeto de uma atividade é também o da outra, e o alvo sexual consiste na *incorporação* do objeto – modelo do que mais tarde irá desempenhar, sob a forma da *identificação*, um papel psíquico tão importante. Como resíduo dessa hipotética fase de organização que nos foi imposta pela patologia podemos ver o chuchar, no qual a atividade sexual, desligada da atividade de alimentação, renunciou ao objeto alheio em troca de um objeto situado no próprio corpo (FREUD, 1989, p. 186).

O canibalismo sexual de Zeno se manifesta algumas vezes no romance. A principal manifestação ocorre no último sonho com a mãe, no qual ele ainda é um menino. Eis como termina o relato desse sonho: “E o menino sonhava possuir a mulher, da maneira mais estranha possível: estava certo de que podia comê-la aos pedacinhos desde o vértice até a base” (SVEVO, 2006, p. 395).

Voltando ao verbo “*succhiellare*”, quando ele faz referência às cartas de jogo, tem o sentido de descobri-las lentamente para saborear a emoção de ser beneficiado pela sorte. O verbo ocorre quatro vezes com base em tal sentido no episódio do jogo na Bolsa após o suicídio de Guido (SVEVO, 2004, p. 1033-1045). A tradução foi feita para “chorar” (as cartas) ou “especular”, de modo que foi perdida a ligação que o verbo italiano estabelece entre o episódio e a sexualidade canibalesca. Essa ligação é importante porque o protagonista não se arrisca a jogar na Bolsa apenas por ser viciado em apostar dinheiro ou pelo próprio ganho financeiro; o principal objetivo para a sua arriscada atitude é prosseguir na tarefa de conquistar a mulher desejada. Comentemos muito brevemente essa afirmação algo estranha, pois é um assunto que se afasta das

⁴¹ [Zeno brinda] – Questo per Ada! – Mi rizzai per un momento per vedere se essa avesse fatte le corna sotto la tovaglia (SVEVO, 2004, p. 864).

questões tradutórias que nos interessam no presente estudo: a morte purifica Guido, que se suicidou por causa dos problemas financeiros com a sua empresa, dos seus erros e, desse modo, muda a relação que os vivos, inclusive a esposa, tinham com ele; o protagonista aceita jogar para reviver o concunhado, ou seja, para reverter as mudanças; e, por fim, como Ada mesmo compreende, Zeno, ao recuperar boa parte do prejuízo por meio da especulação na Bolsa, faz com que o motivo do suicídio de Guido deixe de existir, privando-o de sentido. Em suma, a ação do protagonista busca anular a presença de Guido de modo a deixar o caminho para Ada livre de qualquer comprometimento por parte dela com o falecido marido.

O mesmo episódio do jogo na Bolsa após o suicídio de Guido também guarda outro problema da tradução com um sintoma do protagonista: “Já não me sentia tão seguro e de repente comecei a sentir dor nas costas, talvez pelo cansaço” (SVEVO, 2006, p. 226).⁴² Na tradução, a dor de Zeno passou a ser nas costas em vez do quadril. Como no caso do ato de mancar, estamos diante de um sintoma, que começou quando o protagonista foi hostilizado pelo rival Guido por meio de uma caricatura na noite na qual pediu as três irmãs em casamento: “E foi então que pela primeira vez me senti atingido por uma dor lancinante. Naquela noite senti doer-me o antebraço esquerdo e a bacia. Uma queimadura incisiva, uma formigação dos nervos como se ameaçassem contrair-se. Aturdido, levei a mão direita ao quadril [...]” (SVEVO, 2006, p. 139-140). É essa dor de derrota para Guido que volta mais uma vez a atacar o quadril do protagonista quando ele chega à casa da família Malfenti após ficar jogando na Bolsa e é recebido com a pergunta sobre a sua ausência ao enterro do concunhado (justamente para acompanhar a variação dos valores das ações). De fato, essa ausência faz com que Zeno seja mais uma vez derrotado por Guido, pois ela permite que Ada compreenda o ódio do cunhado em relação ao marido, o que torna impossível que o protagonista prossiga nas suas tentativas de conquistá-la.

Por fim, há as dificuldades temporais que as concepções psicanalíticas trazem para a tradução. A duração indeterminada que caracteriza os conteúdos inconscientes cria uma sobreposição do presente com eventos psíquicos que ocorreram em qualquer momento do passado do sujeito, até o mais remoto, desde que ele participe de alguma das séries de repetição do recalcado.

Há dois trechos nos quais a tradução empobreceu a sobreposição temporal, que é crucial no texto italiano. Eis o primeiro, que trata das dificuldades para recordar a infância: “Rever a minha infância? Já lá se vão mais de dez lustros, mas minha vista cansada talvez pudesse ver a luz que dela ainda dimana, não fosse a interposição de obstáculos de toda espécie [...]:

⁴² Non ne ero più tanto sicuro e improvvisamente il mio fianco s’era fatto dolente forse per la stanchezza (SVEVO, 2004, p. 1039).

todos esses anos e algumas horas de minha vida” (SVEVO, 2006, p. 13).⁴³ A tradução, ao usar as expressões “Mais de dez lustros” e “todos esses anos”, introduz uma redundância, dado que a segunda expressão temporal nada acrescenta à primeira. Isso não ocorre no texto original, pois o pronome possessivo “*miei*” (“meus”) diferencia as duas expressões a fim de precisar que são as vivências do narrador nesse tempo que importam como obstáculo para o ato de recordar, impedindo que o problema de recordação da infância seja reduzido às décadas que a separam do narrador.

O segundo trecho no qual a tradução empobreceu as sobreposições temporais do romance é o seguinte: “Minha vida constituía-se de uma única nota, sem variações, certamente alta e invejada por muitos, mas horrivelmente tediosa para mim” (SVEVO, 2006, p. 67).⁴⁴ O texto original traz uma aproximação inusitada do pretérito imperfeito “*sapeva*” (“sabia”) ao presente imprevisto “*invidiano*” (“invejam”), cujo resultado é expor que o protagonista e o narrador compartilham o tédio da vida de nota única, do qual trata o trecho citado. A tradução, ao descartar o presente do segundo verbo, evitou a estranheza de tal aproximação de tempos verbais e perdeu a ligação temporal entre o protagonista e o narrador.

Outro tipo de elaboração temporal feita por Svevo, usada no episódio que introduz o doutor Coprosich no romance, foi perdida na tradução de dois trechos desse episódio. Citemos o primeiro deles, no qual o trecho traduzido qualifica os olhos do médico como míopes:

Outro defeito que lhe dava também importância: quando tirava os óculos (e o fazia sempre que queria meditar), os olhos míopes miravam para o lado ou por cima de seu interlocutor e mostravam o curioso aspecto dos olhos sem cor das estátuas, ameaçadores ou, talvez, irônicos. Eram então desagradáveis (SVEVO, 2006, p. 54).⁴⁵

O tempo da história que é narrada, da morte do pai de Zeno, é perturbado por um tempo de outra ordem, mítico-psicanalítico. Na célebre tragédia do grego Sófocles, o rei Édipo quer que o profeta Tirésias lhe revele quem matou Laio e finalmente recebe a seguinte resposta: “Pois ouve bem: és o assassino que procuras!” (1998, p. 37). Tal como o profeta cego diz ao rei que ele assassinou Laio – ainda que não deixe claro que este era o pai de Édipo

⁴³ Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiteri forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d’ogni genere [...]: i miei anni e qualche mia ora (SVEVO, 2004, p. 626).

⁴⁴ La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senz’alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m’invidiano, ma orribilmente tediosa (SVEVO, 2004, p. 685).

⁴⁵ Un’altra sua debolezza gli dava dell’importanza: quando levava gli occhiali (e lo faceva sempre quando voleva meditare) i suoi occhi accecati guardavano accanto o al disopra del suo interlocutore e avevano il curioso aspetto degli occhi privi di colore di un statua, minacciosi o, forse, ironici. Erano degli occhi spiacevoli allora (SVEVO, 2004, p. 670).

–, Coprosich fala ao protagonista que ele parece querer acabar com quaisquer esperanças de salvar o pai: “Estava tão agitado que se esqueceu de colocar os óculos; mesmo assim descobriu perfeitamente onde se achava a minha face para fixá-la com os olhos terríveis. Falou que eu parecia querer partir até mesmo o tênue fio de esperança que ainda nos restava” (SVEVO, 2006, p. 57).

Assim, a tradução para “míopes” em vez de “cegados”, além de introduzir uma discrepância com a comparação com os olhos sem cor das estátuas, retirou a referência mais direta ao mito: a menção à cegueira aparente do doutor é inusitada o suficiente – justamente porque ele é apenas míope – para induzir o leitor atento a procurar alguma justificativa fora do contexto imediato para o que é deixado sem explicação e remete à principal característica física do profeta do mito. Mesmo com a menção a essa estranha cegueira, o paralelismo entre Coprosich e Tirésias já é bastante discreto⁴⁶, de modo que a retirada daquela que é a referência mais direta diminui drasticamente a probabilidade de tal paralelismo ser reconhecido.

Num grau menor de relevância, há um segundo trecho no qual a tradução também quebrou o paralelismo na condição visual do médico do pai de Zeno e do profeta mítico: “Tirou os óculos e fitou com seus olhos enviesados a parede atrás de mim” (SVEVO, 2006, p. 54).⁴⁷ Novamente foi usado um termo para os olhos do médico que é mais diretamente apropriado aos olhos de um míope, o que diminui a estranheza do texto e retira elementos da abordagem mítica em favor de uma escrita mais convencional.

AS TENDÊNCIAS TRADUTÓRIAS À DEFORMAÇÃO E A TRADUÇÃO BRASILEIRA DO ROMANCE

Uma vez que identificamos um relevante conjunto de problemas da primeira tradução brasileira, que descaracterizam aspectos psicanalíticos do romance, empregaremos a lista de treze tendências deformadoras elaborada por Antoine Berman a fim de abordá-los de um modo consolidado e de uma perspectiva intrínseca à atividade de tradução. Ao terminarmos essa tarefa, investigaremos quais são os fatores específicos da tradução em análise que podem haver favorecido a geração das deformações estudadas.

Os problemas que constatamos podem ser classificados em três tendências deformadoras: a clarificação, o enobrecimento e a destruição das redes subjacentes de significação. Berman comenta a tendência de clarificação do seguinte modo: “Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no *indefinito*, a clarificação tende a impor algo definido”

⁴⁶ Tão discreto que, por exemplo, a edição que usamos para o romance em italiano, de 2004, ricamente anotada e com várias menções a referências implícitas, não registra o paralelismo.

⁴⁷ Si levò gli occhiali e fissò con i suoi occhi strani la parete dietro di me (SVEVO, 2004, p. 670).

(2007, p. 50). Classificamos nessa tendência todas as versões traduzidas que eliminaram alguma estranheza presente no texto original. Por exemplo, a indefinição causada pela falta de uma conotação comum para a referência a um homem que “mancasse” de uma mulher para outra é descartada em detrimento da referência mais definida – pela conotação de licenciosidade e comicidade – proporcionada pelo verbo “saltitar” nessa situação.

Quanto à tendência de enobrecimento, Berman comenta que “consiste em produzir frases ‘elegantes’ usando, por assim dizer, o original como matéria prima. O enobrecimento é portanto somente uma reescritura, um ‘exercício de estilo’ a partir (e às custas) do original” (2007, p. 52-53). É o que ocorre nos casos nos quais a tradução economizou uma oração de modo a obter uma solução mais elegante, como no problema que identificamos no diálogo com a sogra de Zeno.

Eis como Berman descreve as redes subjacentes de significação: “Toda obra comporta um texto ‘subjacente’, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra” (2007, p. 56). A destruição de tais redes é a tendência deformadora na qual classificamos as perdas de repetições léxicas que identificamos. Novamente é o caso da opção que a tradução fez pelo verbo “saltitar”, de modo que também serve como exemplo de que um problema tradutório não está restrito a ser classificado em uma única tendência.

Assim, as tendências deformadoras que Berman elencou nos fornecem um modo fácil de agrupar os diversos problemas que analisamos e de reconhecer a sua ligação com deformações inerentes à concepção predominante de tradução na tradição ocidental, a qual favorece o significado em detrimento das palavras que são usadas para produzi-lo, o que Berman (2007, p. 31-32) atribui às oposições que essa concepção herda da filosofia platônica, tais como a divisão entre sensível e inteligível. No nosso caso, o que exploraremos no restante deste artigo são dois fatores específicos da tradução em análise que favoreceram a ação ainda mais intensa das tendências à deformação do que aquela que haveria pela genérica concepção ocidental da tradução como uma restituição de significado.

O primeiro fator atua diretamente sobre a tendência de clarificação, pois procura evitar estranhamentos existentes no texto original: trata-se de conduzir a tarefa de traduzir de modo a produzir uma edição facilitada para o leitor. Tal edição evita que o leitor precise interromper a fluência da leitura por qualquer dificuldade para entender um termo ou o sentido de uma frase ou para superar a perplexidade provocada por alguma declaração que pareça inverossímil. Devido a esse fator, a deformação clarificadora alcançará uma maior clareza mesmo em detrimento de significados do texto original, desde que aparentemente só afetem o contexto mais imediato do trecho deformado:

é o que ocorre nos vários casos nos quais na tradução se opta por palavras cujo significado ostensivamente diferem daquele das palavras usadas em italiano, como no caso do uso do verbo “saltitar” ou da mudança da adjetivação dos olhos do doutor Coprosich em dois trechos.

Antes de tratarmos do segundo fator, esclareçamos com um único exemplo que a opção por uma edição facilitada não se limita às estranhezas introduzidas pelo uso de noções psicanalíticas. Trata-se de um comentário de um médico que usa eletricidade como uma forma de terapia: “– Espero que as aplicações elétricas não o venham curar desse mal. Era o que faltava! Jamais empregaria estas ondas se pudesse temer semelhante efeito” (SVEVO, 2006, p. 23).⁴⁸ No texto original, há uma referência a Ruhmkorff (essa é grafia correta), que foi um pesquisador que viveu de 1803 a 1877 e se tornou especialista na construção de aparelhos elétricos e eletromecânicos (SVEVO, 2004, p. 1569). A tendência à clarificação poderia ser facilmente atendida com uma nota explicativa, mas a edição facilitada evita até mesmo a nota (aliás, a edição quase não tem notas) e faz a opção mais drástica de suprimir o nome de um inventor desconhecido do leitor, o qual é poupado do mínimo esforço de decodificar uma referência histórica com o auxílio de uma explicação. Isso não é uma operação neutra, pois elimina um signo (a referência aos nomes dos inventores) da mentalidade positivista da época, cuja importância para o romance é grande, já que é um dos principais meios pelos quais se instaura a pressão social para que os homens sejam curados dos distúrbios nervosos, como os do protagonista. Essa eliminação é análoga a retirar a menção à marca de um produto ao traduzir um texto produzido na atual sociedade de consumo para uma sociedade na qual não há consumismo: por exemplo, comprar um sapato da marca Prada obviamente é algo mais do que comprar um mero sapato. Em suma, a tradução citada deixa evidente a opção por evitar que o leitor se depare com alguma dificuldade na compreensão de qualquer uma das frases do texto.

O segundo fator que destacaremos por favorecer as deformações tradutórias é a influência da interpretação que o tradutor tem do texto – que tanto poderia atuar em conjunto com o primeiro fator quanto isoladamente. Ele age sobre as três tendências deformadoras que encontramos na tradução em análise. Por exemplo, o que pensar da autoconfiança necessária para transformar o verbo “*zoppicare*” em “saltitar” quando se trata da principal obra de um escritor renomado como Svevo? O segundo fator seria uma explicação para tal autoconfiança: acreditando conhecer a melhor interpretação do romance, a tendência a usá-la como orientação numa tarefa complexa como a tradução é difícil de evitar. Como indício para a nossa argumentação, eis uma opinião bastante incisiva do tradutor sobre o romance:

⁴⁸ – Spero bene che le applicazioni elettriche non vi guariranno di tale malattia. Non ci mancherebbe altro! Io non toccherei più un Rumkorff se avessi da temerne un effetto simile (SVEVO, 2004, p. 636).

[...] a autoanálise que o autor faz de seu personagem alter-ego, transfere para segundo plano uma tentativa de cura psicanalítica para transformá-la num mergulho bem humorado nas águas transparentes das fraquezas humanas com frases que lembram os achados “ingleses” do nosso Machado de Assis [...] (BARROSO, 2010).

Assim, a relevância da psicanálise ficaria restrita à questão da cura, que é a maneira pela qual participa do enredo, e o romance trataria de expor de modo cômico as fraquezas humanas. Tampouco é um mero detalhe que tais fraquezas sejam destacadas por colocarem o homem numa condição especialmente transparente, pois nada é mais temerário que falar em transparência quando noções psicanalíticas estão envolvidas, como demonstram vários dos casos que analisamos. Retomando o nosso exemplo, não é de se estranhar que uma tradução orientada por tal interpretação não tenha considerado a possibilidade de um distúrbio corporal, como aquele de mancar, como sendo um sintoma – em nenhum momento a busca da cura com o doutor S. trata desse distúrbio – e só tenha encontrado interesse na comicidade da trajetória erótica de um homem que vai de uma irmã para outra, desconsiderando o aspecto doloroso inerente à atitude de recorrer a qualquer expediente para manter-se próximo da mulher desejada.

O efeito da influência da interpretação que o tradutor tem do texto sobre a destruição das redes subjacentes de significação é que as redes que não são relevantes para a interpretação são as mais prováveis de serem destruídas. Quanto às deformações de clarificação e enobrecimento, elas operam na direção do aumento da clareza e da “nobreza” do texto mesmo alterando os significados presentes nele: a única condição para isso é que se obtenha uma versão que não se afaste da interpretação adotada pelo tradutor.

CONCLUSÃO

A consideração do arcabouço psicanalítico do romance *La coscienza di Zeno* nos possibilitou identificar um relevante conjunto de problemas da tradução brasileira, o qual serviu como base para determinarmos quais são as tendências à deformação tradutória elencadas por Berman que são mais importantes para esse caso: a clarificação, o enobrecimento e a destruição das redes subjacentes de significação. Em seguida usamos os resultados já obtidos como base para argumentar que há dois fatores específicos na tradução em análise que favorecem as deformações elencadas, a saber, a edição facilitada para o leitor e a influência da interpretação que o tradutor tem do texto. Para encerrar o presente artigo, exploremos algumas consequências de exercer a complexa tarefa de traduzir um texto literário em tais condições, tanto em geral quanto no que se refere ao romance de Svevo.

É claro que os fatores estudados, ao ampliarem a atuação das

tendências deformadoras sobre o texto original, são responsáveis por acarretar riscos maiores de problemas na tradução e que tendem a aumentar com a qualidade literária do texto, pois as obras de valor literário tendem à multiplicidade de interpretações e a fazer um uso complexo da linguagem. Considerando inicialmente o segundo dos fatores em análise, seria recomendável que a opção de o tradutor usar decisivamente a sua interpretação do texto no enorme desafio de traduzi-lo fosse acompanhada pelo estudo das principais vertentes da fortuna crítica do texto, pois isso aprimora muito o embasamento da interpretação do próprio tradutor graças ao necessário conhecimento tanto de diversas leituras propostas para o texto quanto das técnicas literárias às quais o escritor recorre. Raciocínio similar vale para o primeiro fator: o mesmo conhecimento proporcionado pela fortuna crítica aprimora a capacidade de reconhecimento das versões traduzidas nas quais o esforço de facilitar o texto provoca perdas relevantes.

Estar atualizado em relação à fortuna crítica tende a se tornar ainda mais relevante quando a construção do texto está associada a uma importante teoria, como ocorre com a psicanálise no caso do romance em questão. Além disso, como é inviável para o crítico detalhar a implicação da teoria utilizada em cada trecho da obra, essas implicações devem ser detectadas durante a própria elaboração da tradução, de modo que se torna importante que o tradutor conheça as teorias relevantes para o texto segundo a crítica (em um grau proporcional ao da relevância alegada).

Em suma, os dois fatores tradutórios que analisamos, ao favorecerem o aumento da ação das deformações tradutórias sobre o texto original, tornam necessário que a tradução de uma obra literária equilibre o grau de operação desses fatores com o do conhecimento da fortuna crítica dessa obra e das teorias relevantes para ela: quanto maior a intervenção daqueles fatores no processo de tradução, mais necessário é este conhecimento para que o resultado esteja minimamente embasado; simetricamente, quanto menor este conhecimento, menor o embasamento e, portanto, mais restrita deveria ser a intervenção daqueles fatores.

Por fim, examinemos brevemente o que as nossas considerações nos permitem concluir sobre a primeira tradução brasileira do terceiro romance de Svevo. A importância da ligação entre crítica literária e tradução pode ser exemplificada pelos problemas que estudamos no presente artigo, dado que os principais textos que estabelecem a importância dos elementos psicanalíticos para o romance em análise foram publicados por críticos italianos entre 1973 e 1977: *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (1975), de Mario Lavagetto, *La sintassi del desiderio: struttura e forme del romanzo sveviano* (1976), de Teresa de Lauretis, *Commento a "Zeno"* (1973) e *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo* (1977), ambos de Eduardo Saccone. Como a tradução do romance foi publicada em 1980, concluímos que, idealmente – ou seja, sem considerar as restrições materiais e as eventuais pressões exercidas pela editora –, o

tradutor já teria condições de conhecer a importância que esses textos dão ao teor psicanalítico do romance de Svevo e, portanto, de embasar melhor a própria interpretação da obra, atenuando a demasiada importância concedida à exposição cômica das fraquezas humanas. Em tais condições ideais, ele mitigaria a ação mais ampla das deformações tradutórias devido às opções feitas por uma edição facilitada para o leitor e por uma tradução orientada pela interpretação que tem do romance e estaria, portanto, mais preparado para evitar alguns dos problemas que identificamos no presente estudo.

REFERÊNCIAS

- BARROSO, I. Ainda Svevo – A Consciência de Zeno. *Gaveta do Ivo*. 08 out. 2010. Disponível em: <https://gavetadoivo.wordpress.com>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- FREUD, S. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). Edição *standard* bras. das obras psicológicas completas. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. 12.
- _____. *Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos* (1901-1905). Edição *standard* bras. das obras psicológicas completas. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989, v. 7.
- GUERINI, A.; VERÇOSA, F. B. Ivo Barroso. *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. 30 set. 2005. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/IvoBarroso.htm>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SVEVO, I. *Romanzi e "continuazioni"*. Milano: Mondadori, 2004.
- _____. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Recebido em 17.12.2019

Aceito em 29.12.2019

A PAISAGEM NOS POEMAS EM PROSA DE CAMILLE LEMONNIER E JORIS-KARL HUYSMANS

THE LANDSCAPE IN CAMILLE LEMONNIER AND JORIS-KARL HUYSMANS' PROSE POEMS

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa⁴⁹

RESUMO: O presente artigo visa discutir a presença da paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans. Os dois escritores, vinculados à literatura naturalista e reputados principalmente pela publicação de romances, praticaram outros gêneros como o conto, a crítica de arte e o poema em prosa. Eles possuem, em seus respectivos projetos estéticos, pontos em comum, como o apreço pela pintura de modo geral e pela tradição pictural flamenga em especial. As paisagens apresentadas nos poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans conduzem a questões estéticas relacionadas à transposição de arte e à descrição pictural. Além disso, a descrição paisagística, subjetiva por definição, corrobora traços pertinentes ao conjunto da obra dos dois escritores, como a relação interdiscursiva com a pintura e a relação de ambos com a modernidade. Desse modo, faria sentido a escolha de Lemonnier e Huysmans por praticar o poema em prosa, forma literária apropriada à descrição ecrástica e à reflexão contemplativa.

Palavras-chave: Camille Lemonnier; Joris-Karl Huysmans; poema em prosa; paisagem.

ABSTRACT: The present article aims to discuss the presence of the landscape in Camille Lemonnier and Joris-Karl Huysmans' prose poems. These two writers, related to the naturalist literature and mainly known by their novels publications, were also related to other genres as the story, art criticism and prose poem. In their respective aesthetic projects, they have some points in common, as the appreciation for painting and the Flemish pictorial tradition, in particular. The landscapes presented in Lemonnier and Huysmans' prose poems lead to aesthetic issues related to the art transposition and pictorial descriptions. Besides, the landscape description, which is subjective, supports relevant features that are part of the art of the two writers, as the interdiscursive connection with the painting and their relation with modernity. Therefore, it makes sense the choice of Lemonnier and Huysmans for their practice of a prose poem, a literary form appropriated for a contemplative reflection and a description through ekphrasis.

Keywords: Camille Lemonnier; Joris-Karl Huysmans; prose poem; landscape.

A literatura do século XIX é especialmente rica em imagens. A cultura visual desse longo século anda de par com o triunfo do romance sobre a poesia (BOURDIEU, 1996, p. 135-136) como a forma literária de maior circulação, embora não fosse necessariamente a de maior prestígio. O romance, em especial, configura-se como um gênero que convida à descrição pictural. Desse modo, torna-se inevitável a analogia com a pintura, mas também com outras

⁴⁹ Doutorando em Letras Neolatinas – Literaturas de língua francesa pela UFRJ. rubens.escritor.fantasma@gmail.com

manifestações artísticas, como a gravura, a caricatura, o teatro e mesmo a fotografia.

Embora o romance seja o primeiro gênero a vir a mente quando se fala do modo descritivo ou da relação entre literatura e pintura (ou literatura e imagem), há outras manifestações literárias em prosa que primam pelo descritivo, pelo recurso às imagens e mesmo pela criação destas, como o conto, a crítica de arte, a crônica e o poema em prosa. Este último gênero, que teve o seu auge na segunda metade do século XIX, sobretudo após a publicação de *Gaspard de la nuit* (1842), de Aloysius Bertrand (1807-1841) e de *Le Spleen de Paris: petits poèmes em prose* (1869) de Charles Baudelaire (1821-1867), possui uma grande proximidade com a pintura. A começar pela obra considerada a iniciadora do poema em prosa em língua francesa, *Gaspard de la nuit*, cujo subtítulo *fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, deixa entrever o diálogo existente entre as peças que integram o volume e o campo pictórico. O volume, publicado após a morte do escritor, é composto por poemas em prosa que se reportam, por um lado à pintura, por outro, ao fantástico. Transitam por *Gaspard de la nuit* personagens humanos e sobrenaturais em cenários que vai desde a Idade Média da França, da Itália e da Espanha até aquela retratada pelos primitivos flamengos (VADÉ, 1996, p. 25). A pintura aparece em *Gaspard de la nuit* ora através de transposições de arte e de descrições picturais, ora através dos temas explorados, que remetem a determinado quadro ou artista. Não obstante, mais do que a exploração de temas e técnicas, o que é proposto na obra de Bertrand é uma filiação principalmente estética (BOURGEOIS, 2017, p. 3).

A afinidade do poema em prosa com a pintura já presente em *Gaspard de la nuit* seria mantida e atualizada pelos escritores que praticaram o gênero posteriormente. *Le Spleen de Paris: petits poèmes em prose*, de Charles Baudelaire, seria publicado postumamente, assim como ocorreu com *Gaspard de la nuit*. Apoiando-se assumidamente na obra de Bertrand, Baudelaire empregou os mesmos processos à pintura da vida moderna e do meio urbano, no caso, a cidade de Paris. Além de Bertrand e Baudelaire, outros escritores praticaram o poema em prosa, dando continuidade, em maior ou menor grau, ao movimento de legitimação do gênero pelo viés do pictórico.

Interessa-nos especialmente os poemas em prosa produzidos por Camille Lemonnier (1844-1913), escritor belga francófono, e Joris-Karl Huysmans (1848-1907), escritor francês de origem holandesa. Ambos os escritores, cujas obras se integram à literatura naturalista, publicaram cada um dois volumes contendo poemas em prosa. Lemonnier publica *Nos Flamands* (1869) e *Croquis d'automne* (1870). O primeiro constitui um produto híbrido, entre o poema em prosa, a crítica e as reflexões sobre arte, tendo como tema central a tradição pictural flamenga, muito prezada pelo autor. *Croquis d'automne*, como o título indica, traz uma série de paisagens à moda da tradição dos Países Baixos, pintadas com cores que remetem ao

outono. Huysmans publica *Le Drageoir à épices* (1874), recolha de poemas em prosa que, em grande parte, marcam sua afinidade com o campo pictórico de um modo geral e com a pintura setentrional, e *Croquis parisiens* (1880), que traz cenas e personagens típicos do cotidiano de Paris e arredores, demonstrando ainda a aproximação de Huysmans com a pintura impressionista.

Considerando as obras aqui apresentadas, pretendemos discutir o modo como a paisagem é trabalhada nos poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans. A escolha desses dois escritores e dessas obras especificamente se deve a dois fatores: o primeiro está relacionado com a relação de Lemonnier e Huysmans com o campo pictórico desenvolvida no poema em prosa, este gênero já possuindo familiaridade com a pintura. O segundo fator a ser considerado seria a maneira como o gênero se prestaria à pintura de paisagem: o poema em prosa seria uma forma literária que corresponde a um desejo de evasão da linguagem comum, ultrapassando-a (BERNARD, 1959, p. 11). Isso implicaria um fazer literário com algo de sensorial, o que inclui provocar o mesmo gozo estético de se observar um quadro ou mesmo uma paisagem.

Num primeiro momento, traremos uma breve discussão sobre o poema em prosa, para em seguida entrar na questão da paisagem na obra de Camille Lemonnier, especialmente em seus poemas em prosa. Serão consideradas reflexões sobre o conceito de paisagem e sua presença em obras literárias, principalmente as oriundas das análises de Aurélie Gendrat-Claudé. Além disso, relacionaremos a aparição da paisagem na literatura ao modo como Lemonnier pondera sobre no texto ensaístico *La Vie belge*, publicado em 1905. Ao se declarar um escritor paisagista, Lemonnier vincula a presença das paisagens naturais e seus desdobramentos estéticos ao seu projeto literário. Trataremos ainda do efeito de plasticidade e de picturalidade, assim como a noção de transposição de arte, à luz dos trabalhos de Liliane Louvel e de Anne Larue.

Prosseguiremos, tratando dos poemas em prosa de Joris-Karl Huysmans, discutindo o seu projeto estético e o modo como são trabalhadas, em suas obras, as paisagens tanto naturais quanto urbanas, priorizando esta última. A relação com o meio urbano é trabalhada por Huysmans em suas obras ora através de transfigurações estéticas baseadas em seu apreço pela pintura holandesa e flamenga, ora através de quadros de Paris e arredores, transformando cenas da cidade em motivos que nem sempre primam pelo belo. Poderíamos afirmar que a relação de Huysmans com a cidade moderna é comparável, em certo grau, àquela de Baudelaire.

Discutir os poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans nos permite apreender o modo como essas obras integram os respectivos projetos estéticos, as questões estéticas neles encontradas sendo continuadas em outros gêneros praticados pelos dois escritores, como o

romance, o conto e a crítica de arte. Compreender como Lemonnier e Huysmans trabalham a questão da paisagem em suas obras conduz a captar as confluências e as dissemelhanças de seus respectivos projetos estéticos.

POEMAS EM PROSA, PAISAGENS E TRANSPOSIÇÕES ESTÉTICAS: CAMILLE LEMONNIER PAISAGISTA

O poema em prosa seria um gênero híbrido entre o poema em versos e a prosa, nascido de uma revolta contra as tiranias formais que impediriam o poeta de criar uma linguagem própria (BERNARD, 1959, p. 11). Está relacionado, ao mesmo tempo, com a liberação do verso e, na era do romantismo, com a emergência da prosa como linguagem potencialmente poética, ideal para a elegia e as confissões, ao passo que o verso clássico se torna uma forma pomposa e esclerosada (BERNARD, 1959, p. 41). O poema em prosa foi aos poucos se desenvolvendo através de obras que assim seriam reconhecidas e teria se constituído, na história literária, à revelia de teorias, de forma que obras diversas foram chamadas “poema em prosa” antes que se estabelecessem critérios, como romances, crônicas e contos em prosa poética (VADÉ, 1996, p. 8). Entretanto, seria mais adequado dizer que o poema em prosa foi apenas sistematizado tardiamente em estudos como o que foi conduzido por Suzanne Bernard e publicado em 1959.

Bernard, na obra de referência *Le Poème en prose: de Baudelaire à nos jours*, considera que o poema em prosa precisa ser composto, para assim ser considerado, de uma unidade orgânica de modo a se apresentar como um poema. Deve compor-se de uma forma breve e não possuir nenhum fim para além de si próprio, o que leva ao critério de gratuidade (BERNARD, 1959, p. 15-16). Os critérios estabelecidos por Bernard podem ser considerados discutíveis, do ponto de vista da grande variedade de textos que se enquadrariam majoritariamente como poemas em prosa, incluindo o extenso *corpus* examinado pela autora. Entretanto, tais critérios ajudariam a delimitar o que poderia ser considerado como poema em prosa, evitando assim classificações demasiadamente subjetivas para os diversos procedimentos de prosa poética que existem, o que inclui o romance-epopeia⁵⁰, ou para outras formas breves, como o conto, a crônica, a anedota, etc.

Michel Murat compreende o poema em prosa como uma “reelaboração estilística de um conjunto de gêneros e formas discursivas preexistentes”⁵¹

⁵⁰ Romance-epopeia seria um modo de designar os romances franceses dos séculos XVII e XVIII que, narrando os feitos de heróis e contendo poeticidade, buscariam uma filiação com a epopeia clássica, em parte para legitimar o gênero romance e devido à batalha contra a versificação que ocorria no meio literário. Um exemplo famoso de romance-epopeia seria *Les Aventures de Télémaque* (1699/1717) de François Fénelon (1651-1715), assim como diversas traduções e pseudotraduções em prosa de epopeias estrangeiras (BERNARD, 1959, p. 22-23).

⁵¹ Todas as traduções, salvo quando indicado, são de responsabilidade do autor.

(MURAT In MACÉ & BARONI, 2007, p. 282)⁵². Tal definição contempla a natureza transgênérica do poema em prosa, a partir da qual ele estaria em constantes trocas com outros gêneros literários, em verso ou em prosa, além de compreender a sua composição intertextual (MAINGUENEAU, 2018, p. 163) ou interdiscursiva, o que recobriria a sua proximidade com a pintura. Segundo Murat, o poema em prosa se inscreveria nos “fundos de uma memória literária”, que seriam compostos pela descrição ou *ekphrasis*, para as quais Murat apresenta como exemplo a primeira peça do livro de Aloysius Bertrand, *Harlen*, na qual o poeta apresenta uma paisagem composta por um canal, “pintada por Jean Breughel, Peeter-Neef, David Teniers e Paul Rembrandt” (BERTRAND, 1980, p. 7); a fábula e, mais precisamente, a anedota moralista (como *Un Plaisant*, de Baudelaire); o epigrama e a meditação, como, respectivamente, os poemas *Le Galant tireur* e *À une heure du matin*, ambos de Baudelaire (MURAT In MACÉ & BARONI, 2007, p. 283). O primeiro tipo, entre os enumerados por Murat, é aquele que reteremos nas obras de Lemonnier e Huysmans.

Com relação aos poemas em prosa de fundo descritivo ou efrásticos, é inegável que a paisagem constitui um tema de forte expressão estética, representando um gênero na pintura. A paisagem, seja ela como um gênero pictural ou como um trecho de um espaço geográfico, depende para existir como tal do olhar humano que irá atribuir-lhe valor a partir de características que fazem com que tal extensão de terra seja uma paisagem. Segundo Guy Mercier, “o valor da paisagem é a apreciação que temos de seu estado. Os motivos de tal apreciação não precisam ser explícitos e elaborados, nem coerentes e constantes. Eles podem, da mesma forma, ser inconfessáveis, irracionais, triviais, tendenciosos e evanescentes” (MERCIER, 2016, p. 20)⁵³. Ou seja, o valor atribuído à paisagem reside no domínio do subjetivo, o que não quer dizer que ela será vista como tal apenas quando considerada como algo belo. Uma paisagem pode ser igualmente feia, grotesca ou assustadora e, ainda assim, partindo da observação do homem, ser inegável o seu *status* enquanto tal.

A concepção de paisagem seria fundada, por um lado, em dados objetivos (espaço geográfico composto de itens ali dispostos de determinada forma), ou na subjetividade (impressões que determinado espaço físico causa no observador, podendo elas serem agradáveis ou não). O modo como Michael Jakob concebe a paisagem literária também pode ser compreendido nesses dois âmbitos: os sinais direcionados a um ponto de vista indicador, como “eu”, “agora”, “aqui”, remetem a situação temporal e espacial de um observador,

⁵² L'hypothèse de base consiste à définir le poème en prose comme réélaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants.

⁵³ La valeur du paysage est l'appréciation que nous avons de son état. Les motifs d'une telle appréciation n'ont pas à être explicites et élaborés, ni être cohérents ou constants. Ils peuvent tout aussi bien être inavouables, irrationnels, triviaux, tendencieux et évanescents.

emprestam ao texto uma estrutura dêitica e traçam um sistema de coordenadas que permitem de conceber a totalidade como equivalente linguístico de uma “vista” (JAKOB Apud GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 53). Há, por um lado, o olhar observador a atribuir valor subjetivo de paisagem àquele espaço e, por outro lado, a matéria com a qual ela é construída. Tratando-se de uma paisagem literária, ela é feita de palavras.

A paisagem possui um grande componente subjetivo, pois nela “o homem pode inscrever a si mesmo, a sua postura em relação à vida e ao mundo” (DALLA BONA, 2017, p. 59). Isso conduz a que, desde simples observadores até poetas, escritores, pintores ou fotógrafos, se apossem daquele espaço, transfigurando-o através de seu próprio olhar. Seria esse o movimento efetuado pelo escritor Camille Lemonnier no ensaio *La Vie belge*, ao se declarar um paisagista:

Talvez eu seja, antes de tudo, um paisagista: trataram de me dizer isso com um certo desdém. A natureza sempre interferiu em meus livros: nunca escrevi com mais arrebatamento do que com meu caderno de notas sobre os joelhos, na fremente paz do interior de um bosque ou de um pomar. [...] Meu cérebro, então, se expande em sensações e palavras, como corre o meu sangue, como palpita minha vida, como vibra em mim a floresta com o céu que está acima e todo o húmus que está abaixo (LEMONNIER In GORCEIX, 1997, p. 163).⁵⁴

A técnica tomada emprestada dos paisagistas – sentar-se diante da paisagem a ser pintada para, com um bloco de notas, compor as descrições em suas obras literárias – se relaciona com o apelo da natureza existente em seus livros, que se afigura em questões estéticas. Aquela floresta ou aquele bosque diante de Lemonnier se torna uma paisagem diante dos olhos do escritor que irá pintá-la como ele a sente, o que aparece marcadamente na descrição do seu processo criativo.

Camille Lemonnier publicou, ao longo de sua trajetória, obras em diversos gêneros, como a crítica de arte, o conto, o poema em prosa e o romance. O escritor adquiriu reputação no meio literário belga sobretudo através deste último gênero. A obra romanesca de Lemonnier pode ser dividida entre aquelas pertencentes ao naturalismo campestre, dentre as quais podemos citar *Un Mâle* (1882) e *Le Mort* (1881); romances psicológicos como *L'Homme en amour* (1897) e *L'Hystérique* (1885); obras francamente naturalistas, próximas àquelas escritas por Émile Zola (1840-1902), como

⁵⁴ Peut-être je suis moi-même surtout un paysagiste: on prit soin de me le dire avec quelque dédain. La nature toujours fut mêlée à mes livres: je n'ai jamais écrit avec plus d'entraînement que mon calepin sur les genoux, dans la paix frémissante d'un sous-bois ou d'un verger. [...] Mon cerveau alors s'épand en sensations et en paroles, comme coule mon sang, comme palpite ma vie, comme tressaille en moi la forêt avec le ciel qui est au-dessus et tout l'humus qui est au-dessous.

Happe-chair (1886) e *La Fin des bourgeois* (1892); e romances nos quais a trama aparece diluída, privilegiando as paisagens naturais que se apresentam como motivo, mas principalmente como um refúgio, o que denota a sua relação tensa com a modernidade. Entre as obras dessa vertente constam a trilogia *L'Île vierge* (1897), *Adam et Ève* (1899) e *Au Cœur frais de la forêt* (1900).

Nos Flamands e *Croquis d'automne* são obras publicadas em 1869 e 1870, respectivamente, uma década antes do primeiro romance de Lemonnier, *Les Charniers* (1881). No entanto, alguns elementos que perpassam os romances de Lemonnier encontravam-se nos poemas em prosa publicados pelo escritor em momento inicial de sua carreira, como a construção imagética de paisagens naturais, o recurso ao pictural e o interdiscurso com a pintura flamenga, em especial com pintores dos séculos XVI e XVII, como Peter Paul Rubens (1577-1640), Pieter Sneyers (1592-1667) e Pieter Brueghel (1525-1569). Isso indica dois aspectos importantes nas obras de Lemonnier: as paisagens estão diretamente vinculadas ao modelo pictural eleito por ele como uma das matérias-primas de suas obras, o que torna compreensível que ele se declare um paisagista; e também a continuidade existente entre os gêneros literários praticados pelo escritor, notadamente o poema em prosa, a crítica de arte e o romance.

Nos Flamands consiste em um híbrido de poemas em prosa, reflexões e escritos sobre arte, sendo a temática em comum para os textos contidos nesta obra a herança pictural flamenga. Lemonnier exalta ainda as paisagens de Flandres, que não teriam sido imaginadas pelos pintores, mas percebidas e traduzidas por eles (LEMONNIER, 1869, p. 2). No poema em prosa “L'école aux champs”, o escritor estabelece uma comparação entre o homem do campo e o poeta, ambos sensíveis aos encantos da paisagem natural que os circunda:

A sua poesia é ir pelos campos, após o trabalho do dia, é passear por lá, com as mãos para trás, com o coração batendo e encantado de sentir o odor acre do solo que fermenta, de ver sob o torrão de terra que ele trabalhou vigorosamente com o arado os brotos verdes da semente que cresce, de mergulhar os olhos no longínquo horizonte e nele sondar as profundezas sérias ou agitadas para delas tirar o prognóstico dos dias seguintes, enfim, de se expor ao vento como o touro que absorve o espaço, de penetrar nele até a alma, de senti-lo correr em suas veias e, sob esses sopros que o exaltam e o embalam, encher, com muita força, seus robustos pulmões. (LEMONNIER, 1869, p.48)⁵⁵

⁵⁵ Sa poésie à lui est de s'en aller par les champs, après le travail du jour, de s'y promener les mains au dos, le coeur battant et ravi, de sentir l'acre odeur du terreau qui fermente, de voir sous la motte qu'il a broyée à grands coups de soc les vertes pointes de la semente qui croît, de plonger ses yeux dans l'horizon lointain, d'en sonder les profondeurs sérieuses ou agitées, pour en tirer le pronostic des journées suivantes, enfin de se mettre dans le vent comme un taureau qui hume l'espace, de s'en pénétrer jusqu'à l'âme, de le sentir couler

Na passagem destacada, o humilde trabalhador do campo observa o longínquo horizonte que tem diante de si e se integra àquela passagem, modificando-a a partir de sua percepção e sendo por ela modificado. Vale ressaltar que a descrição da paisagem implica sensações físicas no observador, que sente o vento correr em suas veias e respira uma grande lufada de ar, enchendo os pulmões. É possível perceber, nesse poema em prosa, um movimento no qual o homem do campo se transforma em poeta, por ter um olhar que perscruta aquilo que, para outros, passaria despercebido. Depreende-se ainda a correlação entre o poeta e o paisagista, que será desenvolvida por Lemonnier no ensaio *La Vie belge*, citado anteriormente.

“L'école aux champs” opõe ainda o homem do campo ao homem da cidade, com “a alma fechada para as belezas do campo”. O contraste é correlato à tensão entre natureza e meio urbano que perpassa a obra de Lemonnier. A cidade, em franca expansão no século XIX, é pintada pelos escritores naturalistas como lugar de inúmeros problemas sociais e, subjacente à questão do meio natural, está a preocupação com os instintos humanos, comum aos naturalistas e também aos críticos das sociedades cristãs ocidentais que tratam o corpo como objeto vergonhoso (KRZYWKOWSKI, 1997, p. 19). A relação com a natureza vista em Lemonnier corresponderia, por um lado, a uma questão crucial no fim do século XIX que se industrializa rapidamente, além de estar presente nos debates estéticos, com a defesa da pintura ao ar livre (KRZYWKOWSKI, 1997, p. 18).

A paisagem, na obra de Camille Lemonnier, associada com a pintura flamenga, abre uma importante via para a representação pictural. Aurélie Gendrat-Claudiel estima que, a partir do século XIX, quando a pintura de paisagem se populariza, ela passa a encarnar “um espaço determinado e vivido esteticamente, suscetível, ao mesmo tempo, de uma ideia da nação e de suscitar uma nova admiração” (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 73).⁵⁶ Não seria por acaso tal avizinhamiento visto em Lemonnier, que pode se afigurar, por um lado, em uma exaltação nacionalista das paisagens de seu país, por outro lado, em questões sobretudo estéticas.

Em *Croquis d'automne*, a utilização das paisagens naturais se direciona ao pictural, tornando-as um motivo a ser pintado com termos que remetem ao campo pictórico. No quarto poema em prosa da recolha, intitulado “Nos campagnards”, é possível perceber nitidamente a estima pela vida campestre e a pictorialidade:

en ses veines, et, sous ces souffles qui le transportent et le bercent, de gonfler puissamment ses robustes poumons.

⁵⁶ [...] um espace déterminé et vécu esthétiquement, susceptible à la fois d'incarner une idée de la nation et de susciter un émerveillement nouveau.

Saiamos do bosque, ganhamos o campo. Ei-lo que se espria em sua força e seu esplendor; as terras cintilam; poder-se-ia dizer, no mar imóvel dos sulcos, que cada onda é modelada em cores diferentes, e é como uma vasta marchetaria na qual o marrom, o azul e o verde se nuançam e se fundem. Clarões de ouro escorrem por toda parte; ao longe reluz um tipo de faixa prateada. No alto, sombras vigorosas que realçam todo esse brilho e delineiam fortemente as superfícies. – Cá, os trigos amarrados em feixe pelo meio se eriçam, loiros na cabeça, roxos nos pés, com aspecto de cabeleiras indianas. Lá, os trigos amarelado e dourados, como espessos tosões, erguem-se em feixes opulentos. Mais adiante o arado morde a terra, e vê-se a sua relha, revirando os torrões como espumas, sair fumegante, com reflexos, do traçado cavado. Os sulcos se entalham como cristas betuminosas que se erguem desordenadas e, entre reflexos ondeados, mil cristais ali cintilam (LEMONNIER, 1870, p. 21).⁵⁷

Observa-se, primeiramente, um descritor que se coloca na cena, fazendo com que o leitor a capte através de seu olhar e de suas indicações. A descrição da paisagem apresenta uma vasta quantidade de adjetivos associados às cores (os tons de marrom, azul e verde, faixas prateadas), que imprimem picturalidade e, ao mesmo tempo, poeticidade às paisagens e cenas de trabalho na terra tipicamente campesina. Além disso, observam-se efeitos como as justaposições de cores complementares (amarelo e violeta, por exemplo, em “os trigos amarrados em feixe pelo meio se eriçam, loiros na cabeça, roxos nos pés”), o efeito de cintilamento e a confusão entre céu e terra. O modo como a paisagem é aqui pintada faz pensar imediatamente na pintura impressionista.

Com relação à “Nos campagnards”, é possível considerá-lo como uma transposição de arte. Compreende-se a transposição de arte como a aplicação de técnicas e procedimentos de outras formas de arte, como a pintura e a escultura, ao fazer literário. Configurar-se-ia então como uma dissolução, ainda que artificial, das fronteiras entre as artes e a literatura. O poema em prosa de Lemonnier que destacamos acima seria uma transposição de arte por elaborar a passagem, através de um vocabulário específico, de um domínio literário à uma obra pictural (LARUE In MANSOU & PONNAU, 1986, p. 29-30).

⁵⁷ Sortons des bois, gagnons la campagne. La voilà qui s'étale dans sa force et sa pompe ; les terres miroitent ; on dirait, dans la mer immobile des sillons, que chaque vague est pétrie de couleurs différentes, et c'est comme une vaste marqueterie où le brun, le bleu, le vert se nuancent et se fondent. Des lueurs d'or ruissellent partout ; dans les lointains luit une sorte de bordure argentine. Là-dessus, des ombres vigoureuses qui rehaussent tout cet éclat, et délinéent puissamment les plans. – Ici les sarrazins, liés en gerbe par le milieu, se hérissent, blonds à la tête et violets au pied, avec l'aspect de chevelures indiennes. Là les blés jaunissants et dorés, comme d'épaisses toisons, se dressent en meules opulentes. Plus loin la charrue mord les terres, et l'on voit le soc, rejetant les mottes comme de l'écume, sortir fumant, avec des lueurs, de la raie creusée. Les sillons se dentèlent de crêtes bitumineuses qui se dressent en tumulte, et parmi des reflets de moire, mille paillettes y scintillent.

A descrição pictural seria então uma possibilidade de transposição de arte, sendo que as definições desta última se confundem, por vezes, com a primeira. Liliane Louvel compreende a descrição pictural como uma referência às artes visuais em um texto literário, “sob formas mais ou menos explícitas, com um valor citacional que produz um efeito de metapicturalidade textual” (LOUVEL, 2002, p. 15)⁵⁸. Seria esse o caso do gênero pictórico *paisagem* sendo citado ou transposto para a literatura.

Sobre a descrição pictural, é possível depreender que, reportando-se às artes plásticas, seja através de uma citação direta de uma obra ou gênero pictórico, seja através do efeito, por meio de recursos linguísticos específicos, o procedimento da descrição pictural seria, sobretudo, verbal. Guarda-se então um princípio de heterogeneidade entre dois sistemas, havendo uma relação de analogia, mas não uma identificação completa de um código (o pictural) com outro (o verbal).

O desejo de evasão da linguagem comum ambicionada pelo poema em prosa seria realizável pelas técnicas de transposição, conduzindo assim o leitor ora para dentro de uma cena, ora para diante de um quadro. A vontade de desviar o código linguístico para que este se invista de picturalidade conduzirá Joris-Karl Huysmans a lançar sua primeira obra literária, *Le Drageoir à épices*. Na seção seguinte, discorreremos sobre os poemas em prosa de Huysmans, as paisagens urbanas e a tensa relação do escritor com a modernidade.

A PAISAGEM EM LUTO: JORIS-KARL HUYSMANS, O MEIO URBANO E A MODERNIDADE

Joris-Karl Huysmans, escritor naturalista francês com quem Camille Lemonnier mantinha relação de proximidade, além de partilhar de gostos estéticos semelhantes, também ficou mais conhecido pela publicação de romances. Entre eles, podemos citar *Marthe; histoire d'une fille* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1878), *À rebours* (1884), *En route* (1887), *Là-bas* (1891) e *La Cathédrale* (1898). As obras romanescas de Huysmans atestam suas preocupações estéticas, como as descrições oriundas das pinturas impressionistas em *Les Sœurs Vatard*, os primitivos alemães presentes em *Là-bas* e *À rebours*. Este último se configura como uma espécie de romance-crítica: através do olhar apurado do esteta Jean Floressas des Esseintes, o romance traz desde reflexões sobre arte e literatura até descrições ecrásticas de obras de arte, como quadros, esculturas, e de objetos de decoração.

Huysmans desejava transpor para a literatura o colorido pulsante dos pintores setentrionais apreciados por ele quando publicou o volume de

⁵⁸ [...] sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnel produisant un effet de métapicturalité textuelle.

poemas em prosa *Le Drageoir à épices*. Na ocasião, o escritor mudou o seu nome de Charles-Marie-Georges para Joris-Karl, visando marcar a sua ascendência holandesa e a estética pictural flamenga e holandesa que se fazem presentes em sua obra. Em *Drageoir à épices*, Huysmans desenvolve poemas em prosa e contos que ora fazem referência a uma técnica de pintura, como em “Camaïeu rouge”, ora alusão a um tema pictural da tradição flamenga, como “La Kermesse de Rubens”, ou a um pintor em especial, como em “Adrien Brauwer”, este trazendo também uma transposição de *Interior da tabacaria* (c.1630-1632).

Com relação à “Kermesse de Rubens”, a paisagem da praia da Picardia, na qual perambula o narrador, acaba por dar lugar a uma cena banal que o olhar treinado de um observador associa ao famoso quadro:

No dia seguinte, à noite, eu vagava nas ruas de uma cidadela situada na Picardia, à beira-mar. O vento soprava furiosamente, as ondas desabavam umas sobre as outras e os moinhos de vento recortavam suas esguias silhuetas sobre monstruosos amontoados de nuvens negras. Aqui e acolá, na estrada, centelhavam pequenas capelas, erguidas pelos marinheiros em homenagem à Virgem protetora. Eu andava lentamente, beijando teus lábios rudes, aspirando o acre e quente aroma de tua boca, ó minha velha amante, ó minha velha Gambier! Eu escutava o rangido das mós, o respingar arisco do mar quando, de repente, uma ária de dança ressoou em meus ouvidos e percebi um fraco clarão avermelhado na janela de um celeiro. Era o baile dos pescadores e dos matalotes.

Que diferença daquele que vi ontem de noite! No lugar desta súcia de vadios recolhida em uma sarjeta qualquer, tinha diante de meus olhos rapazes de semblante honesto e delicado; no lugar de rostos rotos e carcomidos pelos unguentos, desses olhos esverdeados e ressecados pela libertinagem, desses lábios pequenos orlados de carmim, eu via faces volumosas e vermelhas, olhos vívidos e alegres, lábios espessos e túmidos de sangue; eu via desabrochar, no lugar de carnes murchas, carnes robustas como as pintadas por Rubens, bochechas rosadas e firmes, como gostava Jordaens. (HUYSMANS, 1874, p, 18)⁵⁹

⁵⁹ Le lendemain soir, j’errais dans les rues d’un petit village situé en Picardie, au bord de la mer. Le vent soufflait avec rage, les vagues croulaient les unes sur les autres, et les moulins à vent découpaient leurs silhouettes grêles sur de monstrueux amas de nuages noirs. Çà et là, sur la route, étincelaient de petites chapelles, élevées par les marins à la Vierge protectrice. Je marchais lentement, baisant tes lèvres rudes, aspirant l’acre et chaude senteur de ta bouche, ô ma vieille maîtresse, ma vieille Gambier! j’écoutais le grincement des meules et le renâclement farouche de la mer, quand soudain retentit à mon oreille un air de danse, et j’aperçus une faible lueur qui rougeoyait à la fenêtre d’une grange. C’était le bal des pêcheurs et des matelotes. Quelle différence avec celui que j’avais vu hier au soir ! Au lieu de cette truandaille ramassée dans je ne sais quel ruisseau, j’avais devant les yeux des gars à la figure honnête et douce ; au lieu de ces visages dépenaillés et rongés par les onguents, de ces yeux ardoisés et séchés par la débauche, de ces lèvres minces et orlées de carmin, je voyais de bonnes grosses figures rouges, des yeux vifs et gais, des lèvres épaisses et gonflées de sang ; je

Durante o passeio, o narrador observa a paisagem da costa da Picardia, alguns detalhes lhe chamando a atenção, como as capelas, os moinhos sobre as nuvens e o mar. Além da visualidade, há igualmente um certo grau de sinestesia, com a sensação do vento, do respingo do mar e a música que vem do baile de pescadores. Percebe-se, na paisagem da Picardia, um alto teor de subjetividade, pois a representação da paisagem, apesar de remeter a um dado do real, ancorada no mundo sensível, será “a transcrição de uma experiência visual que se coloca imediatamente como experiência estética, entrelaçando estreitamente a subjetividade e a memória cultural do observador, independente de qualquer execução objetivável” (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 50-51)⁶⁰. Sendo assim, a subjetividade constitui um elemento chave na elaboração de uma paisagem.

A cena seguinte deste poema em prosa de Huysmans, embora não corresponda a uma paisagem, é igualmente o produto de uma elaboração baseada na memória cultural do observador, que associa aquele baile de pescadores ao famoso quadro de quermesse de Peter-Paul Rubens. Esse olhar apurado que capta detalhes preciosos em cenas cotidianas, convertendo-os em experiência estética é constante nos poemas em prosa. O narrador de outro poema em prosa que integra *Le Drageoir à épices*, “Rive gauche”, captava o alarido da rua de la Gaîté “olhando intensamente” (HUYSMANS, 1874, p. 73)⁶¹. A expressão empregada por Huysmans no original, “*de tous mes yeux*” (com todos os meus olhos) poderia igualmente ser interpretada como uma imagem hiperbólica, de modo a demonstrar a insaciabilidade do observador, para quem dois olhos apenas não seriam o suficiente (LAMBERT, 2011, p. 1).

A citação pictórica da *kermesse* de Rubens é capaz ainda de nos fornecer dados sobre a relação de tensão com a modernidade que, de modo semelhante ao que ocorre em Camille Lemonnier, Huysmans experimentava. Aquelas figuras sadias, de semblante honesto, faces volumosas e vermelhas, olhos vivos e alegres que o narrador encontra naquele baile aldeão, se opõem aos vadios recolhidos em uma súcia qualquer, rostos carcomidos pelos unguentos, figuras encontradas na modernidade decadente. Entretanto, ao contrário de Lemonnier, que permaneceu ao longo de sua carreira como escritor como o pintor das paisagens naturais e do campesinato flamengo, Huysmans pintou em suas obras a cidade de Paris e seus habitantes. Em *Croquis parisiens*, Huysmans traz cenários da capital francesa e seus arredores, a recolha de poemas em prosa se dividindo em sete partes intituladas “Les

voyais s'épanouir, au lieu de chairs flétries, des chairs énormes, comme les peignait Rubens, des joues roses et dures, comme les aimait Jordaens.

⁶⁰ La description du paysage sera alors la transcription d'une expérience visuelle qui se pose immédiatement comme expérience esthétique, entrelaçant étroitement la subjectivité et la mémoire culturelle de l'observateur, en dehors de toute saisie objectivable [...]

⁶¹ Tandis que je regardais de tous mes yeux et me demandais si j'allais entrer dans un bal ou dans un concert [...]

Follies bergères en 1879”, “Le Bal de la brasserie européenne à Grenelle”, “Types de Paris”, “Paysages”, “Fantaisies et petits coins”, “Natures mortes” e “Paraphrases”.

Existe um debate crítico em torno da oposição entre paisagem natural e paisagem urbana. O elemento natural seria visto como essencial para que a captura de uma parte de um território seja considerada paisagem. Rosario Assunto, por exemplo, propõe que a paisagem seja relacionada a um ambiente natural, enquanto o meio urbano consistiria em um ambiente estético, metaespacial como a paisagem, mas diferente fundamentalmente no conteúdo, bem como em sua gênese (ASSUNTO *apud* GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 54). Não obstante, tal concepção pode ser tomada, de certo modo, como oriunda de uma idealização da natureza como lugar de evasão.

O poema “paisagem”, de Charles Baudelaire, traz uma paisagem urbana, embora ela represente um lugar onde o poeta não gostaria de estar, estando a sonhar com um lugar idílico:

Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto ao campanário escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.
As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento,
E a lua derramar seu suave encantamento.
Verei a primavera, o estio e o outono; e quando
Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,
Cada postigo fecharei com os férreos elos
Para na noite erguer meus mágicos castelos.
Hei de sonhar então com os azulados astros,
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
Beijos, aves que cantam de manhã à tarde,
E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
O Tumulto, golpeando em vão contra a vidraça,
Não me fará volver frente ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De lembrar a Primavera em pensamento
E quando na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as ideias goza um tépido conforto. (BAUDELAIRE, 2012, p. 435).

O poema, que se encontra na seção “Quadros parisienses” do célebre volume *As flores do mal*, realiza o contraste entre a paisagem natural, que seria

o almejado pelo poeta, e o meio urbano, com seus ruídos, suas chaminés, suas construções que são o “paradigma da imaginação que voluntariamente se priva de todo e qualquer espetáculo natural” (JUNQUEIRA In BAUDELAIRE, 2012, p. 843). Ao fechar o postigo, o poeta apenas rememora a Primavera, escapando assim àquela paisagem invernal cinza, com o céu escuro e a cidade coberta pela neblina.

Não seria por acaso que o poema “paisagem”, o único a se intitular assim entre todos os poemas que compõem *As flores do mal*, abre a seção “Quadros parisienses”, pois desenvolve uma dualidade essencial na poética baudelairiana: a experiência vivida, nas condições de existência em uma grande cidade (o que corresponderia ao *spleen*) e a necessidade de rememoração de uma experiência impossibilitada (que corresponderia ao ideal). A paisagem urbana seria, então, o lugar do cotidiano modorrento, mas também do contingente, ao passo que a paisagem natural representaria o lugar desejado, porém utópico, interdito ao poeta que perdera a sua auréola.

Enquanto em Baudelaire encontramos esse contraste entre o vivido e o idealizado, a paisagem urbana pintada por Huysmans corresponde a um valor em si, um local onde o poeta está e que ele busca captar:

Do alto das muralhas, percebemos a maravilhosa e terrível vista das planícies que se deitam, extenuadas, no pé da cidade.

No horizonte, sobre o céu, longas chaminés redondas e quadradas de tijolo vomitam nas nuvens borbotões de fuligem, enquanto mais abaixo, mal ultrapassando os telhados baixos das usinas cobertos com telas betuminosas e de chapas metálicas, jatos de vapor branco escapam, assobiando, das finas tubulações de ferro fundido.

A zona desnudada se estende, repleta de montículos sobre os quais a criançada, em grupo, empina pipas fabricadas com jornais velhos e enfeitadas com imagens em cores coloridas que os anunciantes distribuem nas portas das lojas ou nos cantos das pontes. (HUYSMANS, 1880, p. 67-68)⁶²

O início do poema em prosa, intitulado “Vues des remparts du Nord-Paris”, anuncia o tratamento que será dado à paisagem urbana: uma vista maravilhosa e terrível. Aqui não haveria um luto pela paisagem natural (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 53), mas a paisagem corresponderia a um

⁶² Du haut des remparts, l'on aperçoit la merveilleuse et terrible vue des plaines qui se couchent, harassées, au pied de la ville. / À l'horizon, sur le ciel, de longues cheminées rondes et carrées de briques vomissent dans les nuages des bouillons de suie, tandis que plus bas, dépassant à peine les toitures plates des ateliers couverts de toiles bituminées et de tôle, des jets de vapeur blanche s'échappent, en sifflant, de minces tuyaux de fonte. / La zone dénudée, s'étend, renflée de monticules sur lesquels des marmailles, en groupe, enlèvent des cerfs-volants fabriqués avec de vieux journaux et ornés de ces images en couleurs que la réclame distribue aux portes des magasins ou aux coins des ponts.

pedaço de território urbano captado pelo observador subjetivamente, ainda que seja notória a sua desolação, com suas chaminés que soltam fuligem sobre as casas.

Embora na obra de Huysmans notemos essa relação tensa com a modernidade que caracteriza boa parte da produção literária da segunda metade do século XIX, o modo como o escritor a exprime não estaria relacionada com um ideal que existiria em oposição. Em “La kermesse de Rubens”, a tensão com a modernidade é transfigurada esteticamente e, em “Vues des remparts du Nord-Paris”, a cidade é estetizada em si mesma, sem que o narrador se reporte diretamente a nenhuma estética pictural, constituindo um motivo que não necessariamente agrada aos olhos.

O tratamento da paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans está intrinsecamente relacionado com o modo como os dois escritores desenvolveram seus projetos de literatura naturalista: Lemonnier prioriza um naturalismo campesino, com descrições picturais fundadas na tradição flamenga e uma dimensão alegórica e idílica que se opõem à modernidade do século XIX. Vale mencionar que, mesmo em romances urbanos como *Happe-Chair* e *L’Homme en amour*, há poucas descrições de paisagens urbanas. Já Huysmans desenvolve um naturalismo parisiense e suburbano, trazendo descrições picturais que remetem, ora à pintura dos Países-Baixos, ora ao Impressionismo; suas questões estéticas são desenvolvidas igualmente nos romances através de personagens com um olhar treinado, como estetas (caso de Des Esseintes de *À rebours*) ou escritores (caso de Durtal em *Là-bas*). Isso deixa patente o pertencimento dos poemas em prosa ao projeto estético dos dois escritores.

O poema em prosa, enquanto gênero que, em parte, legitima-se através do pictural, permitiria a elaboração de paisagens que, embora ancoradas no real, permitem que os escritores e poetas inscrevam a si próprios, “a sua postura em relação à vida e ao mundo, pensamentos e aspirações, fantasias e paixões, afeição e/ou rejeição pela natureza” (DALLA BONA, 2017, p. 59). Sendo o gênero propício tanto à descrição quanto à meditação e à contemplação, as paisagens desenvolvidas no poema em prosa se configuram em elaborações que o observador, ao perceber e privilegiar determinados detalhes de composição, luz, momento do dia, clima sazonal, entre muitos outros, em determinado trecho de território (natural ou construído pelo trabalho humano), modifica, ao mesmo tempo se deixa modificar por elas. A presença da paisagem no poema em prosa estaria igualmente em consonância com questões estéticas pertinentes à época em que o gênero mais esteve em voga, relacionando-se ainda com a modernidade literária.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit*. Paris : Gallimard, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURGEOIS, Bertrand. Échanges transdisciplinaires et légitimation générique : le poème en prose et les arts plastiques. *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, n^o 12, p. 1-14, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/transtexts/802>. Acesso em: 09/08/19.

DALLA BONA, Fabiano. *Paisagens de palavras na obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Rio de Janeiro: Rio book's, 2017.

GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie. *Le paysage, "fenêtre ouverte" sur le roman: le cas de l'Italie romantique*. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir à épices*. Paris: E. Dentu, 1874. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10455721.image> Acesso em: 22/07/19.

_____. *Croquis parisiens*. Paris: Henri-Vaton, 1880. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103022f/f1.image.texteImage> Acesso em: 22/07/19.

LAMBERT, Jérémy. L'esthétique comme propédeutique spirituelle chez Joris-Karl Huysmans. In : Séminaire doctoral « Esthétique et spiritualité. Circulation des modèles en Europe » Louvain-la-Neuve, 26 mai 2011, p. 1-12.

LARUE, Anne. Le journal de jeunesse de Delacroix : Dante et Byron « en abîme ». In : MANSOU, Andrée & PONNAU, Gwenhaël. *Transpositions*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 29-40.

LEMONNIER, Camille. *Nos Flamands*. Bruxelles: Éd. Rozem, 1869. Digitalizado por University of Ottawa. Disponível em: <https://archive.org/details/nosflamands00lemo>. Acesso em: 20/02/19.

_____. *Croquis d'automne*. Paris-Bruxelles : Imprimerie P.- J.-D. de Sommer, 1870. Disponível em: ark:/12148/bpt6k9605736v Acesso em: 19/03/19.

_____. La Vie belge. In: GORCEIX, Paul (Ed.). *La Belgique fin de siècle*. Bruxelles : Complexe, 1997, p. 63-214.

LOUVEL, Liliane. *Texte/Images. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Trad.: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2018.

MERCIER, Guy. Le répertoire sémantique du mot *paysage*. *Journal of research and didactics in geography (J. Reading)*, n° 2, p. 19-34, 2016.

MURAT, Michel. Le dernier livre de la bibliothèque; une histoire du poème en prose. In: MACÉ, Marielle & BARONI, Raphaël (Org.). *Le Savoir des genres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 281-296.

Recebido em 23.12.2019

Aceito em 29.12.2019

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *EMILY L. DE MARGUERITE DURAS*

INTERTEXTUAL RELATIONS IN *EMILY L. BY MARGUERITE DURAS*

Maria Cristina Vianna Kuntz⁶³

RESUMO: Marguerite Duras (1914-1996) é hoje considerada uma das maiores escritoras francesas da segunda metade do século XX. Sua variada e vasta obra foi traduzida em mais de quarenta idiomas. Após uma interrupção de quase dez anos (1970-1980), dedicados principalmente ao cinema e ao teatro, no início dos anos 1980, a autora novamente retoma a escrita literária. Depois de receber o Prix Goncourt com *O Amante* (1984), ela publicou em 1987, *Emily L.* Madeleine Borgomano considera que esse romance parece um "romance para costureirinhas" ("*roman pour midinette*"), porém esconde uma "história de escrita" (BORGOMANO, 2010, p.28). Ela observa que uma intriga, aparentemente simples, se constrói sobre uma narrativa especular fragmentada e intrincada, que desafia o leitor a acompanhar as protagonistas em seu conhecimento pessoal, e que propõe uma reflexão metaficcional. Neste romance, a autora cria relações intertextuais com a arte, com uma poetisa e com outro escritor e também com outras obras suas. Considerando-se que desta forma se estabelece uma "rede de conexões" ("*réseau de connexions*" - KRISTEVA, 1969, p.114), observa-se que elas ampliam o "significado" (ECO, 1971, p.107) do romance, assim como da obra de Duras como um todo. Neste trabalho, examinaremos essas relações que, efetivamente, contribuem para transformar esse romance em um dos mais importantes desta fase.

PALAVRAS-CHAVE: Marguerite Duras; relações intertextuais; Literatura Francesa; narrativa especular.

ABSTRACT: Marguerite Duras (1914-1996) is considered nowadays one of the greatest French writers of the XXth century's second half. Her various and vast work was translated in more than forty languages. In the beginning of the 1980s, after an interruption of almost ten years, when she devoted her time to the theatre and movies, the author again takes up literary writing. After receiving the *Prix Goncourt* for *The Lover* (1984), she published in 1987, *Emily L.* Madeleine Borgomano calls attention to this "*roman de midinette*" that hides a "history of writing" (BORGOMANO, 2010, p.28). An apparently simple plot built upon a specular narrative, fragmented and intricate, challenges the reader to accompany the main characters in an immersion into their personal knowledge and into a metafictional reflexion. It is remarkable that this novel presents intertextual relations with art, with other poet and one American writer, besides intratextual relations, that is, relations with Duras's other works. Considering that these relations establish a "*réseau de connexions*" (KRISTEVA, 1969, p.114), we can observe that they enlarge the "*signification*" (ECO, 1971, p.107) of the novel, as well as Duras' work as a whole. This work intends to examine the intertextual relations that really contribute to turn this novel into one of the most important ones of this period.

KEY WORDS: Marguerite Duras; intertextual relations; French Literature; specular narrative

⁶³ Pós-doutoranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP. cvkuntz@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Marguerite Duras (1914-1996) é, hoje, considerada uma das maiores escritoras francesas da segunda metade do século XX. Nasceu no Vietnã, Indochina Francesa (colônia francesa até 1949), onde, seus pais eram professores. Aos sete anos de idade, ela perde o pai e finalmente, aos dezessete, parte para a metrópole e jamais voltará a sua terra natal.

Tendo publicado seu primeiro romance em 1943 (*Les Impudents*), escreverá seu último livro em 1995, (*C'est tout*), um ano antes de seu falecimento. Foram, pois, cinquenta anos de uma obra prolixa e variada (quarenta romances, dezenove filmes, treze peças teatrais e muitas crônicas), traduzida em mais de quarenta idiomas.

Entretanto em sua carreira, houve uma interrupção de quase dez anos, entre 1970-1980, durante os quais, a autora se dedicou principalmente ao cinema e ao teatro; no início dos anos 1980, depois de recuperar-se de uma grave crise de saúde, ela retoma a escrita literária. Esse período final de sua carreira é chamado de “ciclo Atlântico” pelos críticos durassianos.⁶⁴

Nesta última fase, além de crônicas, filmes e peças de teatro, Duras escreve algumas narrativas (*récits*), e publica três romances autobiográficos - *O Amante* (1984) – pelo qual he é conferido o *Prix Goncourt* - *A dor* (1985) e *O amante da China do Norte* (1991). Juntamente com *Olhos azuis, cabelos negros* (1986) e *Chuva de verão* (1990), *Emily L.* (1987) é um dos seus últimos romances ficcionais.

De imediato, o título do romance lembra a inesquecível heroína, Lol V. Stein, cujo “deslumbramento” intrigou tantos leitores desde 1964. Em entrevista, Duras declara que suas personagens femininas “provêm” de Lol V. Stein (DURAS, 1987b, p.36). Assim, neste trabalho, serão focalizadas algumas semelhanças entre os comportamentos das protagonistas – Lol e Emily.

Por outro lado, Madeleine Borgomano considera esse romance como um “romance para costureirinhas” (“*roman pour midinette*”) que, entretanto, esconde uma “história de escrita” (BORGOMANO, 2010, p.28). O exame desse romance com uma intriga aparentemente simples mostrará que, na verdade, ele se constrói sobre uma narrativa especular fragmentada e intrincada que desafia o leitor a acompanhar as protagonistas em seu conhecimento pessoal, bem como a desvendar uma reflexão metaficcional.

De forma notável, neste, a autora estabelece relações intertextuais com a arte, com uma poetisa americana e com outro escritor de língua inglesa, além de relações intratextuais com outros romances seus. Considerando-se que essas relações estabelecem uma “rede de conexões” (KRISTEVA, 1969, p.114), verifica-se que elas ampliam o significado do romance, e também da obra de

⁶⁴ Expressão utilizada por PAGÈS-PINDON. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In, ALAZET, B. et BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). *Cahiers de l'Herne. Marguerite Duras*. n.86, Paris : de L'Herne, 2005, p.181-187

Duras como um todo. Neste trabalho, examinaremos de que maneira essas relações contribuíem para transformar esse romance em um dos mais importantes da fase final de sua vida.

EMILY L.

O romance conta o relacionamento já deteriorado de um casal: a protagonista narradora que é escritora e tem já certa idade e seu companheiro, bem mais jovem; ela deseja escrever sua história de amor. A ação passa-se em um Café, à beira do Sena, em uma pequena cidade chamada Quilleboeuf, na Normandia, ao norte da França. O rapaz desdenha seu desejo de escrever, porque sequer acredita em seu relacionamento "que não acabava de morrer" (DURAS, 1988, p.15).⁶⁵

No Café, a chegada de um casal de ingleses impressiona-os por seu comportamento estranho. Durante alguns dias, eles também frequentam aquele Café, enquanto aguardavam licença para novamente partir com seu barco. A mulher não fala e o marido – o Capitão - conta aos presentes, em inglês, sobre sua vida, seu casamento e as viagens pelos mares distantes, a perda de sua filhinha e de um cachorro de estimação.

Assim, tem início uma narrativa especular, cujo narrador de segundo grau será o Capitão. Esta narrativa passa a constituir uma "*mise en abyme*", isto é uma história encaixada na história principal (DÄLLENBACH, 1977).

Entretanto, na metade da narrativa, a protagonista narradora retoma a palavra e começa a contar sobre as viagens e sobre a propriedade do casal na ilha de Wight, bem como o encontro do caseiro da mansão da inglesa – a quem ele dá o nome de Emily. Instala-se, pois, uma dúvida para o leitor, porque, no plano ficcional, não se sabe até que ponto isso aconteceu mesmo, ou se é uma invenção da narradora, uma vez que o casal de ingleses se havia afastado no Café e ela consegue ouvir apenas uma ou outra palavra do Capitão.

Então, o leitor quase esquece daquela primeira história - da escritora e seu companheiro - e passa a seguir a história de Emily, seu marido e seu poema. Embora narrada pela mesma narradora da primeira história, o leitor se deixa envolver nessa segunda narrativa, como em um turbilhão, um abismo.

Sabe-se que essa técnica narrativa contribui para o aprofundamento do significado, além de apontar para uma reflexão metaficcional (DÄLLENBACH, 1977, p.71) que será intensificada através da intertextualidade.

A INTERTEXTUALIDADE

Em *Recherches pour une sémanalyse*, baseando-se nas teorias de Bakhtin (*Problèmes de Dostoievski*), Julia Kristeva reflete sobre o dialogismo

⁶⁵ "*qui ne finissait pas de mourir*" (DURAS, 1987, p.21).

que, segundo o teórico, consiste em uma determinada relação entre lógica e significação, inerente à própria linguagem: "o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem" (ap. KRISTEVA, 1969, p. 87, trad. do autor).⁶⁶ Para tanto, é necessário que ambas - lógica e significação - se "encarnem", ou seja, "que entrem em outra esfera, isto é, tornar-se discurso" e ainda se transformem em "uma escritura em que se lê o outro" (KRISTEVA, 1969, p. 88).⁶⁷ Assim, a escrita seria "subjatividade" e "comunicabilidade" ou ainda uma "intertextualidade" que substituiria a noção de "persona-sujeito da escritura" para instaurar uma "ambivalência da escritura" (KRISTEVA, 1969, p. 88).⁶⁸

Neste tipo de discurso, a palavra de outrem é introduzida no texto e cria um significado novo embora mantenha o anterior; então, a palavra se torna ambivalente e permite uma "influência ativa" ("*influence active*"), modificadora, na palavra do outro (KRISTEVA, 1969, p. 93-94).

Assim, um estranho discurso vai marcar e transformar a palavra do próprio escritor. Nesse sentido, Kristeva lembra ainda Bakhtin em sua definição de intertextualidade:

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar de uma noção de intersubjetividade [entre o sujeito da escrita e o destinatário], instala-se o da intertextualidade, e a linguagem poética é lida ao menos como dupla (KRISTEVA, 1969, p. 85).⁶⁹

Em *Emily L.*, a escrita realiza-se como "leitura" de vários textos do repertório da autora, não como "influências", mas inserindo-os no novo texto (KRISTEVA, 1969, p.120). Desse modo, Duras estabelecerá um diálogo com a pintura e com a literatura, através do poema de Emily (protagonista da narrativa encaixada), que, por sua vez, remete o leitor à poetisa Emily Dickinson; a referência a outro escritor, também americano, Henry James, amplia a reflexão metaficcional e ainda permite estabelecer relações com algumas de suas próprias obras.

A INTERTEXTUALIDADE PICTURAL

No romance, em conversa com seu companheiro, a narradora menciona, um pintor francês, Nicolas de Staël (1914-1955), conhecido por suas pinturas da região Normanda.

⁶⁶ "le dialogue est la seule sphère possible de la vie du langage" (BAKHTIN, ap. KRISTEVA, 1969, p. 87). Todas as traduções não expressamente indicadas são da autora.

⁶⁷ "qu'ils entrent dans une autre sphère, c'est-à-dire, devenir discours" e ainda se tornem "une écriture où on lit l'autre" (KRISTEVA, 1969, p.88).

⁶⁸ "personne-sujet de l'écriture"; "ambivalence de l'écriture" (KRISTEVA, 1969, p.88)

⁶⁹ "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double" (KRISTEVA, 1969, p. 85).

Baseado em estudos de Julia Kristeva sobre a intertextualidade, Laurent Jenny afirma:

[...] basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja preciso citá-lo (JENNY, 1979, p.22).

Assim, somente através dessa referência ao pintor, a autora reforça a descrição do estuário do Sena e remete o leitor às pinturas de Staël que serão inseridas no texto, com todas as suas características.

Contemplando alguns de seus quadros, na mostra do museu do Havre em 2014, intitulada "*Lumières du Nord, lumières du Sud*", pode-se apreciar a clareza, a luz e a simplicidade de suas pinceladas, assim como o branco profundo que recobre toda a tela, apenas de quando em quando, interrompido por uma mancha colorida.⁷⁰

Barthes, em *L'Obvie et l'obtus*, comentando a obra de Cy Twombly, ensina que na pintura, existe um "acontecimento" (*pragma*), um "acaso" (*tyché*), uma conclusão (*telos*), uma "surpresa" (*apodeston*) e uma "ação" (*drama*) (BARTHES, 1982, p.163). Portanto, em um quadro, pode-se ler um texto em que haverá sempre uma "descrição plural" (BARTHES, 1982, p. 140).

Neste sentido, pode-se dizer que, ao mencionar esse pintor, seu contemporâneo, Duras pretenderia um diálogo com sua obra uma vez que, em seu romance, existe um "acaso" do encontro com o casal inglês, o "drama" relatado pela narradora e pelo Capitão, o desenlace do romance ("*l'issue*") que mostra o casal de "viajantes das mais longas distâncias da terra" (DURAS, 1988, p. 47) ("*voyageurs des plus longs distances de la terre*") (DURAS, 1987, p. 67) rumo à morte.

A referência a Staël remete o leitor a seus quadros em que se destacam o branco, a luminosidade e as grandes extensões; desse modo, estabelecem-se relações que parecem completar as raras descrições encontradas no romance:

Do rio também, da luminosidade em que tudo se banhava, da **brancura** das **falésias brancas** espalhada por toda a parte. Da brancura do **calcário**. Daquela das falésias e daquela espuma. Daquela do azul

⁷⁰ Nicolas de Staël (1914-1955) - "o pintor da luz" - exposição "*Lumières du Nord lumières du sud*" - cento e trinta obras realizadas durante os três últimos anos de sua vida "obras carregadas de matéria de cores e fruto das viagens e lembranças do pintor". (Trad. da autora), Musée du Havre Muma. Disponível em: www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nicolas-de-stael-lumieres-du-nord-lumieres-du-sud (exposição de 7 Junho a 9 nov. 2014). Acesso em 05. 05. 2018.

triturado **de branco dos pássaros** marinhos. Também daquela do vento (DURAS, 1988, p.14, grifo nosso).⁷¹

Mais adiante:

Ao sair da floresta, chegava-se a uma região árida, um **grande platô** exposto ao vento, nu, uma campina magra, pelada, a perder de vista. [...] Não há árvores, somente pequenas pereiras mal vindas nos ângulos dos **campos**. Isso não cresce por causa do **calcário**. **A campina** é pobre, os campos. É o **calcário**. [...] Talvez por causa do vento do mar, talvez leste, o **calcário do platô é nu**. [...] É no fim do **pântano, sobre o Sena, entre as falésias**" (DURAS, 1988, p.21-22, grifo nosso).⁷²

Lembrando ainda Kristeva, vê-se, pois, que Duras, rompe as "amarras do racionalismo" e ultrapassa a própria palavra, lançando mão da linguagem pictórica para "estender", ampliar suas paisagens normandas (KRISTEVA, 1969, p.143).

A INTERTEXTUALIDADE LITERÁRIA

Marguerite Duras conhecia minuciosamente a obra de Henry James, tendo adaptado duas de suas histórias para o teatro (*The Papers of Aspern* e *The Beast in the Jungle*), publicadas em 1984. Em *Emily L.*, a narradora menciona este autor ao marido, comparando à dele, a sua própria maneira de escrever:

O conhecimento da história, você o terá como os heróis de Henry James, quando ela estiver terminada. [...] Vai demorar muito até chegar à sua consciência. Tudo estará modificado à sua volta, e você, você ainda procurará por quê. Não saberá mais nada. Até o dia em que você, por sua vez, transformará esta situação em um livro ou em uma relação pessoal (DURAS, 1988, p.95-96).⁷³

⁷¹ "De ce fleuve aussi bien, de cette lumière dans laquelle tout baignait, de cette **blancheur** partout répandue des **falaises blanches**. De la **blancheur de la craie**. De celle des falaises et de celle de l'**écume**. De celle du **bleu broyé de blanc** des oiseaux de mer. Aussi bien que celle du vent" (DURAS, 1987, p.20, grifo nosso).

⁷² "Au sortir de la forêt, on arrivait dans un pays aride, un **grand plateau** en plein vent, nu, une prairie maigre, pelée, à perte de vue. [...] Il n'y a pas d'arbres, sauf des petits poiriers mal venues aux angles des champs. Ça ne pousse pas à **cause de la craie**. La prairie est pauvre, **les champs**. **C'est la craie**. [...] À cause du vent de la mer peut-être à l'est, **la craie du plateau est nue**. [...] C'est au bout du **marais, sur la Seine, entre les falaises**" (DURAS, 1987, p. 30, grifo nosso).

⁷³ "La connaissance de l'histoire, vous la posséderez comme les héros de Henry James, quand elle sera terminée. [...] Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience. Tout sera modifié autour de vous, et vous, vous chercherez encore pourquoi. Vous ne saurez plus rien.

Assim, no final do romance, o leitor pode ouvir a voz da autora através da narradora que parece concluir uma reflexão sobre a escrita, ao sugerir uma imitação da escrita de Henry James. Este é conhecido como mestre da literatura anglo-americana. Em *The Art of Fiction* (1884), ele define a experiência como sendo sempre ilimitada e incompleta e resume: “é uma imensa sensibilidade” (“*it is an immense sensibility*”) (BRADLEY et alii, 1974, p.1162). Estaria, pois, implícita uma menção a essa qualidade da protagonista-narradora, bem como à de *Emily*, uma vez que se ressalta seu apreço aos poemas por ela escritos; em contrapartida, destaca-se a insensibilidade tanto do Capitão (que havia destruído o principal poema de Emily), quanto do companheiro da primeira (que não acreditava no romance que ela queria escrever).

Pode-se também comparar a passividade de Emily, de caráter hesitante e frágil, sempre à sombra do marido, com o protagonista de *A fera na selva* (*The Beast in the Jungle*, 1903). Neste romance, somente no final da história é que o herói de Henry James encontrará a amada (May Bartram), a qual poderá salvá-lo, de modo semelhante ao encontro de Emily com o caseiro de sua propriedade na ilha de Wight.

Desta forma, a alusão ao nome do famoso escritor insere no romance não só elementos dessa famosa obra-prima – *A fera na selva* –, mas, sobretudo, muitos preceitos consagrados da escrita e certamente apreciados por Duras.

Entretanto a tirada final do romance consiste em uma reflexão sobre a escrita que contradiz aqueles princípios tradicionais proclamados por James, a que Duras se referira antes; assim, ela propõe uma forma mais espontânea e até “[...] sem correção não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, [...] jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, [...] deixar tudo no estado da aparição” (DURAS, 1988, p.106).⁷⁴

Portanto, evidencia-se que, através do diálogo intertextual, se de um lado a autora preza o mestre americano, por outro, coloca-se em oposição a ele e seus preceitos, na medida em que sua reflexão aponta para uma escritura pós-moderna, mais solta e espontânea: “A escritura acontece como o vento, é nua, de tinta, é escritura, e isso acontece como nenhuma outra coisa na vida, nada mais, a não ser ela” (DURAS, 1993, p.53).⁷⁵

Jusqu’au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre ou dans une relation personnelle” (DURAS, 1987, p.138).

⁷⁴ “[...] sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, [...] laisser tout dans l'état de l'apparition” (DURAS, 1987, p.153-154).

⁷⁵ “L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie” (DURAS, 1993, p.53)

EMILY DICKINSON

Lembrando que Genette ressalta a importância do paratexto como sendo efetivamente significativo para o romance (GENETTE, 1982, p.53.), acreditamos que Duras teria pretendido homenagear Dickinson ao dar ao título de seu romance o nome da poetisa.

Confirmando essa admiração, Laure Adler, biógrafa de Marguerite Duras, afirma que Emily L. “[...] é irmã de Virginia Woolf e de Emily Dickinson” (ADLER, 1998, p.829).⁷⁶ De fato, a biografia da grande poetisa americana (1830-1886), mostra alguns pontos comuns com a heroína do romance.

Durante sua vida, Dickinson viu publicados apenas sete de seus poemas; os demais foram desviados por seu irmão. O reconhecimento e a grande influência de sua obra aconteceram muito tempo depois de sua morte, somente após os anos 1920.

Embora Emily, protagonista da narrativa encaixada, só viesse a saber da publicação de seus poemas no encontro com o caseiro de sua propriedade, a partir desse momento, passa a acreditar que certamente seus poemas tivessem corrido o mundo. Entretanto seu poema principal - "*Tardes de inverno*" ("*L'après-midis d'hiver*") - fora "censurado" e destruído por seu próprio marido.

Ambas se parecem quanto ao isolamento e melancolia em que vivem: Emily olhava constantemente para o chão e ainda que viajasse com frequência por "mares distantes", estava sempre vigiada pelo marido. Após descobrir a perda de seu poema inacabado, ela jamais retomará a escrita.

Também a poetisa americana, reclusa e semi-inválida no período final de sua vida, abandona a escrita (BRADLEY, 1974, p.1020).

Marguerite Duras, ao contrário, tendo se afastado da escrita literária por dez anos (1970-1980), e após sua grave crise de saúde (1980), dá prosseguimento a seus trabalhos e continuará a escrever até um ano antes de sua morte (*C'est tout*, 1995).

Completa-se a intertextualidade com o empréstimo do título do poema - "*Tardes de inverno*" ("*L'après-midis d'hiver*") - "*Winter Afternoons*" - e de muitos versos desse poema de Dickinson que são introduzidos no texto que Emily, protagonista da narrativa encaixada, não teria acabado.

O POEMA

No romance, na propriedade de Wight, onde o casal de ingleses morava antes de tantas viagens, o Capitão encontra o poema guardado em uma gaveta da cômoda, sob uma pasta preta, onde estavam os outros dezenove poemas que foram efetivamente publicados a pedido do pai de Emily. Nessa folha,

⁷⁶ “[...] c’est la soeur de Virginia Woolf et de Emily Dickinson” (ADLER, 1998, p.829)

havia somente o início e o final do poema, no meio, apenas alguns versos e correções:

No início, tratava-se, justamente, da luz terrível de certas tardes de inverno. [...] Essa luz era a mesma daquele dia. Uma luz **amarelo-iodo, sanguinolenta**. [...] Através das rasuras, ela dizia que em **certas tardes de inverno, os raios de sol que se infiltravam nas naves das catedrais oprimiam tanto quanto o retumbar sonoro dos grandes órgãos**.

Nas partes claras, dizia que as feridas que **essas mesmas espadas de sol nos causavam eram inflingidas pelo céu**. Que não deixavam vestígio nem cicatriz visível, nem na carne de nosso corpo, nem em nosso pensamento. Que não nos feriam nem aliviavam. Que era outra coisa. Que era outro lugar. Em outro lugar e longe de onde se poderia supor. Que essas feridas não anunciavam nada, nem confirmavam nada que poderia ter-se constituído em objeto de ensinamento, de uma provocação no seio do reino de Deus. Não, era a percepção diferença última: aquela **interna, no centro das significações** (DURAS, 1988, p.58-59, grifo nosso).⁷⁷

Anos mais tarde, quando o caseiro de sua propriedade mostra a Emily a coletânea impressa de seus poemas, ela fica muito surpresa, porque ignorava que eles tivessem sido publicados, e imediatamente pergunta sobre - *Winter Afternoons*. Ante a negativa do caseiro, ela justifica que, de fato, talvez ele não estivesse entre os outros, pois ela havia escrito apenas o início e o final e mais algumas notas no meio. Então ela tenta lembrar-se e dizer-lhe o que havia escrito:

Desses raios de sol, no inverno, eles entram por onde conseguem passar, pelas menores frestas das arcadas, pelas pequenas aberturas das naves que as pessoas faziam expressamente **para a luz**, para que **penetrasse na catedral** até a noite negra dos solos. No inverno o sol é de **um amarelo iodado, sanguinolento**... Eu dizia que esses **raios de sol feriam como espadas celestes**, que trespassavam o coração... isso sem deixar **cicatrices**, nada, nem um vestígio...exceto... esqueci, e era o

⁷⁷ “Au début il était question, justement, de la terrible lumière de certains **après-midis d’hiver**. [...] Une lumière d’un jaune **iode, sanglant**. [...] Elle disait à travers les ratures que **certain après-midi d’hiver les rais de soleil qui s’infiltraient dans les nefs des cathédrales opprressaient de même que les retombés sonores des grandes orgues**. Dans les régions claires de l’écriture elle disait que **les blessures que nous faisions ces mêmes épées de soleil nous étaient infligées par le ciel**. Qu’elle ne laissait ni trace ni cicatrice visible, ni dans la chair de notre corps, ni dans nos pensées. Qu’elles ne **nous blessaient ni ne soulageaient**. Que c’était autre chose. Que c’était ailleurs. Ailleurs et loin de là où on aurait pu croire. Que ces **blessures** n’annonçaient rien, ne confirmait rien qui aurait pu faire l’objet d’un enseignement, d’une provocation au sein du règne de Dieu. Non, il ne s’agissait de la perception de la dernière différence : **celle interne, au centre des significations**” (DURAS, 1987, p. 84-85, grifo nosso).

principal. Exceto... [...] Exceto o de uma **diferença interna no âmago das significações** (DURAS, 1988, p. 78-79, grifo nosso).⁷⁸

Assim, indicando a importância desse poema, a narradora repete praticamente o texto anterior encontrado pelo Capitão, desta vez, na própria voz de Emily, retomada pela narradora. Como já não conseguia lembrar-se de mais nada, ela repete o verso final em Inglês, exatamente o mesmo de Dickinson. Desta forma, aproximam-se os poemas, confirmando o texto de empréstimo: "*But internal difference,/ Where the meanings are*" (DURAS, 1988, p. 79).

Tanto no texto lido pelo Capitão, como na recordação de Emily, o leitor pode reconhecer quase todos os versos (aqui grifados por nós) no poema de 1861, J.258 de Dickinson:

Há **na luz** uma certa obliquidade
Em **tardes hibernais**,
Que nos oprime tanto quanto o peso/
Dos sons **nas catedrais**.
Celestial **ferimento** causa em nós; /Não vemos **cicatriz**;
Vemos, porém, a **diferença interna**,/ **Que o sentido nos diz**./ Ela tem
como lacre o **desespero**, Ninguém lhe ensina nada;/ Somente uma aflição
imperial /Dos ares enviada.
Quando chega,/ a paisagem,/ fica à escuta,/
As sombras não têm ar;
Quando parte,/ assemelha-se à distância
Com a morte a espreitar
(Trad. Paulo Vizioli, 1976, p. 42, grifo nosso)⁷⁹

É importante ressaltar que alguns dos versos finais deste poema se acham espalhados por todo o romance, conferindo-lhe maior lirismo e significado. Além das brancas paisagens referidas acima, reforçadas pela referência ao pintor Staël, muitos crepúsculos compõem o espaço da ação: "É a outra margem que recebe o poente. O reflexo vermelho penetrou no salão do

⁷⁸De **ces rais de soleil d'hiver**, ils entrent par où ils trouvent à passer, les moindres fissures **des voûtes**, les petites ouvertures de la nef que le gens faisaient exprès pour **la lumière**, pour qu'elle **penètre dans la cathédrale** jusqu'à la nuit noire des sols. En hiver le soleil est **d'un jaune iodé, sanglant**... Je disais que **ces rais de soleil blessaient comme des épées célestes**, qu'elles perçaient le cœur... cela, sans laisser de **cicatrices**, rien, aucun trace... sauf que j'ai oublié et c'était ça le principal. Sauf celle... [...] Sauf celle **d'une différence interne au cœur des significations**" (DURAS, 1987, p. 113-114).

⁷⁹There's a certain **Slant of light**,/ **Winter afternoons** -/That oppresses, like the Heft /**Of cathedral Tunes-Heavenly Hurt**, it gives us -/We can find **no scar**,/ **But internal difference**,/ **Where the meanings are** - None may teach it - Any-'Tis the Seal **Despair** - /An imperial affliction/Sent us of the air -/When it comes **the Land**-//**Scape listens** -/Shadows hold their breath - /When it goes, 'tis like the /**Distance** /**On the look of death** (BRADLEY, 1974, p. 1024).

café da Marina" (DURAS, 1988, p.68).⁸⁰ E mais adiante: "O pôr-do-sol continua a subir ao longo das paredes. Deixou o espelho [...] a brancura das falésias." (DURAS, 1988, p.69).⁸¹ Ainda em outro momento: "O Crepúsculo. A luz do crepúsculo tudo invadiu. As ruas, as construções, o porto. As dependências da Marina. Uma luz dourada, rosa e ouro, refletida pelos brilhos do porto petrolífero da outra margem" (DURAS, 1988, p.72).⁸²

Essa insistência em focalizar a "luz crepuscular" dialoga diretamente com a claridade intensa dos quadros de Staël e com o poema da poetisa americana cuja luz penetra na nave da catedral.

O último verso do poema de Dickinson – "Quando parte,/ assemelha-se à distância /Com a morte a espreitar" (*Distance/ On the look of death*), marca o romance como um *leitmotiv*, indicando todas as longas viagens do casal inglês pelos mares do Oriente, as "mais longas distâncias da terra" (DURAS, 1988, p.47) que levariam o casal em direção à morte: "Deve ter sido após a perda do poema que ela encontrara a viagem por mar, que decidira perder a vida no mar, não fazer mais nada com os poemas e com o amor, a não ser perdê-los no mar" (DURAS, 1988, p. 62).⁸³

Genette explica que uma paródia pode instalar no texto de chegada uma nova "significação" (GENETTE, 1982, p. 28). Portanto, essa apropriação dos versos de Dickinson em meio ao texto, estabelece um diálogo Duras-Dickinson e amplia infinitamente o significado poético do romance.⁸⁴

O fato de trazer este poema ao romance apresenta um questionamento sobre a posição da mulher dentro do mundo literário. Duras já se preocupava anteriormente com essa questão, considerando que, em geral, a poesia era uma porta de entrada para a escrita feminina, enquanto o romance representaria uma "transgressão" (DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 35-38). Em *Emily L.*, Duras aparece triunfante, pois apresenta em um só romance uma protagonista escritora e outra poetisa. A narrativa especular instaura o espelhamento entre elas e mostra o trabalho da escrita e o triunfo da literatura (DÄLLENBACH, 1977, p. 102-103).

⁸⁰ "C'est l'autre rive qui reçoit le couchant. Le reflet rouge est entré dans la salle du café de la Marine" (DURAS, 1987, p. 98).

⁸¹ "Le couchant continue à monter le long des murs. Il a quitté le miroir. [...] la blancheur des falaises" (DURAS, 1987, p. 100).

⁸² Le crépuscule, la lumière du crépuscule a tout envahi. Les rues, les bâtiments du port. Les salles de la Marine. C'est une lumière dorée, rose et or, que renvoient les brillances des pétroliers de l'autre rive (DURAS, 1987, p.103)

⁸³ "Ce devrait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre de poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer (DURAS, 1987, p. 89).

⁸⁴ "Significado" no sentido dado por Eco: resultado da comunicação poética (ECO, 1971, p.107)

A INTERTEXTUALIDADE RESTRITA

Ricardou particulariza as relações intertextuais entre textos do mesmo autor e denomina-as como "Intertextualidade restrita" (RICARDOU, 1971, p.162, ap. DÄLLENBACH, 1976, p.282). Neste romance, estabelecem-se relações com outros textos de Duras, a partir do título.

Acima, foram vistos a importância do "paratexto": "O título, como um nome de animal é um índice: um pedigree, um pouco como ato de nascimento".⁸⁵ Assim, de acordo com o teórico, a semelhança entre os títulos, estabeleceria uma "alusão transtextual" ("*allusion transtextuelle*") (GENETTE, 1982, p. 54).

Portanto, o título deste romance chama a atenção do leitor durassiano em dois aspectos: a maiúscula pontuada do título, *Emily L.* remete-o imediatamente à mais famosa protagonista de Duras - Lol - de *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964): L./ V.. Além disso, a aliteração [L], de Emily L. também nos leva a Lol.

Em entrevista a Jérôme Beaujour, Duras declara que todas as suas personagens femininas provêm de Lol (DURAS, 1987b, p. 36). Esta personagem sofrera um trauma ao ser abandonada pelo noivo, quando contava dezenove anos, por isso tornou-se melancólica, muita quieta e alienada. Sua amiga Tatiana caracterizava-a como uma "adormecida de pé" (DURAS, 1986, p. 24),⁸⁶ isto é, aquela que está apenas materialmente presente, porque seu coração, seu pensamento estaria em outro lugar: "Era o coração que estava ausente?" (DURAS, 1986, p. 8).⁸⁷

De forma semelhante, Emily também havia sofrido traumas: o seu casamento desigual e proibido pelos pais e, sobretudo, a perda da filha recém-nascida e mais tarde, do cachorrinho; como Lol, adormecia com frequência, "cochila[r]va no convés" (DURAS, 1988, p. 65);⁸⁸ quando acordada, estava sempre alheia, olhando para o chão e o Capitão "olhava longamente para ela, de repente, como se faria com uma paisagem perturbadora e inacessível, a do vazio do mar ou a do vazio do céu" (DURAS, 1988, p. 65-66).⁸⁹

Portanto, dir-se-ia que a definição de Lacan em relação a Lol - "Figura de ferida, exilada das coisas" (LACAN, 1964, p.123) – caberia a ambas, a suas melancólicas naturezas.

Em *Le Ravisement de Lol V. Stein*, o "cachorro morto" na praia é um dos signos da loucura de Lol, assim como das grandes catástrofes e da inevitável

⁸⁵ "Le titre comme un nom d'animal fait index : un pedigree, un peu acte de naissance" (GENETTE, 1982, p.53)

⁸⁶ "dormeuse debout" (DURAS, 1964, p.33)

⁸⁷ "Etait-ce le coeur qui n'était pas là?" (DURAS, 1964, p.13)

⁸⁸ "elle préférait somnoler sur les ponts" (DURAS, 1987, p.94)

⁸⁹ "la regardait longuement comme on le ferait d'un paysage bouleversant et insaisissable, celui du vide de la mer ou celui du vide d'un ciel" (DURAS, 1987, p.94).

finitude do ser humano: "[...] do lado da praia, [...] talvez um cachorro morto" (DURAS, 1986, p.139).⁹⁰ Emily também lamentava a morte de seu o cachorro Brownie quase tanto quanto a perda de sua filha recém-nascida, o que revela, sem dúvida, seu desequilíbrio.

Esses lamentos estão ligados aos "cães assassinados em Kampot", nomeados várias vezes (DURAS, 1988, p. 53, 95, 107) pela narradora da narrativa principal, constituindo imagens de crueldade que a perseguem e também fazem parte das memórias de Duras. Madeleine Borgomano ressalta essa "imagem obsessiva" que tem origem na infância da autora no Vietnã, cidade natal. Na verdade, ela mitifica esse local, englobando-o em uma extensa região: o Sião (BORGOMANO, 2010, p. 18). Assim, as longas viagens do casal de ingleses a oceanos distantes, abissais também remetem a esse Oriente imorredouro.

O tema da Segunda Guerra Mundial, igualmente, é mencionado em *Emily L.* A narradora protagonista, ao passar perto de uma antiga fábrica alemã, comenta com seu companheiro sobre as terríveis ações alemãs durante a Guerra.

Esses comentários estão ligados a outros textos durassianos que tratam especificamente da Ocupação alemã na França (1940-1945) e da perseguição aos judeus (a *Shoah*). São temas do romance autobiográfico *A dor* (1985) e da pungente crônica "O sonho feliz de um crime" ("*Le rêve heureux d'un crime*") de *Outside*, (DURAS, 1984, p.354-360) e ainda de "A morte do jovem aviador inglês" ("*La mort du jeune aviateur anglais*") (DURAS, 1993, p. 55-82). A insistência nesses temas evidencia a posição política e ideológica da autora, mostrando a dolorosa memória desse período que ela guardará durante toda sua vida.

Também a reflexão metaficcional (a referência a Henry James) e a sua digressão ao final do romance remetem a *Écrire* (1993) que apresenta suas notações sobre a escrita.

Mostrou-se, pois, que a autora utiliza certos elementos ou expressões que se repetem e ecoam em seus romances de forma a estabelecer uma rede de conexões que revela sua mundividência e cria uma unidade em sua obra. É neste sentido que a "Intertextualidade restrita" aponta para uma dimensão espacial do romance: numa dimensão horizontal Sujeito/ Destinatário e numa dimensão vertical com os textos anteriores e simultâneos do próprio autor (KRISTEVA, 1969, p. 84).

CONCLUSÃO

⁹⁰"[...] du côté de la plage [...] peut-être un chien mort" (DURAS, 1964, p p.183-184). "[...] do lado da praia, [...] talvez um cachorro morto" (DURAS, 1986, p.139).

Madeleine Borgomano chama a atenção para a falsa aparência de superficialidade de *Emily L.* que, na verdade, esconde uma reflexão metaficcional (BORGOMANO, 2010, p.28). A técnica narrativa especular e a intertextualidade apresentadas no romance intensificam essa reflexão ao mesmo tempo em que aprofundam seu significado.

A alusão ao pintor contemporâneo – Nicolas de Staël – parece completar a descrição do espaço, de Quilleboeuf, às margens do estuário do Sena, à medida que enriquece o cenário como um pano de fundo. A luz que ilumina o Café diminui a atmosfera de barulho e fumaça e focaliza as personagens como se estivessem em um palco.

Duras revela toda sua admiração ao escolher o título do romance e o nome da personagem principal da narrativa encaixada, fazendo-o coincidir com o da poetisa americana. A familiaridade com a obra de Dickinson aponta para a principal relação intertextual deste romance, isto é, a apropriação do poema – *Winter Afternoons* – do qual Duras empresta o título e também insere quase todos os versos no texto.

A obsessão de Emily, ao contemplar a coletânea de poemas e sofrer pelo desaparecimento de um deles, mostra a importância que Duras dispensa ao lirismo e por isso insere o romance em uma tradição poética, ressaltando o poema de uma mulher. Em *Écrire*, ela mostra seu apreço não só à escrita, mas à poética:

[...] a escritura da mosca. Então ela seria uma escritura. [...] Um dia, talvez, ao longo dos séculos vindouros, seria lida essa escritura, seria decifrada, ela também, e traduzida. E a imensidão de um poema ilizível se estenderia no céu (DURAS, 1993, p. 44).⁹¹

Anunciada pela menção à escrita de Henry James, a voz da autora interrompe a narrativa em uma digressão final e apresenta um discurso metaficcional. Estabelece-se, assim, um diálogo que acaba por subverter a tradição e instaurar o desejo de Duras de uma escrita poética perfeita e ainda mais sensível e espontânea.

A "Intertextualidade restrita", que é o diálogo com as outras obras da própria autora, revela a unidade e coerência de seu trabalho. A relação com o romance *Le Ravissement de Lol V. Stein* e sua protagonista, acima apontada, relembra também a proposta de Duras já em 1964, de uma escrita inacabada, já que o livro seria: "o fim sem fim, o começo sem fim de Lol V. Stein" (DURAS, 1986, p.140).⁹²

⁹¹ "[...] l'écriture de la mouche. Alors, elle serait une écriture. [...] Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée, elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel" (DURAS, 1993, p.44).

⁹² "*La fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein*" (DURAS, 1964, p.184).

Impossível, pois, não destacar aqui, Mallarmé e sua ambição de escrever “*Le Livre*”, conforme ele afirma: “Um Livro não tem começo nem fim: ele apenas finge”.⁹³ Assim, pode-se dizer que o ideal do grande poeta coincide com o de Duras e anuncia o “*work in progress*”⁹⁴ que chama o leitor a participar da construção do significado do romance.

Portanto, é o conjunto dos textos que se entrecruzam neste romance que cria um tecido literário, conduzindo o leitor a desvendar o significado da obra e a deslindar a mundividência do autor, conforme ensina Kristeva: O texto literário se insere em um conjunto dos textos: ele é uma escrita-réplica (função ou negação) de outro(s) texto(s). Por sua maneira de escrever lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto.⁹⁵

Obervando-se, pois, a complexidade desse romance - *Emily L.*, uma vez que sua escrita ultrapassa a história e a narração, verificou-se que, através da intertextualidade, do “cruzamento dos textos”, foi ampliada a percepção do leitor em relação à escrita durassiana ao mesmo tempo em que se ofereceu uma reflexão sobre a escrita e a sociedade.

REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : 1998

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982.

BORGOMANO, Madeleine. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris : Harmattan, 2010

BRADLEY et alii. Emily Dickinson. In: ___ *The american tradition in Litterature*. New York : Grosset & Dunlop, 1974, p. 1019-1037.

_____. Henry James. In: ___ *The american tradition in Litterature*. New York: Grosset & Dunlop, 1974, p. 1137-1247.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

⁹³“*Un livre ne commence ni finit: tout au plus fait-il semblant*” (MALLARMÉ, ap. ECO, 1971, 52)

⁹⁴“*Le Livre*” de Mallarmé: como exemplo de “obra em movimento”, que possibilitaria “um número astronômico de combinações” de leituras. (ECO, 1971, p.52-53)

⁹⁵“*Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture réplique (fonction ou négation) d'un autre (autres) texte(s). Par sa manière d'écrire lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique, l'auteur vit dans l'histoire et la société s'écrit dans le texte*” (KRISTEVA, p.120)

_____. Intertexte et autotexte. *Intertextualités. Poétique*, Paris: Seuil, n.27, p.282-296, 1976.

DICKINSON, Emily. Tardes de inverno. In VIZIOLI, Paulo. *Poetas norteamericanos: antologia bilíngue*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976, p.41-44.

DURAS, Marguerite. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *O deslumbramento*. Trad. Ana Maria Falcão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Emily L.* Paris: Gallimard, 1987.

_____. *La vie matérielle*. Paris : Gallimard, 1987b.

_____. *Emily L.* Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavier. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, Coimbra: Almedina, n. 27, p.5-49. 1979.

KRISTEVA, Julia. *Semyothiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

LACAN, Jacques. Homenagem a Duras por ocasião da publicação de *Le Ravisement de Lol V. Stein*". In: MARTINHO, José (org.). *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Trad. José Martinho. Lisboa: Assírio e Alvim, s/d., p.123-130.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In: ALAZET, B. & BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). *Marguerite Duras. Cahiers de l'Herne*. Paris: de L'Herne, n.86, p.181-187, 2005.

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du roman*. Paris: Seuil, 1971.

STAËL, NICOLAS de. « Lumières du nord, lumières du sud ». Musée du Havre-Muma. www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nicolas-de-stael-lumieres-du-nord-lumieres-du-sud (exposição de 7 Junho a 9 nov. 2014). Acesso em 05. 05. 2018.

Recebido em 27.05.2019

Aceito em 25.11.2019

INSTRUÇÕES PARA O ENVIO DE ARTIGOS

A Revista Interfaces aceita:

- artigos inéditos de 10 a 20 laudas;
- resenhas críticas de no máximo 5 laudas;
- traduções de no máximo 15 laudas, com a devida autorização do autor ou editor.

Os artigos e as resenhas podem ser redigidos em português, inglês, italiano, francês ou espanhol. O envio dos trabalhos implica a cessão sem ônus dos direitos de publicação, inclusive em versão eletrônica online. Todos os direitos provenientes da venda da revista ficam cedidos à *Revista Interfaces*. A republicação dos trabalhos deve mencionar a publicação original na *Revista Interfaces*.

As propostas devem ser encaminhadas em arquivos compatíveis com a plataforma Windows, com margens de 3 cm, fonte Cambria, corpo 12, espaçamento entre linhas de 1,5, sem espaçamento entre parágrafos. Os artigos podem conter subtítulos indicando seções. Epígrafes são aceitas apenas no início do artigo. De acordo com o formato da revista, há dois tipos de nota: a) notas explicativas, que só devem ser usadas quando absolutamente necessárias e devem figurar no rodapé da página, com alinhamento justificado, em corpo 10, com espaçamento simples; b) notas bibliográficas, referentes aos textos citados, que devem vir entre parênteses no corpo do texto, contendo o nome do autor, data de publicação e o número da(s) página(s), como no exemplo: (CALDAS, 2007, p. 86-88). **Não devem ser utilizadas notações como idem ou ibidem, nem pp. para intervalo de páginas.**

As citações de até três linhas deverão vir entre aspas junto ao texto, seguidas da referência entre parênteses. Citações com mais de três linhas virão destacadas, em um novo parágrafo, com recuo de 2 cm, sem aspas, corpo 11, espaçamento simples, seguidas da referência entre parênteses, como no exemplo: (CALDAS, 2007, p. 86-88).

As Referências Bibliográficas virão no final do artigo; devem conter apenas os livros e artigos mencionados ou citados no artigo, segundo as normas da ABNT. Deverão ser indicados os nomes dos tradutores, caso seja uma obra traduzida. Livros e/ou artigos de um mesmo autor devem vir em ordem crescente de data.

Para livros, deve-se seguir o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do livro em itálico*. Local de publicação: Nome da editora, data de publicação. Incluir, entre o Título do livro e o Local de publicação, o número da edição, quando não for a primeira [Exemplo: 3. ed.].

Quando ocorre o caso de repetição de títulos do mesmo autor, deve-se marcar a repetição do nome autoral com 6 traços; ponto; espaço; Título do livro. [Exemplo: _____. *Título do livro*.]

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1997.

_____. *A ideologia e a utopia*. Trad. Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Capítulos de livros deverão vir em redondo, após o nome do autor. Em seguida virá In: seguido do nome do autor do livro (se for o mesmo autor usar três traços antes do título da obra em itálico). Exemplo: _____. *Título do livro*. Local de publicação: Nome da editora, data de publicação, intervalo de páginas do capítulo. FERREIRA, Luciana da Costa. A popularização das sátiras de Emílio de Menezes. In: QUELHAS, Iza & JONES, Irineu Eduardo (org.). *Papéis efêmeros, explorações permanentes*. São Paulo: Livre Expressão, 2014, p. 54-64. BLOOM, Harold. Shakespeare, centro do cânone. In: _____. *O Cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 63-102.

Para artigos, deve-se seguir o seguinte formato:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do artigo. *Nome do periódico em itálico*. Local de publicação, volume do periódico, número do periódico, intervalo de páginas do artigo, data.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Pianistas, pianeiros e o tango brasileiro na Belle Époque carioca: 1870-1920. *Interfaces*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 21, p. 46-61, jul.-dez. 2014.

As referências a artigos online devem conter o link exato do artigo e indicar o último acesso. Exemplo:

MCCAFFREY, Steve. Transcoherence and Deletion: the mesostic writings of John Cage. *Études anglaises*. Paris, vol. 59, p. 329-340, 2006. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-études-anglaises-2006-3-page-329.htm>. Acesso em: 02.07.2014.

Os textos em línguas diferentes da língua utilizada no artigo devem vir traduzidos quando não houver tradução indicada nas Referências Bibliográficas. As traduções serão de responsabilidade do autor.

Os resumos dos ensaios, em português e em inglês, deverão vir no início do texto, após o título em português e em inglês e o nome do autor e serão seguidos de palavras-chave, igualmente em português e em inglês.

As propostas virão acompanhadas de dados biográficos do(s) autor(es), contendo apenas a titulação mais elevada, a filiação institucional e o e-mail para contato.

As tabelas serão numeradas consecutivamente, com algarismos arábicos e com títulos.

As ilustrações devem ser apresentadas à parte, em arquivo imagem, nos formatos: .jpg, jpeg, .png ou .tiff, com resolução mínima de 300 dpi.

Chamamos sua atenção para o respeito aos direitos autorais dos textos citados e das imagens reproduzidas. Só poderão ser publicadas imagens contendo a devida autorização do autor da obra original ou de quem detiver seus direitos.

Será exigida, no caso de traduções, uma autorização do autor do texto original quando este não for de domínio público.