Imagens do Brasil:
quantos espelhos?

Organização:
Celeste Ribeiro-de-Sousa

Imagens do Brasil:
quantos espelhos?

Autores

Celeste Ribeiro-de-Sousa
Mariana Holms
Priscila Célia Giacomassi
Aurora Bernardini
Neide Hissae Nagae
Daniela Mountian
Tania Macedo
Eduardo de Almeida Navarro

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citadas a fonte e a autoria e respeitando-se a Licença **Creative Commons** indicada.

Catalogação na Publicação
Divisão de Gestão de Tratamento da Informação da
Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da USP

Imagens do Brasil : quantos espelhos? [recurso eletrônico] /
organização: Celeste Ribeiro-de-Sousa ; autores: Celeste Ribeiro-de-Sousa ... [et al.] – São Paulo : Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, 2025.
155 p. : il.

ISBN 978-65-87773-75-9
DOI 10.11606/9786587773759

1. Literatura (Análise) 2. Imagem – Brasil 3. Identidade nacional – Brasil 4. Estereótipos I. Sousa, Celeste Ribeiro de

CDD (23.ed) – 809.9

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira – CRB-8/6888

Como citar:
RIBEIRO-DE-SOUSA, Celeste. (Org.) *Imagens do Brasil*: quantos espelhos? São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2025.

Sumário

6 **Introdução**
Celeste Ribeiro-de-Sousa

9 **Ainda a Imagologia?**
Celeste Ribeiro-de-Sousa

26 Um espelho austríaco
Paula Ludwig no exílio: imagens literárias do seu Brasil
Mariana Holms

43 Um espelho francês
O Brasil do século XIX pelas lentes dos Taunay: os difíceis trópicos na perspectiva de uma família de artistas franceses
Priscila Célia Giacomassi

67 Espelhos italianos
A imagem do Brasil segundo Giuseppe Ungaretti e Contardo Calligaris
Aurora Bernardini

78 Um espelho japonês
Imagens do Brasil na literatura de Tatsuzo Ishikawa premiada em 1935
Neide Hissae Nagae

96 Um espelho russo
Uma viagem fantástica ao Brasil com Daniil Kharms
Daniela Mountian

122 Espelhos africanos
Da admiração à crítica: imagens do Brasil na literatura angolana
Tania Macedo

133 Espelhos indígenas
Itapuku, Pedro Poti e Felipe Camarão
Eduardo de Almeida Navarro

150 Posfácio
Imagens do Brasil: quantos espelhos?
Celeste Ribeiro-de-Sousa

156 **Sobre os autores**

Introdução

Celeste Ribeiro-de-Sousa

Há 203 anos, em 7 de setembro de 1822, surgia oficialmente no cenário mundial um novo país chamado Império do Brasil. Necessário se fazia criar-lhe uma imagem identitária, tarefa levada a cabo por José de Alencar, a título de exemplo, ao escrever o romance Iracema (1865), em que o primeiro brasileiro é o herdeiro genético de um português (Martim) e de uma nativa (Iracema), habitante de belas e quase paradisíacas florestas. Registrava-se assim um mito fundador da nacionalidade brasileira, junto com outros símbolos como a nova bandeira e o novo hino.

Todavia, antes da criação dessa imagem identitária, o Brasil já era conhecido na Europa e gozava de outras imagens, urdidas por portugueses, alemães e franceses, depois, por italianos, japoneses e tantos outros povos viajantes e e(i)migrantes, não esquecendo a particularidade dos africanos e dos indígenas, imagens essas que foram inseridas nas respectivas literaturas e aí permanecem até hoje.

As imagens literárias do Brasil tecidas pelos portugueses (e também espanhóis), com certeza, merecem por si só um simpósio sobre o assunto. A respeito dessa temática, leia-se, por exemplo, o livro de Carlos Alberto Gonçalves Fino, publicado no finalzinho de 2021, reverberando em 2022, intitulado *Portugal-Brasil: raízes do estranhamento*, um estudo exaustivo dessa complexa e polêmica matéria.

Estimular o debate sobre imagens literárias que espelham o Brasil, colocando em discussão, num contexto amplo, algumas delas, é o objetivo deste livro. Afinal, conforme Lacan, a identidade de um indivíduo (e de um grupo) organiza-se dentro de um processo relacional e contínuo. O reconhecimento de si mesmo também depende de um olhar externo.

O presente livro apresenta questões ligadas ao uso e ao alcance do *terminus* Imagologia, apresenta imagens do Brasil em obras escritas por autores que viveram no país e por aqueles que aqui não estiveram, tendo apenas ouvido falar ou lido sobre o Brasil em livros de terceiros. Por exemplo, a escritora austríaca Paula Ludwig esteve exilada em nosso território; a família

francesa dos Taunay também experimentou a terra brasileira; da mesma forma, os italianos Giuseppe Ungaretti e Contardo Calligaris tiveram conhecimento da realidade brasileira *in loco*. Também esse é o caso do japonês Tatsuzô Ishikawa. Mas o russo Daniil Kharms e o português/angolano Luandino Vieira não viveram em terras brasileiras, suas informações sobre o país são inteiramente atravessadas por visões de outros. Aqui medram os estereótipos. E até os casos das narrativas dos indígenas Itapuku, Pedro Poti e Felipe Camarão são "traduções" de europeus.

O conjunto dos ensaios permite desenhar um primeiro perfil do modo como os estrangeiros captam e configuram literariamente a complexa imagem do Brasil, abrindo espaço para o debate: em que medida essas imagens refletem o país que configuram ou são projeções de realidades que habitam seus autores; em que medida o país se reconhece ou não se reconhece nessas imagens e que implicações isso acarreta.

Este livro é oriundo de um simpósio com o mesmo título, realizado no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP) em 24, 25 e 26 de outubro de 2022, organizado por Celeste Ribeiro-de-Sousa no âmbito do Grupo de Pesquisa "Tempo, Memória e Pertencimento", coordenado por Marina Massimi, voltado às comemorações do bicentenário da independência do Brasil (1822) e à Semana Modernista, que veio a retomar o assunto em 1922.

Ainda a Imagologia?

Celeste Ribeiro-de-Sousa

Com as tendências até agora globalizantes da cultura e com a formação da União Europeia e da Zona do Euro, as indagações imagológico-literárias, "nascidas" na Alemanha e na França, tenderam a perder, por assim dizer, sua motivação. Todavia, com o Brexit, com a recente ascensão política de Trump, de Viktor Mihály Orbán e outros, com a tentativa de ressurreição do antigo Império Soviético, com a Guerra na Ucrânia, com o confronto Israel/Hamas, com a investida no resgate das fronteiras culturais, talvez as investigações imagológicas voltem a ser necessárias para ajudar a superar o estranhamento, as barreiras entre os povos – todos terráqueos.

Em torno de imagens move-se a Imagologia Geral, que remonta ao tempo em que um grupo humano, uma tribo, começou a querer conquistar, dominar, um outro grupo, uma outra tribo, para isso precisando de uma estratégia: conceber o perfil, a imagem, do inimigo. Hoje, a Imagologia Geral é assim definida no dicionário: "Estudo das imagens, estereótipos e representações culturais de um país, de uma nação, de um povo ou de uma comunidade através da análise de obras artísticas, sobretudo de textos literários".[1] No âmbito da literatura *stricto sensu* ela é conhecida como Imagologia Literária.[2] Debruça-se sobre as obras poéticas que veiculam informações sobre um ou mais povos. Essas informações são construídas de modo a evocar uma ou mais imagens que carregam significados mais ou menos elaborados, mais opacos ou mais transparentes, mais ou menos profundos, passíveis de análise e interpretação, a incidir sobre os planos fonético, morfológico, sintático, semântico da enunciação do texto. Da articulação de todos esses níveis discursivos emerge o significado – a mensagem imanente na obra e, por conseguinte, nas imagens de países, quando for o caso. E no plano semântico, determinado pelos outros planos gramaticais, ocorre o entrecruzamento do conteúdo do texto com outros

1 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/imagologia>.
2 Sobre Imagologia Literária, leia-se, por exemplo: Ribeiro-de-Sousa (2005).

saberes: filosóficos, históricos, sociológicos, políticos etc. Nesse nível se estabelece o diálogo da obra (das imagens) com todos os tempos, com todas as épocas. Aqui, na análise e interpretação desse diálogo reside o foco do trabalho da Imagologia Literária.

No Brasil, comemoraram-se em 7 de setembro de 2022 os 200 anos da independência do país, um país diferenciado em pleno continente americano, rodeado pela hispano-América e, também, de algum modo, ao norte, pela anglo-América. Uma diferença que o presidente da Argentina, Sr. Alberto Fernández, em 9 de junho de 2021, num encontro com o primeiro-ministro da Espanha em Buenos Aires, entrelaçando palavras de uma canção do argentino Litto Nébia (1982) com palavras do escritor mexicano Octávio Paz, "definiu" com a seguinte explicação: "*los mexicanos salieron de los índios, los brasileiros salieron de la selva, pero nosotros, los argentinos, llegamos de los barcos [...] de Europa*".[3]

Apesar do embaralhamento de palavras, ideias e imagens, há na declaração do senhor ex-presidente argentino uma certa hierarquia valorativa, e, depois, os brasileiros genuínos vêm mesmo da selva. São os povos nativos da floresta! Mas, depois de 500 anos, a maioria das pessoas continua a se esquecer disso! De tal forma que ao longo do tempo foram sendo criados inúmeros desenhos, imagens várias, para dar um rosto ao país chamado Brasil. Um rosto, uma identidade, que se move em processo incessante.

É objetivo deste texto "Ainda a Imagologia?" oferecer contextualização para os demais ensaios deste e-book *Imagens do Brasil: quantos espelhos?*, os quais mostram diferenças consideráveis e em escalas variadas entre as imagens de Brasil elaboradas por escritores estrangeiros que não estiveram no país e aqueles que tiveram oportunidade de aqui viver, e puderam ir além dos estereótipos, que migram pelas literaturas.

O Brasil, como país outrora colonizado, após sua independência de Portugal, em 1822, trabalhou para construir uma literatura que lhe emprestasse identidade nacional, que desse corpo a seu novo *status* político, uma literatura, portanto, original, diferente das da metrópole e das demais europeias. Assim exigiam até simpatizantes estrangeiros da causa brasileira, tais como o francês Ferdinand Denis, os portugueses Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Entretanto, os criadores dessa imagem nacional tinham os olhos postos na paisagem física e humana, de fato singulares, mas, ao mesmo tempo, tinham os olhos voltados para a cultura/literatura europeia. Também dela se alimentavam. Estavam enredados numa espécie de círculo vicioso de que não conseguiam libertar-se. Um embate invulgar que viria a se repetir, em outras circunstâncias, na Semana de Arte Moderna em 1922, um conflito entre a universalidade propalada pelas Vanguardas europeias e a reafirmação da identidade nacional brasileira.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xGjpsDxW5Io>.

Nas circunstâncias da independência (1822), a primeira autoimagem do Brasil veio a ser criada por José de Alencar que, inspirado por uma lenda de 1611, escreveu o romance *Iracema* (1865), em que o primeiro brasileiro é o filho e herdeiro de um português (Martim) e de uma nativa (Iracema), habitante de belas e quase paradisíacas florestas. José de Alencar criava assim o que se considera o mito fundador da nacionalidade brasileira.

Com o tempo, no entanto, a construção dessa autoimagem não parou de se diversificar. Além das raízes étnicas do novo país, também o chamado *locus* rural, o interior, o espaço desconhecido do sertão, as fronteiras longínquas do país merecerão igualmente registros literários, e também o espaço urbano, todo ele praticamente centrado nas regiões litorâneas. É o que ensina José Aderaldo Castello (1999) nos dois volumes de seu *A literatura brasileira*.

O *locus* rural foi tematizado de modos diversos, por exemplo, pelo Visconde de Taunay em *Inocência* (1872); por Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902); por Graça Aranha em *Canaã* (1902); por Graciliano Ramos em *São Bernardo* (1934); por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* (1956); por Francisco Dantas em *Os desvalidos* (1993); e, mais recentemente, por Itamar Vieira Junior no premiado *Torto arado* (2019).

Em *Inocência*, do Visconde de Taunay, predomina a natureza virgem, a abundância, e também a hospitalidade sem restrições das gentes locais. Em *Os sertões,* Euclides da Cunha amplia o *locus* rural do Brasil; os sertões passam a ser vistos como o *locus* da cultura brasileira mais pura, mais genuína, nacional por excelência. No romance *Canaã*, Graça Aranha também explora a mesma vertente ruralista, mas de uma outra perspectiva. É o primeiro escritor brasileiro a trazer ao plano da ficção a imigração de língua alemã no estado do Espírito Santo. É sabido que, no Brasil, a maioria desses imigrantes foi acomodada em zonas de floresta, onde desenvolveu técnicas agrícolas de minifúndio, algo novo no país à época. A imagem do Brasil, nesse romance, é projetada no futuro, como um resultado bom a ser obtido com a influência modernizadora e empreendedora "alemã" sobre o espaço físico e cultural do país, e com o aumento da população de pele branca. Graciliano Ramos retoma o meio rural no romance *São Bernardo*. Nele, retrata um Brasil alagoano, arcaico, às voltas com a modernização do trabalho no campo em nome do capitalismo, o que entra em choque com a tradição latifundiária da região, com os valores humanos e sociais, e ideologias aí cultivados até então. João Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* também coloca em foco o espaço rural, mas aqui cruzam-se culturas de brancos, de índios e de negros, e nele se coloca em evidência a sabedoria das gentes interioranas a desvelar problemas eminentemente humanos, pelo que a obra, embora decorra nos espaços do sertão, atinge um plano universal, exemplar. Em *Os desvalidos*, de Francisco Dantas, a linha ruralista é, mais uma vez, retomada, dessa vez no estado do Sergipe no final dos tempos de terror do cangaço e da morte de Lampião. Francisco Dantas configura o homem sertanejo pelo viés da compaixão. Enquanto Euclides da Cunha, em 1902, escrevia que o sertanejo é um forte, Dantas

registra agora que o sertanejo é um desvalido, nada lhe é favorável, nem o espaço físico, nem o político, nem o religioso, nem o familiar, nem sua própria compleição franzina. Em *Torto arado,* Itamar Vieira Junior dá vida "nova" ao sertão da Chapada Diamantina, desnudando costumes locais e paisagens físicas e humanas. Nas palavras de Luana Tolentino (2021), *Torto arado* "nos leva a um mergulho no Brasil profundo, um tanto quanto desconhecido, sobretudo por quem vive nas grandes metrópoles. Um Brasil que, após mais de 130 anos da assinatura da Lei Áurea, insiste em não acertar as contas com o passado escravocrata".

O *locus* urbano mereceu a atenção, por exemplo, de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853); de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); de Aluísio Azevedo em *O cortiço* (1890); de Ana Miranda em *Boca do inferno* (1989); e, em 2022, de Régis Bonvicino em *A nova utopia*. Essa vertente urbana da autoimagem nacional é apresentada em dois estratos diferenciados: o das camadas populares e o das elites.

As camadas populares urbanas como elementos da autoimagem nacional já estão presentes no folhetim *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e resgatam de modo corrosivo o perfil da baixa classe média (barbeiros, comadres, parteiras, meirinhos, "saloias") do Rio de Janeiro, ao tempo de D. João VI: um grupo social marcado pela malandragem, pela transgressão às leis e à ordem. Também o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, foca a periferia da sociedade brasileira urbana. No ambiente criado pelo romancista, os brasileiros pobres, tipos étnicos variados, são retratados *à la* Zola, como turbulentos, sensuais, amorais, degradados, preguiçosos, em consonância com o meio ambiente tropical que habitam. Os problemas sociais causados pela Revolução Industrial na Europa são aclimatados ao Brasil, onde não há revolução alguma, mas, entre outros problemas, há um aumento desordenado da população mestiça, o aparecimento de marginalizados e uma querela entre escravagismo e antiescravagismo. Ana Miranda, sem ser historiadora, persegue a reconstituição da história do Brasil no livro *Boca do inferno*. A imagem recriada do país foca a cidade de Salvador à época da colonização portuguesa, habitada pelo padre António Vieira e pelo poeta barroco Gregório de Matos. Uma cidade degradada, feia e repulsiva, em muitos aspectos não condizente com os documentos históricos. *A nova utopia,* de Régis Bonvicino, foca de modo inovador os marginalizados moradores de rua das grandes cidades. Luís Dolhnikoff (2022), no jornal *Opção*, assim comenta o livro: "Porque essa é uma poesia de uma beleza áspera e de uma imagética bruta, além de minuciosa. Disseca a seco a feiura caleidoscópica da cidade-mundo e do mundo urbanizado. E aproxima, afinal, a poesia brasileira contemporânea desse mundo até lhe roçar as chagas".

O estrato social das elites encontra registro significativo no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que representa a alta classe social da cidade do Rio de Janeiro à época. Nas palavras do crítico Robert Schwarz (2014), trata-se de um grupo social com as "ideias fora do lugar", quer dizer, um segmento social que consegue conviver em simultâneo

com uma estrutura econômica-social-política arcaica, baseada na exploração do trabalho escravo e favoritismo político, e com as ideias modernas iluministas-liberais que, em suas frequentes viagens, vai beber na Europa, mais precisamente na França, e sobre as quais se manifesta durante reuniões dos mais diversos matizes. Em outras palavras, a alta sociedade urbana do Rio de Janeiro seria um tanto esquizofrênica, falando uma coisa e fazendo outra.

Há escritores, entretanto, que vão além desse modo tríplice e, digamos, "estanque" de configurar o Brasil. Há uns poucos escritores que iluminam o país com a apresentação simultânea de muitas diversidades, problematizando origens étnicas junto com o Brasil rural e o Brasil urbano. Entre eles, evidencia-se Mário de Andrade e seu *Macunaíma* (1928), um caleidoscópio de diversos espaços geográficos, rurais e urbanos, de diferentes épocas, de lendas indígenas, folclore de origem africana, canções de origem ibérica, tradições portuguesas etc. O título, por exemplo, é tirado do livro do etnologista alemão Theodor Koch-Grünberg, que pesquisou os índios da Amazônia. Pretende o autor superar a visão regionalista do Brasil e dar-lhe um caráter unificado de "pátria tão despatriada", segundo suas próprias palavras, no sentido de colocar em evidência, a um só tempo, as grandes diferenças que caracterizam o país. Na literatura nacional, é talvez a primeira obra literária que consegue abarcar o Brasil como um Uno de diversidades. Em 1976, Darcy Ribeiro publica o romance *Maíra*. Como Mário de Andrade, Darcy Ribeiro quer trazer à literatura a representação de um Brasil uno em sua imensa heterogeneidade. A imagem do país que sai das páginas dessa obra dá conta dos choques culturais entre brancos, índios, mestiços, missionários jesuítas, missionários protestantes, evangélicos, garimpeiros, políticos, policiais, habitantes civilizados das capitais, cientistas estrangeiros, gerando uma série de dissonâncias articuladas num gênero policial. Apresento aqui apenas algumas das mais significativas produções literárias brasileiras, mas suficientes para mostrar como a autoimagem poética do Brasil ainda é fragmentária.

Investigações dessa problemática, sem nomearem de modo explícito o *terminus* Imagologia, podem ser encontradas, por exemplo, na *Revista Brasileira de Literatura Comparada* e nos Anais dos Congressos da Abralic. Entretanto, um estudo amplo e sistemático da construção dessa autoimagem em relação com as heteroimagens, no âmbito estrito da Literatura Comparada, penso, está por fazer.

Afinal, antes da criação desses espelhos identitários, o Brasil já era conhecido na Europa e mostrava-se em outras imagens, engendradas por portugueses, alemães e franceses, depois por italianos, japoneses e por outros povos viajantes e imigrantes. As imagens literárias do Brasil configuradas pelos portugueses e espanhóis, como já foi dito, oferecem material suficiente para uma ou mais obras desse cariz, tal como mostra o livro de Carlos Alberto Gonçalves Fino (2021) sobre o caso português, ou o artigo do advogado e sociólogo também português Boaventura de Sousa Santos (2022) com o título "Descolonizar o bicentenário", publicado em 16 de setembro

de 2022 na revista *A terra é redonda*. Nesse artigo, o autor refere-se a três imagens distintas do Brasil: uma, por ele herdada da cultura portuguesa; outra, adquirida na universidade americana de Yale; e outra, vivenciada numa favela do Rio de Janeiro.

A criação dos rostos, dos retratos, das imagens-espelhos de países ou de povos, plasmados em textos poéticos, recebeu atenção da Academia no âmbito da Literatura Comparada, numa vertente a que, como se disse antes, veio a dar-se o nome de Imagologia Literária, que se dedica justamente ao estudo, à investigação dos retratos, das imagens de países ou de povos, plasmados em textos poéticos; portanto, consubstanciados e registrados por meio da palavra escrita, em obras que, muitas vezes, se tornam "eternas", tal como as imagens dos países ou dos povos nelas impressas. A Imagologia Literária tem a ambição de identificar, analisar e desconstruir os estereótipos (imagotipos) que, porventura, ainda subsistem e impedem o diálogo pacífico entre pessoas e povos.

Enquanto em 1927 já se falava em imagens nacionais na Sorbonne, no Brasil, a institucionalização da disciplina *Literatura Comparada* só vem a ocorrer entre 1950 e 1960, mas sem menção à Imagologia. O primeiro manual brasileiro, intitulado *Literatura comparada*, é publicado por Tasso da Silveira em 1964, na esteira das propostas do francês Paul van Thiegem. Mas, nem uma palavra sobre imagens ou Imagologia.

Vinte e dois anos depois, em 1986, Tania Franco Carvalhal (1986) publica o segundo manual de Literatura Comparada de autoria brasileira, igualmente com o título *Literatura comparada,* cujo objetivo explícito é divulgar a matéria para estudantes universitários, e que em 1999 já está em quarta edição. Nesse livro já se encontra, ainda que de modo breve, menção à Imagologia, no final do primeiro capítulo, "Grandes escolas". Sobre Imagologia, a autora diz o seguinte: "[...] a investigação comparativista na Alemanha [...] atualmente, volta-se para estudos de Imagologia, de casos fronteiriços e de relações literárias, tendo, entre outros centros, desenvolvido esses estudos nos setores comparatistas de Aachen e Bayreuth" (Carvalhal, 1986, p.16). Tânia Carvalhal refere-se a duas universidades alemãs com centros de Literatura Comparada, onde a Imagologia chegou a ocupar um lugar de destaque: Bayreuth com Alois Wierlacher (*1936) e Aachen (Aix La Chapelle em francês) com Hugo Dyserinck (*1927-falecido em 2020). Em Bayreuth, a Literatura Comparada funcionava como coadjuvante da Germanística. Já em Aachen, as várias literaturas deveriam ser examinadas de uma perspectiva supranacional. Afinal, a literatura seria uma arte universal, cujo instrumento artístico seria a palavra. A história da Comparatística de Aachen está registrada no livro de Horst Schmidt, *O Programa de Comparatística de Aachen. Hugo Dyserinck e sua versão imagológica da Literatura Comparada* (Das "Aachener Programm der Komparatistik. Hugo Dyserinks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft) (Ribeiro-de-Sousa, 2018).

Onze anos mais tarde, vem a lume um terceiro manual, igualmente intitulado *Literatura comparada*, de autoria de Sandra Nitrini (1997), resultado de suas pesquisas para a tese de livre-docência, que logo se esgota. Nesse livro, porém, não há nenhuma referência à Imagologia.

O primeiro livro sobre Imagologia Literária no Brasil vai surgir apenas em 2004, com o título *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*, de autoria de Celeste Ribeiro-de-Sousa (2004).

No entanto, embora não no âmbito dos estudos literários considerados *stricto sensu*, é possível descortinar estudos imagológicos a respeito do Brasil, já em 1954, ano da primeira publicação do livro *O caráter nacional brasileiro*, de Dante Moreira Leite (2017), um psicólogo social, ou em 1958, no livro *Visão do paraíso*, do historiador Sérgio Buarque de Hollanda (2010), duas referências nos estudos da cultura brasileira. Em *O caráter nacional brasileiro*, Dante Moreira Leite (2017) faz um imenso levantamento dos chamados "intérpretes do Brasil", dos autores e obras brasileiros que tentam explicar o Brasil, que delineiam uma série de autoimagens brasileiras, desde as crônicas do descobrimento, passando por textos poéticos da Literatura Brasileira, por ensaios de psicologia social, de antropologia, de história, até chegar aos anos 90 do século XX (Pero Magalhães Gandavo, Gabriel Soares de Souza, José de Alencar, Silvio Romero, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Paulo Prado, Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Caio Prado, Sérgio Buarque de Hollanda e outros). Segundo Moreira Leite (2017), o Brasil nesses autores é visto, *grosso modo,* de 1500 ao Romantismo, como uma terra abençoada, um paraíso; a partir do Realismo, instala-se uma perspectiva pessimista, que retrata o país como um território tropical, onde a civilização não é possível, onde tudo se degrada. O objetivo do autor, entretanto, vai além, ao analisar e desconstruir essas autoimagens, criticando o modo de pensar por meio de estereótipos. O objetivo de Dante Moreira Leite é mostrar que essas autoimagens não são suficientes para captar o caráter do povo brasileiro ou a psicologia da nação.

Sérgio Buarque de Hollanda (2010), em *Visão do paraíso*, detém-se no estudo aprofundado daquilo a que chamo arquiautoimagem do Brasil. Trabalha com o imaginário do colonizador europeu, particularmente com o do espanhol e o do português do final da Idade Média e começo do Renascimento. Diferencia o modo de ver o novo mundo do espanhol e do português: enquanto o espanhol cria uma série de mitos da Conquista, derivados dos greco-judaico-cristãos (paraíso terreno, Jardim das Hespérides, velocino de ouro, faunos/sátiros), o português só sustentará um mito cristão, o de São Tomé (Sumé), talvez por ser navegador mais experimentado e estar mais acostumado com o exotismo.

Muitos anos depois, em 1991, sai o texto *Hello Brasil!*, do escritor e psicanalista italiano Contardo Calligaris, de cariz psicológico. Diz ele:

> [...] se os brasileiros podiam falar do Brasil como se fossem estrangeiros, é que de alguma forma "Brasil", o UM das suas diferenças devia ser algo mais ou algo menos do que um traço identificatório fundando a filiação nacional. Pois um tal traço normalmente não se discute, assim como normalmente um sujeito não discute o seu sobrenome. (Calligaris, 1991, p.15)

Em 2000, a filósofa Marilena Chauí publica *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, em que faz uma análise demolidora da imagem ufanista, que perdurou por muito tempo. Escreve ela, com ironia:

> O Brasil foi instituído como colônia de Portugal e inventado como "terra abençoada por Deus", à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, "Nosso Senhor não nos trouxe sem causa", palavras que ecoarão nas de Afonso Celso, quando quatro séculos depois escrever: "Se Deus aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos". (Chauí, 2000, p.57-8)

Em 2009, sai o livro da pesquisadora Janaína Cordeiro Freire, fruto de seu mestrado em Comunicação, intitulado *Identidade e exílio em terra estrangeira,* um estudo do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas de 1995. Diz Freire sobre a película

> [...] que não preserva núcleos centrais de cultura, ou brasilidades, e afirma um país híbrido, controverso, de limites e fronteiras frágeis, onde a inscrição no mundo atual distancia-se de referências ou afiliações culturais (latinoamericanas, terceiromundistas) engessadas, e redimensiona o tema da identidade não em termos de atraso ou modernidade, periferia ou centro, mas, de atraso e modernidade, periferia e centro. (Freire, 2009, p.26)

Ainda em 2009, vem a lume *O elogio do vira-lata* do economista Eduardo Gianetti da Fonseca, um ensaio em que propõe um cessar da oposição entre civilizado, superior e primitivo, inferior; entre *homo faber* e *homo ludens*. O ensaio termina com uma citação de Nietzsche, dizendo que: "As grandes épocas de nossa vida são aquelas em que temos a coragem de rebatizar nosso lado mau de nosso melhor lado" (Fonseca, 2009, p.39).

Em 2015, sai o livro de Lilia Schwarcz (antropóloga) e Heloisa Murgel Starling (historiadora) - *Brasil: uma biografia*. Aqui, escrevem as autoras:

> Entre o que se é e o que se acredita ser, já fomos quase tudo na vida: brancos, negros, mulatos, incultos, europeus, norte-americanos e Brics. Gênero de deslocamento tropical do famoso "ser ou não ser", no Brasil "não ser é ser". Ou então, nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes, essa seria "a penosa construção de nós mesmos [que] se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro". (Schwarcz; Starling, 2015, p.16-17)

No ano 2022, em 28 de abril, o cientista político Bernardo Ricupero apresentou, no 2º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, o texto "Entre Ariel, Caliban e Próspero. Dilemas da identidade (latino)americana pensados a partir do Brasil" um título que se autoexplica e está on-line.

Ainda nesse ano 2022, em agosto, foi lançado o livro *O sequestro da independência*. Uma história da construção do mito do 7 de setembro, de Lilia Schwarcz, de Carlos Lima Junior e Lúcia Klück Stumpf.

E, no começo de 2024, com o livro *A sociedade perfeita*. Origens da desigualdade social no Brasil, o historiador brasileiro João Fragoso volta a investir na compreensão do país, oferecendo novas e fascinantes imagens nacionais. A título de ilustração, diz ele:

> Diante dessas dificuldades, a sobrevivência dos conquistadores, provavelmente, decorreu da percepção da lógica da sociedade tupinambá: a guerra e o cunhadismo. Duarte Coelho e sua parentela se aproveitaram das rivalidades entre os tabajaras e os caetés, aliando-se aos primeiros contra os segundos. Tais pactos foram acompanhados pelo concubinato de portugueses, entre eles Jeronimo de Albuquerque e Vasco Fernandes Lucena, com filhas das lideranças tabajara, a exemplo de Arco Verde. (Fragoso, 2024, p.113)

João Fragoso (2004, p.332) alerta ainda para o precário embasamento empírico por detrás das imagens tecidas, por exemplo, por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior, Celso Furtado.

Também no início de 2024 foi defendido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP a tese de doutorado *RI.CA.ATINGA:* o semiárido clama pela valorização de sua riqueza, de Andréia Maria Bezerra de Araujo, e nele a autora-pesquisadora afirma que as imagens negativas da caatinga, um bioma genuinamente brasileiro, foram criadas por vários escritores, entre eles Euclides da Cunha, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, imagens essas que se transformaram em estereótipos, embora negados, por exemplo, por Mário de Andrade em *Turista aprendiz* e pelas canções de Luiz Gonzaga. Também os relatos que ouviu

dos habitantes da região contrariaram as imagens divulgadas pelas mídias. Dessa tese dá conta a resenha de Ivanir Ferreira (2024) "Vegetação inteligente e riqueza cultural: a Caatinga que é muito mais que seca e escassez. Imagens estereotipadas na mídia e na literatura contribuem para percepção equivocada sobre a Caatinga, o que limita a apreciação da riqueza do bioma".

Em 27 de julho desse mesmo 2024, mais um texto sobre a tentativa de capturar o Brasil em UM vem a lume na Revista *A Terra é Redonda* on-line: "Espelho, espelho meu ...", dos sociólogos Rafael Mantovani, Bruno Regasson e Nicolás Gonçalves (2024). Retomam eles o historiador José Murilo de Carvalho, a historiadora Maria Odila Dias e muitos outros, entre eles Tom Jobim, concluindo:

> "o Brasil não é para principiantes". Não que seja tão difícil assim compreendê-lo, mas é evidentemente um país com diversas disputas narrativas e outras tantas propostas a respeito do que fazer. Pautados em evidências sobre desigualdades socioeconômicas ou em ilusões climáticas, raciais e morais, criamos inúmeras certezas a respeito de qual rumo a sociedade deveria tomar.
> E é curioso esse entrecruzamento de diversas impressões sobre nós, os outros, os colonialismos que nos atravessam [...].

Mas como se deu a construção da primeira heteroimagem do Brasil?

Antes de os escritores brasileiros se preocuparem com a autoimagem nacional, o território brasileiro já tinha sido alvo de várias tentativas de identificação, isto é, os povos que o haviam visitado, em especial portugueses, alemães e franceses, já lhe haviam tecido uma imagem – uma heteroimagem –, que registraram em textos levados a seus países de origem, alguns amplamente divulgados, outros mantidos em segredo por motivos econômicos. Estamos falando dos cronistas viajantes portugueses como Pero Vaz de Caminha (*Carta a el-rei dom Manuel*, escrita em 1500), de Pero Magalhães Gandavo (*História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamam Brasil*, redigida em 1573), de Gabriel Soares de Souza (*Tratado descritivo do Brasil*, de 1587), de Ambrósio Fernandes Brandão (*Diálogos das grandezas do Brasil,* de 1618).

Mas nos territórios de língua alemã, já em 1515 vem a público um pequeno texto de autor desconhecido com o título "Nova gazeta da terra do Brasil" ("New Zeutung aus presillandt"), fazendo menção aos indígenas, aos animais, às frutas, ao pau-brasil, e, em 1557, Hans Staden, que havia sido prisioneiro dos índios Tupinambá, publica em Marburg um livro com um título bem comprido, traduzido para o português simplesmente como *Duas viagens ao Brasil* (Wahrhaftige Historia...). Depois, entre vários, o alemão Carl Friedrich Phillip von Martius, após uma

longa exploração do país, escreve em 1831 *Frey Apollonio. Um romance do Brasil* (Frey Apollonio. Roman aus Brasilien), passado na Amazônia, e, em 1840, faz publicar seu célebre tratado sobre a flora brasileira (*Flora brasiliensis*).

Entre os franceses, André Thevet, um franciscano, faz publicar em 1558 *As singularidades da França Antártica* (*Les singularitez de la France Antarctique*). Refere-se ele à baía da Guanabara, à época colônia francesa. E, em 1578, Jean de Léry, um integrante de um grupo de viajantes a essa mesma França Antártica, faz também publicar o livro *Viagem à terra do Brasil* (*L' histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique*).

E o fluxo dos viajantes continuará, e com eles surgirão mais descrições das novas terras, que os europeus irão ler. As primeiras imagens do Brasil vão sendo assim construídas e divulgadas por europeus junto a outros europeus. Alguns, circunstancialmente, acabarão por visitar o Brasil ou para cá emigrar, aqui fixar residência, e aqui formar famílias, as quais se constituirão em futuros habitantes da terra, cujos imaginários absorverão *a priori* as primeiras imagens da nação, formatadas por seus antepassados, fora do país, as quais passarão a ser consideradas autoimagens, mas que, na verdade, constituem fenômenos mais intrincados.

O que se pode perceber nessas imagens do Brasil, conforme escrevo no artigo "A Imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização" (Ribeiro-de-Sousa, 2009), é que elas, no começo, remetem à ideia de paraíso, o que, aliás, é compreensível, pois durante toda a Idade Média se havia acreditado que o paraíso existia de fato em algum lugar da Terra, talvez na Índia. Não tendo sido lá achado, as probabilidades de se encontrar o Éden na América, a última parte terrestre a ser desbravada, eram altíssimas. E, diante de uma paisagem tão luxuriante, tão inusitada, os europeus viram-se sem códigos linguísticos adequados para sua tradução, pelo que, para lhe dar forma, passam a recorrer ao mito judaico do Jardim do Éden e aos mitos da Antiguidade Clássica e, depois, ao mito do Eldorado, o paraíso das riquezas. Os traços gerais dessa arqui-imagem do Brasil estarão, assim, associados num primeiro momento a um espaço fertilíssimo e riquíssimo, de clima ameno, em eterna primavera, ocupado por gente primeva, próxima do primeiro homem adâmico. Esse substrato, de uma forma ou de outra, dificilmente abandonará o cerne das metamorfoses (quer dizer, dos imagotipos, no jargão da Imagologia) que as imagens do Brasil irão sofrer.

Aquelas existentes no âmbito da língua alemã, por exemplo, podem ser investigadas quer no campo da literatura dos viajantes, quer no campo da literatura dos exilados, quer no campo da literatura da imigração, quer também na literatura canônica. Sobre esse assunto, vários projetos foram concluídos e vários estão em andamento.[4]

4 Vejam-se, a título de ilustração, os trabalhos do Grupo de Pesquisa Rellibra, disponível em: <www.rellibra.com.br>.

Muitos autores de língua alemã, já estudados ou não, teceram imagens do Brasil em suas obras, consideradas canônicas. Para além das imagens paradisíacas, constroem também imagens distópicas; contudo, na polarização estabelecida, fica-se longe de captar as múltiplas facetas de um país tão complexo. Tanto quanto sei, talvez o passo inicial do estudo sistemático de heteroimagens literárias relativas ao Brasil seja o livro *Retratos do Brasil: Heteroimagens literárias alemãs* (Ribeiro-de-Sousa, 1996). Esse estudo foi executado na área de Literatura Alemã, tendo por pano de fundo teórico a germanística intercultural de Alois Wierlacher e Dietrich Krusche, com método emprestado do comparatista checo Dionýz Ďurišin, apoiado em noções de intertextualidade de Julia Kristeva e Laurent Jenny. Nesse livro são examinadas do ponto de vista imagológico 33 obras, desde o século XVII até 1982: romances, novelas, peças de teatro, peças radiofônicas, contos e poemas. O ponto de referência no processo comparativo é *o topos* do paraíso e *o topos* do Eldorado, encontrados respectivamente na Bíblia, nos livros medievais de Johannes Scotus, Santo Agostinho, Ernaldus e outros, bem como nas crônicas espanholas e portuguesas do século XVI sobre a América. Nessa investigação surgiram, de um lado, imagens ligadas ao espaço, quer físico, quer psicológico, quer mítico; de outro lado, imagens de índios, de imigrantes, de brasileiros. O espaço físico aparece associado à fertilidade da terra primeva e às belezas naturais exuberantes, e a presença de riquezas minerais incomensuráveis aponta para a lenda do Eldorado – uma terra imaginária muito rica em ouro, prata e pedras preciosas. Imagina-se que a posse desses tesouros traria embutida a felicidade. O Brasil também é retratado como um refúgio, onde é possível gozar de liberdade, quer seja ela política, quer seja social, porque no Brasil ninguém conhece o passado de ninguém. Mas o Brasil também surge configurado como lugar infernal, como *locus horridus*, especialmente em sua face urbana, em oposição ao *locus amoenus*. Da perspectiva literária "alemã", os índios surgem configurados como seres nobres, seres puros, mas também como gente primitiva e estranha. Os estrangeiros apresentam muitas nacionalidades diferentes: alemães, portugueses, dinamarqueses, japoneses, italianos. Todos, menos aqueles que falam alemão, são exploradores do país. Os brasileiros adquirem visibilidade como gente negra e mulata, primitiva, inculta, mística, irresponsável. Tais imagens são criadas em diferentes graus poéticos: algumas são linguisticamente bastante elaboradas na tentativa de ultrapassar os limites do significado de cada palavra, quer dizer, estão assentes em metáforas e comparações de ordem variada, em contrastes inesperados e contundentes.

Com certeza, os escritores de língua alemã, que retratam o Brasil, o fazem a partir de sua própria perspectiva cultural e, assim, dão forma à alteridade, alteridade essa que, no fundo, não é senão a projeção da própria identidade, que não consegue entender o outro em sua especificidade, nesse caso a realidade brasileira. Ou seja, nos espelhos construídos estão seus próprios sonhos e suas próprias sombras, seus paraísos imaginários ou infernos particulares. Contudo esse paradigma imagológico, essa polarização entre paraíso e inferno, conforme minhas investigações, é superado,

por exemplo, pelo poeta alemão Ulrich Beil (*1957), em particular num poema intitulado em inglês "Night thoughts", publicado em 2000, na antologia intitulada *A caminho da imensidão. Primeiros poemas de um novo milênio* (Unterwegs ins Offene. Erste Gedichte aus einem neuen Jahrtausend).[5]

Nesse poema, Beil tece relações entre o passado e o presente, entre a velha cultura europeia e a suposta absolutamente nova cultura do "Mundo Novo", entre o conhecido e o desconhecido, entre o presente e o futuro, entre a Alemanha e o Brasil, no fundo, entre o eu e o outro. O saber acrescido pelas experiências da viagem acaba todo interconectado: a cultura europeia (mitologia grega, alquimia, Idade Média) e a realidade brasileira (exotismo, esmeraldas, palmeiras, calor intenso, arranha-céus, bancos gigantes, criminalidade e modernidade) acabam formando um grande amálgama, porque, no fundo, os elementos exóticos não passam de criações europeias do tempo das grandes descobertas e da colonização do país, e os símbolos da Modernidade pertencem, em geral, ao mundo globalizado, são semelhantes em qualquer lugar. No poema de Beil, o Brasil surge não mais como periferia, como o outro, tal como no velho paradigma; o Brasil é agora, simplesmente, uma parte equânime do todo.

Mas há muitos outros escritores de língua alemã que pontuaram o Brasil em seus textos literários, entre eles: Franz Xaver Kroetz (*1946 – *Brasilien-Peru-Aufzeichnungen*/Apontamentos Brasil-Peru), Sibylle Lewitscharoff (*1954 - *Blumenberg*), Robert Menasse (*1954 – *Sinnliche Gewißheit*/Certeza sensível),[6] Thorsten Becker (*1958 – *Schönes Deutschland*/Bela Alemanha).[7]

Sem dúvida, as pesquisas imagológicas no âmbito da Literatura em nosso tempo ainda são indispensáveis para se entender e/ou aceitar não só o próprio e o alheio, mas também, e sobretudo, o modo como o próprio e o alheio se articulam, interligam e interagem nos textos poéticos, textos que não caducam. Afinal, conforme Lacan em *O estádio do espelho,* a identidade de um indivíduo (e, eu diria, de um grupo, de uma nação, de um país) organiza-se dentro de um processo relacional contínuo. Platão já tinha apontado no *Sofista*, [particularmente no capítulo "Recapitulação da argumentação sobre a realidade do não-ser"] que "o ser e o outro penetram através de todos e se penetram mutuamente" (Platão, 1972, p.192). Nas felizes palavras de Leci Barbisan em *Semântica, semânticas:* "tudo se especifica quando relacionado com o outro" (Barbisan, 2021, p.19). Porém, seria necessário dar alguma estabilidade ao poliedro, pesquisando-o e iluminando-o.

5 Uma análise e interpretação do poema "Night thoughts", de Ulrich Beil, está disponível em "Nova imagem do Brasil: Ulrich Beil" (Ribeiro-de-Sousa, 2004, p.277-302).
6 Uma análise e interpretação da imagem do Brasil no romance *Sinnliche Gewißheit* (Certeza sensível), de Robert Menasse, encontra-se disponível em Ribeiro-de-Sousa (2015, p.88-90).
7 Uma análise e interpretação da imagem do Brasil em *Schönes Deutschland* (Bela Alemanha), de Thorsten Becker, está publicada em Ribeiro-de-Sousa (2008, p.181-98).

E, porque “Narciso acha feio o que não é espelho”, como diz Caetano Veloso em “Sampa”, ainda as discussões sobre identidade nacional, ainda a Imagologia, a despeito do avanço das pesquisas cosmológicas, astronômicas e astrofísicas com o Telescópio Horizonte de Eventos e o novo telescópio James Webb a mostrarem a Terra em meio a um universo cheio de outros astros cada vez mais próximos!

Referências

ARAÚJO, A. M. B. de. *RI.CA.ATINGA*: o semiárido clama pela valorização de sua riqueza. São Paulo, 2024. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

BARBISAN, L. B. Semântica argumentativa. In: FERRAREZI JUNIOR, C.; BASSO, R. (Org.) *Semântica, semânticas*. São Paulo: Contexto, 2021.

BEIL, U. Night thoughts. In: KUTSCH, A.; LEITNER, A. (Org.) *Unterwegs ins Offene.* Erste Gedichte aus einem neuen Jahrtausend [A caminho da imensidão. Primeiros poemas de um novo milênio]. Weilerswist: Landpresse, 2000.

CALLIGARIS, C. *Hello Brasil*. São Paulo: Escuta, 1991.

CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999, 2v.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

DOLHNIKOFF, L. O poeta Régis Bonvicino lança o livro "A nova utopia" nesta quinta-feira na Livraria da Vila. *Jornal Opção*, 29.9.2022. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/o-poeta-regis-bonvicino-lanca-o-livro-a-nova-utopia-nesta-quinta-feira-na-livraria-da-vila-430720/#:~:text=O%20poeta%20e%20cr%C3%ADtico%20Lu%C3%ADs,at%C3%A9%20lhe%20ro%C3%A7ar%20as%20chagas%E2%80%9D>.

FERREIRA, I. Vegetação inteligente e riqueza cultural: a Caatinga que é muito mais que seca e escassez. Imagens estereotipadas na mídia e na literatura contribuem para percepção equivocada sobre a Caatinga, o que limita a apreciação da riqueza do bioma. *Jornal da USP,* 13.8.2024. On-line.

FINO, C. A. G. *Portugal-Brasil*: raízes do estranhamento. Lisboa: Lisbon International Press, 2021.

FONSECA, E. G. *O elogio do vira-lata e outros ensaios.* São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

FRAGOSO, J. *A sociedade perfeita.* Origens da desigualdade social no Brasil. São Paulo: Contexto, 2024.

FREIRE, J. C. *Terra estrangeira*. São Paulo: Annablume 2009.

HOLLANDA, S. B. de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. Trad. Fernando Cabral Martins e Maria Margarida Calvent Barahona. In: SEIXO, M. A. (Org.) *O sujeito, o corpo e a letra. Ensaios de escrita psicanalítica.* Lisboa: Arcádia, 1977. p.22-3.

LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LIMA JUNIOR, C.; SCHWARCZ, L.; STUMPF, L. K. *O sequestro da independência.* Uma história da construção do mito do 7 de setembro. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

MANTOVANI, R.; REGASSON, B.; GONÇALVES, N. *Espelho, espelho meu... A terra é redonda*, 27 julho 2024. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/espelho-espelho-meu/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=novas_publicacoes&utm_term=2024-07-27>.

NEW ZEUTUNG AUSZ PRESILLANDT (Nova gazeta da terra do Brasil). 1515. Trad. Clemente Brandenburger (1922). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or90416/or90416.pdf>.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

PLATÃO. Sofista. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril, 1972, p.192. (Coleção Pensadores, editor: Victor Civita).

RIBEIRO-DE-SOUSA, C. *Retratos do Brasil*: Heteroimagens literárias alemãs. São Paulo: Arte & Cultura, 1996.

_____. *Do cá e do lá.* Introdução à Imagologia. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2004.

_____. (Org., apres. e rev.) *Imagologia*. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I. São Paulo: Instituto Martius-Staden, 2005. E-book.

_____. "Re(des)unificação alemã". In: RIBEIRO-DE-SOUSA, C. (Org.) *Poéticas da violência. Da bomba atômica ao 11 de setembro.* São Paulo: Humanitas, 2008. p.181-98.

_____. A imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.11, n.14, p.37-55, 2009. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/213/216>.

_____. "Eine Phänomenologie der Entgeisterung/ Uma fenomenologia da desespiritualização". In: BOLLE, W.; KUPFER, E. (Org.) *Deutsch-brasilianische Beziehungen in der Gegenwart*. São Paulo: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2015. p.88-90.

_____. Resenha de: Schmidt, H. Das "Aachener Programm" der Komparatistik. Hugo Dyserinks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.20, n.35, p.123-5, 2018. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/490/571>.

RICUPERO, B. Entre Ariel, Caliban e Próspero. Dilemas da identidade (latino)americana pensados a partir do Brasil. 28 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFl1PMDVO6U>.

SANTOS, B. de S. Descolonizar o bicentenário. *A terra é redonda*, 16 set. 2022. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/descolonizar-o-bicentenario/>.

SCHWARCZ, L.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia.* São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SCHWARCZ, L.; LIMA JR., C.; STUMPF, L. K. *O sequestro da independência*. Uma história da construção do mito do 7 de setembro. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

SCHWARZ, R. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

SILVEIRA, T. *Literatura comparada*. São Paulo: grd edições, 1964.

TOLENTINO, L. O Brasil profundo em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior. Resenha Literafro 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/Itamar_Vieira_Jnior_resenha_Torto_Arado.pdf>.

Um espelho austríaco

Paula Ludwig no exílio:

imagens literárias do seu Brasil

Mariana Holms

O exílio tende a ser uma situação ímpar na história individual e coletiva de pessoas que foram forçadas a emigrar para sobreviver a regimes totalitários, à privação de seus direitos humanos e civis. Escritoras e escritores nessas condições, impedidos de se dirigir diretamente à comunidade leitora de sua língua, em geral anseiam pelo retorno ao país de origem e, consequentemente, sua resistência à cultura e à língua do lugar de refúgio pode ser grande, dependendo de gênero, idade, prestígio e recursos econômicos. O grupo que teve de se mostrar mais flexível ou permeável ao contexto estrangeiro foi, não por acaso, o das mulheres (Schmid, 2002). Esse lado dos exílios ainda carece de visibilidade: as escritoras nessa situação enfrentaram, dentre as muitas condições adversas de publicação no exílio, o anonimato e a discriminação de gênero. A crítica literária ainda tende a reproduzir preconceitos estruturais e gestos silenciadores, exilando-as também do cânone literário. Entre esses casos, insere-se Paula Ludwig.

Desde 1970, quando despontaram as pesquisas dedicadas à *literatura de exílio*, o conceito em tela vem sendo debatido, ao passo que outras categorias se tornaram saturadas, e outras configurações literárias foram identificadas. Inicialmente, privilegiavam-se duas faces dessa literatura: a memorialística (cuja finalidade é documental, preservando relatos realistas e em prosa das condições de vida no exílio para a posteridade) ou a jornalística e ativista política (produzida para ser acessível e circular na imprensa com o objetivo de denunciar injustiças e angariar ajuda humanitária para as populações refugiadas) (Koepke; Winkler, 1989, p.9). Inúmeros textos, todavia, foram perdidos ou descartados. Os remanescentes permanecem incógnitos em acervos familiares (nem sempre nas melhores condições) e em arquivos que custam receber atenção. Com o acesso a esses textos, descobrem-se poemas, relatos de sonhos, sátiras ou críticas históricas, e passa-se a conceber mais obras de gêneros textuais fronteiriços.

Izabela Kestler, cujo trabalho possibilitou muitas pesquisas subsequentes sobre exílio e literatura no Brasil, designou seu objeto dessa forma:

> A literatura em língua alemã do exílio é produto da ruptura violenta da evolução literária na Alemanha e na Áustria e da fuga e concomitante exclusão dos autores de seus respectivos países de origem (Alemanha a partir de 1933 e Áustria após a anexação ao III Reich em 1938). Trata-se de uma literatura de resistência, no sentido mais amplo da palavra (política, literária e artística), à instauração de um regime anti-intelectual, antilibertário, antiliberdades individuais, em suma, absolutamente antidemocrático: o nacional-socialismo. (Kestler, 2005, p.115)

Chama a atenção nesse excerto o movimento de delimitação dos pontos geográficos e históricos aos quais essa literatura se refere, que ganha amplitude em sua motivação: a resistência. Seria válido acrescentar ao caráter de resistência dessa literatura também os sentidos psicológico e social, pois ela tematiza, além de crimes políticos e desafios da fuga, a reinvenção de si e a problematização aguda da relação com o outro e o confronto com a própria alteridade.

Quando se adentra a discussão em torno da poesia de exílio, teria sido "convencionado" que seu tema primordial seria a saudade de casa (*Heimwehdichtung*) (Vordtriede, 1989, p.29), e que, nas representações da natureza, essa seria retratada apenas como um não-lugar (*Unort*) ou como refúgio (*Fluchtort*) (Emmerich, 1989, p.420-1). Essa perspectiva europeia, centrada nas perdas, necessitaria contrapontos a partir de investigações das interfaces dos indivíduos exilados (de diversas idades, gêneros e recortes sociais) e seus refúgios. Pesquisas que refletem (*sobre*) esses olhares e observam de uma perspectiva transcultural as marcas da sociedade do lugar de refúgio na produção literária no/do exílio, de modo a examinar sua permeabilidade ao contexto estrangeiro e seu potencial de autorreflexão, trazem contribuições significativas a esse campo de estudo (Bischoff; Komfort-Hein, 2013; Schmaus, 2013). A literatura de exílio produzida no Brasil, especialmente a de Paula Ludwig, poderia, por exemplo, contradizer a expectativa melancólica de um objeto esvaziado, ancorado apenas no discurso da falta da língua materna e das culturas europeias corrompidas pelo nazifascismo.

Segundo Celeste Ribeiro-de-Sousa (1996), quando a paisagem natural brasileira é representada na literatura de expressão alemã, o imaginário dessas autoras e desses autores europeus estaria impregnado dos mitos do paraíso judaico-cristão e do Eldorado e de fantasias arraigadas na Idade Média (Ribeiro-de-Sousa, 2004, p.31). Nota-se então que, mesmo no caso da literatura de exílio produzida sobre o Brasil, os atributos de "não-lugar" ou apenas "refúgio" seriam insuficientes para resumir as expectativas prévias sobre o país e as experiências vividas em relação a essas imagens veiculadas na tradição literária europeia. A pesquisadora sintetiza:

> A imagem fantasiosa do Brasil, plasmada à semelhança da apresentação tradicional do Jardim do Éden ou do Eldorado, desdobra-se por contiguidade e expansão em uma atmosfera psicossocial permeada pelas mesmas características hiperbolizantes que determinam a configuração da natureza brasileira. Tais características sugerem um ambiente especial onde há sensação de liberdade e paz por parte das personagens examinadas. Trata-se de um ambiente onde é possível ao indivíduo ser em toda a sua plenitude, à semelhança do homem edênico ou do homem da idade de ouro. (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p.210)

Em sua pesquisa, entre os escritores exilados estão Ulrich Becher, Bertolt Brecht, Alfred Döblin e Paul Zech, dos quais apenas Becher exilou-se no Brasil, enquanto os demais apenas visitaram o país ou retrabalham à distância as ideias e informações disponíveis em bibliotecas europeias. Alessandra Schininà (2011, p.11) observa algo análogo em seu estudo de poesia austríaca no exílio: "O exílio como *status* permanente traz consigo um chamado 'olhar duplo' que ajuda a ultrapassar as fronteiras. [O indivíduo] Sente-se repentina e brutalmente expulso do paraíso, mas à distância percebe-se que [o lugar de origem] talvez não fosse realmente um paraíso […]" (trad. Mariana Holms). Portanto, "o clima de horror vivido na Europa é suficiente para que, pela simples comparação, o Brasil adquira a imagem de refúgio tranquilo" (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p.97). Mas há, no caso da peça teatral *Samba* (1950), de Becher, uma tensão entre a natureza e a realidade social complexa brasileira que, nas palavras da professora, "decepciona" o refugiado e suas personagens: "O contato com a realidade brasileira, tanto no que respeita a paisagem primitiva, apresentada pela floresta virgem, quanto no que toca ao campo político, revelado através das tendências ideológicas nazistas do delegado de polícia, destroem a imagem fantasiosa de um país longínquo, alegre, exótico, anunciada pela música introdutória" (ibidem, p.98).

Na produção literária de Paula Ludwig, a natureza brasileira exerce seu fascínio e é um lugar de solidão humana, mas também de acolhimento e identificação com outros seres vivos, como o pássaro e o mico-leão. Por outro lado, animais necrófagos ou peçonhentos (urubu, cobras jararaca e coral) e plantas tóxicas indicam perigo e conferem ambiguidade à atmosfera de (in)segurança vivida no exílio. Ainda assim, as observações de Ludwig, que viveu treze anos no Brasil, a respeito desses seres jamais se encerram na mera fantasia utópica ou no medo e no horror. As perspectivas da natureza como refúgio, lugar horrível ou não-lugar não esgotam as significações que a poeta assume na sua obra. Por sua vez, as figuras humanas (pessoas reais, ficcionais ou personagens históricas) que a poeta retratou configuram uma atmosfera em que o sofrimento irmana as pessoas e o esquecimento pode ser um mecanismo de defesa,

assim como a arte, um instrumento de resistência e ensino de dignidade. Nisso, a forma como Ludwig enxerga um Brasil subverteria, pela via da identificação, o olhar de superioridade que geralmente se lança da Europa ao país tropical com sua sociedade supostamente degradada – quando comparada ao imaginário utópico construído pela tradição ocidental colonizadora.

Quando se fala em olhar e resistência, por exemplo, a teórica e crítica cultural bell hooks (1992) apresenta, no texto "The oppositional gaze", o potencial de uma crítica cinematográfica realizada da perspectiva negra feminista, iluminando o "olhar oposicional" como uma estratégia epistemológica, além de política: "*We [black female spectators] do more than resist. As critical spectators, black women participate in a broad range of looking relations, contest, resist, revision, interrogate, and invent on multiple level*s" (hooks, 1992, p.128). Há nessas ações apontadas por hooks, com a consciência das esferas de opressão social interseccionais que diferem entre si, um princípio norteador com que poderíamos ler também a literatura escrita por mulheres exiladas, que, embora muitas vezes silenciadas, puderam resistir no sentido amplo (lembrando Kestler) a inúmeras violências por meio do seu olhar para o mundo. No que tange a Paula Ludwig, considera-se aqui sua singularidade como sujeito histórico, também apoiando-se em hooks, sem pressupor uma equivalência indevida entre o termo "mulheres" e "um sujeito psíquico" abstrato (ibidem, p.124, trad. M. Holms).

O percurso de Paula Ludwig é, de certa forma, atravessado pela experiência da estrangeiridade, da alteridade, inclusive no ambiente de sua própria língua. Autodidata, nascida em 1900 em Vorarlberg, região fronteiriça na Áustria, Ludwig se tornou escritora e pintora nos círculos modernistas de Munique e Berlim, na Alemanha, entre os anos 1917 e 1933. Performou também como atriz e modelo artístico. De sua obra literária foram publicados poemas, relatos de sonhos em prosa poética e memórias de infância. Entre seus manuscritos inéditos encontram-se também fragmentos autobiográficos, crítica histórica (em tom satírico), diálogo/monólogo e cartas. Sua rede de amizades e colaborações artísticas mais próximas era composta por intelectuais antifascistas, pessoas estrangeiras e de origem judaica; além disso, seu pai havia sido filiado ao Partido Comunista na Alemanha. Ludwig nunca declarou seu posicionamento político; contudo, sua atitude e convicção eram coerentes com seus vínculos afetivos, por isso também a poeta foi considerada pelo governo de Hitler uma pessoa "politicamente não confiável" (Längle, 1998, p.438, trad. M. Holms). Junto com outras artistas, ela se refugiou, de 1933 a 1937, em Ehrwald, um vilarejo austríaco no Tirol, onde já havia residido para compor dois livros seus, que chegaram a ser publicados, mas foram imediatamente proibidos pela censura nazista. Dois anos mais tarde, tendo se deslocado entre Suíça, França e Espanha – percursos que incluíram internações em dois campos de refugiados, doença, intervenção cirúrgica, travessia dos Pireneus a pé e longa espera por vistos –, Ludwig embarcou em Lisboa para o Rio de Janeiro em 1940.

Diferente de outros escritores exilados com maior projeção, Ludwig não encontrou espaço editorial, e a necessidade premente de sobrevivência financeira fez que sua obra plástica assumisse o primeiro plano. Ainda que a poeta tivesse adquirido um conhecimento parco da língua portuguesa, isso não significa que a "voz poética" da autora tenha sido perdida no exílio brasileiro, pois, segundo ela própria, outras dimensões comunicativas estavam em jogo para que existisse compreensão mútua: "Eu amo o Brasil! Vivi 13 anos lá – muito difíceis e, contudo, muito inspirados. Sempre! E embora eu não soubesse a língua – todas as pessoas gentis me compreenderam – enquanto aqui na Alemanha as pessoas não entendem minha língua!" (Ludwig; Fitzbauer, 1996, p.4, trad. M. Holms). Paula Ludwig retornou para a Europa e se esforçou por restabelecer-se na Alemanha e na Áustria. A dificuldade de escrita e publicação foi imensa. Todavia, recebeu dois prêmios literários ainda em vida, sendo o mais importante deles o prêmio de lírica Georg Trakl, em 1962. Faleceu em 1974.

Para uma aproximação às imagens literárias do Brasil compostas por Paula Ludwig, serão analisados um manuscrito inédito: o fragmento autobiográfico "Der Hindernisüberwinder" ("O superador de obstáculos"); o poema "Aleijadinho" e a narrativa onírica "Das Tier" ("O bicho").[1]

"Der Hindernissüberwinder" ("O superador de obstáculos")

A narrativa de Ludwig chamada "Der Hindernissüberwinder" ("O superador de obstáculos") é, em parte, um relato memorialístico sobre um homem, morador na mesma rua no bairro paulistano de Santana, onde a poeta residiu entre 1949 e 1953. O vizinho que captou seu olhar é transformado num tipo de figura mítica, com voz de oráculo e uma aura de sabedoria. Seu nome era Lucas, mas as crianças da rua o chamavam "Louco" numa espécie de brincadeira com o nome, e, com essa alcunha, começa o relato, criando-se a impressão de um protagonista fora da norma social.

> Conheci Lucas pela primeira vez em um bar – um pequeno balcão de café e pinga – o Schnaps brasileiro.
> A rádio tocava música do México – isso não me passou despercebido – ávida por música que sou!
> Lucas sapateava! Seus tamancos (sapatos de madeira) lhe serviam – para levar o ritmo até o diabo – e amplificado com sua voz – incomparável

1 A reprodução dos textos de Paula Ludwig foi gentilmente autorizada por Kristian Wachinger, Berlim.

estrondo de tempestade subterrânea – de um depoimento de ventríloquo revoltado – acompanhavam a dança.
Ó Lucas!
Teu rosto uma máscara antiga
Tua voz o oráculo de Delfos!
Velho espanhol grisalho!

Errante perdido no vasto deserto do mundo!
(Ludwig, N 10 : A : 4 : 9 : 1-2)[2]

Lucas seria espanhol, usava tamancos de madeira e sombreiro. Quando envolvido por música, sapateava vigorosamente, mas na rua caminhava com dificuldade até sua casa em um morro verde, atrás de um muro de tijolos. A autora se punha na sacada de sua casa e o via subindo a ladeira pedregosa, cada passo era a superação de um obstáculo imenso. Ludwig escreve que ele caminhava e falava não sozinho, mas "com sabe-se lá Deus quem", cumprimentava até os urubus que o sobrevoavam, era cumprimentado pela escritora, a quem Lucas respondia "com indizível grandeza", "Com gestos que clamam de longe, circunscrevendo, abraçando – toda a América do Sul e mais os cinco continentes –, tira seu sombreiro amassado – enquanto seu pé dançante, escandaloso, desvia uma pedra do caminho". Aparentemente seu traço de loucura teria a ver com essa outra lógica segundo a qual ele se relacionava com o espaço, as pessoas e outros seres ao seu redor. É notável a escolha de adjetivos que a autora usa para marcar o limite da linguagem na tentativa de representá-lo: "indizível" e, mais adiante, "intraduzível".

Em um fim de tarde em que Lucas estava alcoolizado, as crianças, agitadas e especialmente atrevidas, o perseguem, e a narradora manifesta medo de que ele fosse apedrejado pela "horda" infantil. Sua reação é surpreendente: ele fica parado, encarando os meninos, e põe-se a dançar com toda energia:

Ele dançou com seus tamancos sobre a terra barrenta
dançou o pequeno passo das crianças –
dançou a destemida dança dos jovens
dançou a marcha dos soldados
dançou a dança fúnebre dos africanos

2 Os excertos de todos os textos de Paula Ludwig citados aqui foram traduzidos por Mariana Holms (2023) e se encontram em sua tese de doutorado: *Uma poética do exílio:* o Brasil infamiliar na vida e na obra literária de Paula Ludwig.

dançou a dança de guerra dos indígenas
dançou a dança extática dos maometanos
dançou a dança dos seres rodopiantes
dançou a dança das mesquitas –
dançou as danças do fogo – as danças da noite sem luz
dançou a dança dos que não dançam

Tudo isso ele dançou –
Há muito ele havia arremessado longe seus tamancos barranco abaixo e continuava a dançar com os pés descalços –
Nesse tempo o sol se pôs – um círculo vermelho.
Os meninos da rua estavam imóveis.

De repente Lucas parou –
Ele ergueu suas mãos e guturou "Boa noite" (Gute Nacht).
Um menino bem pequeno – correu até ele para lhe dar a mão. Depois disso lançaram-se meninos de todos os tamanhos – para lhe dar a mão e desejar boa noite.
Eu o chamei da minha janela – igualmente [disse] boa noite – ao que ele – levantou o chapéu amassado e com um indescritível gesto de bondade, desculpando o atrevimento anterior das crianças – disse: Criansas (Kinder)
(Ludwig, N 10 : A : 4 : 9 : 1-2)

Dessa *performance* não são descritos os gestos, mas a aliteração do /t/ em língua alemã ("*er tantzte den Tanz* […]", "ele dançou a dança [...]") tamborila o ritmo e a força dos pés de Lucas batendo no chão. A mudança formal do texto em prosa para versos interrompe a narrativa da cena cotidiana de um senhor e um grupo de meninos em uma simples rua de São Paulo e introduz um momento lírico. Esse poema de Ludwig suspende a atmosfera de uma representação mais realista da situação. As anáforas "Ele dançou a dança" marca o ritmo dos movimentos e acrescenta a cada vez uma nova camada de sentido, adensando a rede associativa dos movimentos de Lucas com os movimentos de outras culturas, sobretudo não hegemônicas. Sua dança enfatiza tradições culturais não eurocentradas, à exceção talvez da marcha dos soldados. A palavra "movimento" aqui é ambígua: significa tanto a expressão corporal de um indivíduo como a atuação política de resistência de um grupo, dos grupos mencionados no texto de Ludwig. Nesse caso, grupos relativamente oprimidos pelas culturas ocidentais, europeias e cristãs. A cada verso, também o grau de abstração se intensifica, por exemplo, quando se trata

de fenômenos da natureza, indicando uma direção regressiva à ancestralidade que a espécie humana teria outrora compartilhado. Desse modo, apesar da resistência à opressão, a dança de Lucas faz um convite a um recuo das crianças, dele próprio e de sua observadora a um estado que pode irmanar essas diferentes pessoas, cuja idade, nacionalidade e condição física são também distintas. Nesse instante, o tempo fica suspenso, e o dançarino então deixa de ser objeto da perseguição das crianças, afirmando-se como sujeito e igual; tanto que, depois de sua manifestação artística, Lucas dá "boa noite", cumprimenta as crianças e elas lhe respondem, de modo que o idoso e elas reconhecem uns aos outros como sujeitos.

Uma poeta e filósofa que também vivenciou o exílio, Hilde Domin, escreveu o ensaio chamado "Wozu Lyrik heute?" ["Para que lírica hoje?"] em 1968. Nele, a autora discorre sobre um potencial da poesia lírica que a torna indispensável na sociedade automatizada e controlada do pós-guerra: a suspensão do tempo. Domin chama de "pausa ativa" aquilo que a experiência de leitura de um poema oferece à pessoa que lê. No momento da leitura, ela deixa de estar submetida à lógica que a coisifica e pode se ver como sujeito. Pois, a poesia proporciona no encontro do poeta consigo, o encontro do leitor consigo, com o outro e com a realidade (Domin, 1993, p.26-7).

As crianças nessa narrativa não são inocentes, tampouco são algozes do mal que poderiam ter feito. Nesse âmbito, há um indício de certa ingenuidade (ou alienação?) ligada ao desejo de violência, mas sobretudo, uma ambiguidade que torna a questão do mal bastante delicada nesse relato. Salta aos olhos, o trauma da narradora diante da cena que estaria prestes a testemunhar. É uma encenação que traz de forma sutil reminiscências da perseguição injusta de vítimas por pessoas que se julgavam intituladas a agir com violência contra elas com base na diferença, ou melhor, no preconceito. Diante da dança de Lucas, as crianças poderiam se dar conta de si mesmas ou, pelo menos, parar para se perguntar até onde iriam em sua perseguição. Nesse texto, lê-se uma dança de um espanhol no Brasil, portanto uma pessoa estrangeira e com deficiência física, que sofre o escárnio das crianças. Ele, no entanto, não reage com agressividade, mas dirige-se a elas, depois de uma *performance* vigorosa, com respeito e alguma ternura, saudando-as solenemente. Ensina-as por meio da arte e da sua disposição corporal, ao dançar e estender-lhes a mão, a ter reverência. A composição da cena não oferece uma moral, não se pretende ser modelo de ação, mas abre espaço para uma dinâmica social distinta do que se teria visto numa situação levada ao seu limite de intolerância e violência – como talvez o que pessoas exiladas imaginassem com base em sua própria experiência.

Outro aspecto da obra de Paula Ludwig é a presença de diferentes manifestações artísticas, um indício de sua versatilidade como artista e de sua formação plural. É frequente o tratamento literário de episódios com certo lastro biográfico, a mesma imbricação encontra-se também entre aspectos de sua vida e as narrativas configuradas a partir de sonhos. Por exemplo, Nina Engelhardt, amiga que auxiliou a escritora na fuga da Europa para o Brasil, era uma dançarina expressionista brasi-

leira na Alemanha, também Ludwig havia atuado como "dançarina grotesca" em dado momento (Häusler, 2004, p.123). Além disso, mais personagens que dançam são encontradas nas narrativas oníricas "Die Bardame" ("A mulher no bar") e "Die Tänzerin" ("A dançarina") (Ludwig, 1962, p.117-18). Nesses textos, há duas mulheres que dançam até não poder mais: a primeira é impossibilitada de continuar a "dança da alegria" pelo acúmulo de sofrimentos, já a segunda executa uma dança alternante "leve e pesada, risonha e séria", que se torna cada vez mais dramática, até que ela compreende: "danço, sim, meu destino". Ambas param de dançar de repente.

A *performance* de Lucas diverge da coreografia e do destino dessas duas mulheres; a sua é uma dança de luta, de libertação, de expressão religiosa transcendente, de resistência; ela manifesta ainda a força de vida (de crianças e jovens) e dos fenômenos da natureza (fogo) e de seu lado sombrio (a noite sem luz). O clímax seria a dança dos que não têm dança ("*Tanz der Tanzlosen*"), remetendo a pessoas impedidas ou impossibilitadas de se expressar corporalmente – algo que alude talvez a pessoas vitimadas ou silenciadas por outras violências. Lucas condensa em seu corpo características de pessoas oprimidas por diferentes motivos: sua estrangeiridade, a suposta loucura, sua deficiência motora. Com a dança, surge um meio de comunicação que prescinde do conhecimento da língua estrangeira: ele se expressa, transpondo não apenas obstáculos físicos, mas também barreiras sociais, preconceitos. Tanto o relato poético de Ludwig quanto a *performance* de Lucas são representações de resistência, sensibilidade e inclusão, de identificação profunda nas diferenças, na dignidade e reciprocidade que compartilham.

O desfecho da narrativa se dá na normalidade de um dia qualquer, mas a narradora guarda o segredo e a cumplicidade de enxergar algo para além da imagem que se pode ter do idoso imigrante, um oráculo, um sábio dançarino:

> Vi Lucas de novo – no mercado de Santana.
> Ele comprava tomates e outros legumes e colocava tudo cuidadosamente em sua sacola de feira. Ele não se distinguia em nada das outras pessoas.
> Mas olhando-o fortuitamente – eu vi – que ele secretamente sapateava, embora muito contido – mas sapateava.
> (Ludwig, N 10 : A : 4 : 9 : 1-2)

"Aleijadinho"

Outra personagem evocada por Paula Ludwig é o artista Aleijadinho, que, à semelhança de Lucas, o "superador de obstáculos" do texto anterior, recebeu uma alcunha pela qual ficou conhecido, e também foi uma pessoa com deficiência física. O escultor Antonio Francisco Lisboa, cujas mãos teriam sido esfaceladas pela lepra, é personagem e inspiração no poema intitulado

"Aleijadinho", e representa um doloroso tensionamento entre o corpo do artista e a obra de arte, como se lê a seguir:

Tu grande consolador meu nesta terra	*Du großer Tröster mir in diesem Land*
único rastro irmão que eu aqui encontrara	*einzige Bruderspur die ich hier fand*
me estendes ainda a mão há muito putrefata	*du hilfst mir noch mit längst verwester Hand*
teu espírito a mim ressurge da sepultura	*dein Geist ersteht mir überm Grabesrand*
Tal um dos leprosos eu te saúdo	*Ich grüße dich wie der Leprösen einer*
Minha mácula é dor e meu suplício	*Mein Makel ist der Schmerz und meine Qual*
não me deixa o rosto translúcido	*macht mir mein Angesicht nicht reiner*
Como tu estou ante o fim mortiço	*ich bin wie du schon vor dem Tode fahl*
e não há de ser o meu laivo miúdo	*und meine Wunde wird nicht kleiner*
ao contemplar teu tenebroso braço	*wenn ich bedenke dein entsetzlich Wundenmal*
Ajoelho-me ante ti – pois tu formas revelas	*Ich knie vor dir – da du Form erwägst*
de pedra e ouro um semblante do santo modelas	*aus Stein und Gold des Heiligen Antlitz prägst*
eu te apoio a destra morfética	*ich stütze dir die abgefaulte Rechte*
e nela todas as noites de angústia	*und in ihr alle martervollen Nächte*
que tu de mim teu último retrato cinzelas	*dass du aus mir dein letztes Bildnis schlägst*
(Trad. M. Holms)	(Ludwig, 1986, p.261)

O martírio de Aleijadinho reflete, no poema, a imagem dos santos mártires esculpidos por ele, e o artista se transforma, no encadeamento dos versos, em reflexo da poeta (a poeta esculpe o escultor e, nas esculturas dele, a poeta o vê e vê a si mesma).

Como na narrativa do dançarino Lucas, em que a narradora interage com a cena que vê, o eu-lírico desse poema encontra-se em um país outro e se dirige a um tu identificado com o artista barroco brasileiro. Em Aleijadinho, o eu-lírico encontra uma figura irmã e se entende como último (auto)retrato do escultor. Em um gesto que espelha cumplicidade, o eu-lírico apoia sua mão no escultor que, por sua vez, estende sua mão para cinzelar a forma desse eu-lírico-escultura. Os pronomes pessoais, usados no poema em alemão em caso dativo (*dir, mir,* te/a ti, me/a mim) substituem os pronomes possessivos (*deine, meine*, teu, meu) e, com isso, borram as fronteiras entre o corpo de um e outro. Não se sabe ao certo se o eu-lírico apoia sua mão no escultor ou se serve de apoio para a mão deste. Segundo Christiane Quandt (2018, p.32), "na deformação corporal de Aleijadinho, Paula encontra a imagem da sua própria dor".

No poema, também a estrutura de rimas e a quantidade de versos por estrofe sugerem uma construção contrapontística: na primeira estrofe, há uma única rima, correspondendo ao sujeito solitário que invoca a presença do escultor, cujo espírito se ergue da tumba; a segunda estrofe contém seis versos com rimas alternadas, e cada verso intercala o foco no eu-lírico e no martírio de Aleijadinho; na terceira estrofe, existem cinco versos com rimas interpoladas. Ao estabelecer uma relação intertextual com a estética barroca, na qual se insere o escultor, Ludwig lança mão de recursos da música, da poesia e da arte pictórica. O texto reproduz um eco estrutural da fuga,[3] em que os fragmentos da composição são repetidos e entretecidos ao longo da peça, como no estilo musical.

A construção semântica emula os santos mártires esculpidos por Aleijadinho entre o final do século XVIII e o início do XIX; mesmo a estética expressionista, familiar à poeta, recupera a configuração do grotesco e da imagem fragmentada e torturada dos corpos, algo presente no barroco. No poema "Aleijadinho", o eu-lírico encontra alento em uma personagem do seu país de refúgio, historicamente distante, mas análoga no sofrimento e na dificuldade de exercer sua forma artística – talvez Aleijadinho tivesse enfrentado dificuldades para esculpir com as mãos laceradas, tal como Ludwig compondo na língua alemã em *guerra* e em *fuga*.

Esse é outro texto de encontro ou de transitividade entre tempos históricos e movimentos estéticos distintos: o barroco brasileiro, o barroco austríaco e alemão e o expressionismo; entre manifestações artísticas distintas: a escultura e a poesia; entre pessoas: o eu e o tu, Paula Ludwig e Antonio Francisco Lisboa. O ponto de inflexão do encontro desse eu com o espírito do escultor seria marcado, novamente, por uma saudação, como o encontro de Lucas e das crianças. A resistência de Aleijadinho nesse poema, no entanto, não seria idêntica à de Lucas em "Der Hindernisüberwinder", porque, no poema, a pessoa artista se depara especialmente com seus próprios limites, não exatamente com aqueles impostos de fora, por outros. A depender de como é interpretado o martírio, seria válido considerar o martírio não apenas prova de fé individual, mas também uma violência perpetrada por um coletivo hegemônico contra os fiéis. São esses que, por sua vez, resistem à coação religiosa, mas também à violência física, tornando-se santos. Porém, o enfoque do texto em questão recai especialmente sobre a exemplaridade da resistência íntima desses santos contra condições adversas em geral.

O desafio de Aleijadinho e de Ludwig seria aqui persistir na produção de sua obra, no ato de criar, porque de sua obra e do exemplo de outros artistas que resistiram viria o consolo para os momentos agudos de dor e tristeza que o eu-lírico e a autora sentem.

3 Definições e dados preliminares. Departamento de Composição, Literatura, e Estruturação Musical da Escola de Música da UFBA. Disponível em: <http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html>. Acesso em: 31 ago. 2022.

"Das Tier" ("O bicho")

Conclui-se essa pequena amostra de textos de Ludwig no exílio com mais um espelho da escritora no Brasil: "Das Tier" ("O bicho"), uma narrativa onírica, protagonizada por uma escritora e um bicho comparado a um mico-leão, espécie natural da Mata Atlântica brasileira: "Enquanto eu – tentava aproveitar ainda a última luz do crepúsculo para escrever o capítulo mais árido das minhas memórias, fui perturbada ininterruptamente por um rítmico e repetitivo som de dor" (Ludwig, 1962, p.142, trad. M. Holms).[4] A repetição e o ritmo relembram o sapatear de Lucas e as cinzeladas de Aleijadinho nos textos vistos anteriormente.

Procurando pela fonte do barulho, a narradora vê um bicho do lado de fora, numa árvore. Primeiro seria "*ein wunderliches Tier*" ("um bicho maravilhoso"), depois um bicho "totalmente estranho", "semelhante a um mico-leão", de forma que da designação "estranho" o animal incompreensível passa a ser associado com algo conhecido do repertório da observadora. Ele ainda é chamado "*das unheimliche Geschöpf*" ("a criatura infamiliar")[5] (ibidem, p.143).

Sua estranheza lhe provoca um medo desmedido que dá lugar à raiva e à vontade de expulsar o animal, que chora mais intensamente mesmo com as ameaças. A autora usa palavras recorrentes no vocabulário da literatura de exílio: *vertreiben, verscheuchen* (banir, enxotar). Recai um temporal sobre ambas as criaturas: a protagonista em sua casa, o animal em sua árvore, resistem, cada um em seu hábitat – a autora escreve que o temporal "desabava sobre nós", deixando de se referir ao bicho na terceira pessoa e unindo-se a ele no plural da primeira pessoa (ibidem, p.144). Esgotadas as opções de combatê-lo (batendo palmas, balançando algo no ar para assustá-lo, mas recusando-se a agredir o bicho), a protagonista fecha a janela. O gesto de fechar a janela significa uma tentativa de se proteger contra algo externo que incomoda: contra a expressão perturbadora de sofrimento do bicho que causa angústia e inquietação na protagonista. Ao fechar-se a janela, o bicho se cala e esse silêncio perturba a narradora ainda mais que os gemidos do animal. Silente, ele se aproxima da janela da casa, molhada de chuva, e a mulher também, já um tanto compadecida do animal ao relento. No cruzamento dos dois olhares marcados pelas lágrimas que escorrem sobre o rosto do animal e sobre o reflexo do rosto da personagem-escritora no vidro, ela exclama: "Essa sou eu! Essa sou eu!" (ibidem).

4 "*Während ich – das letzte Licht der Dämmerung noch ausnutzend versuchte, das düsterste Kapitel meiner Erinnerungen zu schreiben, wurde ich ununterbrochen gestört, von einem sich rhythmisch wiederholenden Wehlaut.*"

5 Utilizo aqui o neologismo proposto pelos tradutores Pedro Heliodoro Tavares e Ernani Chaves para o texto freudiano "Das Unheimliche" (Freud, 2020).

A pesquisadora Michelle Ricci (2001, p.191) postula sobre o desfecho dessa narrativa: "*The window-to-mirror transformation also can be read in this light, when the image of the animal enters the subject's space, allowing the foreign to become familiar*". Ela enfatiza a metáfora dada por Ludwig, de que o vidro que separa o interior e o exterior da casa e do sujeito se torna um espelho, em que os dois rostos, do bicho e da personagem-escritora, se olham e se sobrepõem. Mas Ricci o faz com os adjetivos "estrangeiro" (*foreign*) e "familiar", pois, aquilo que uma vez foi percebido como estranho remete ao que é há muito íntimo. Essa reflexão é corroborada aqui pelo texto de Sigmund Freud dedicado a esse fenômeno estético, à sensação do *infamiliar* [*Unheimlich*], que seria "uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo" (Freud, 2020, p.33). E prossegue: "familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*" (ibidem, p.47, 49) e também é "o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar" (ibidem, p.95). O psicanalista associa ainda o infamiliar com a configuração do duplo [*Doppelgänger*], em que ocorre "a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu" (ibidem, p.69). Essas definições encontram respaldo na tensão colocada em cena entre a protagonista e o bicho da narrativa de Ludwig. No entanto, não ocorre somente a "confusão do Eu" no final, mas, a partir do espelhamento, uma percepção mais aguda e nítida de si e da própria dor.

A transição de medo e estranhamento do bicho para uma identificação com a sua dor e desproteção é um processo do encontro da poeta com a estrangeiridade do exílio, mas também com a familiaridade da condição estrangeira de mais pessoas e seres. Lucas, Aleijadinho e o mico-leão possuem traços em comum: por algum motivo incomodam, mas resistem às ameaças, aos desafios impostos por outros ou manifestos no próprio corpo, e se irmanam sem que suas diferenças sejam apagadas. Pelo contrário, eles as afirmam com confiança e sensibilidade.

Considerações finais

Os textos de Paula Ludwig ecoam temas em comum com outros textos escritos no exílio: o sofrimento, o banimento e a fuga, o estrangeiro; entrecruzam-se na sua poética outros motivos: a dança, o corpo que se funde no outro, o espelhamento compassivo entre o outro oprimido e o eu que compartilha essa condição de outras formas. Quanto ao Brasil, a representação de traços do país no exílio de Ludwig manifesta uma disposição ou ânsia em reorientar-se, não simplesmente lamentando a perda da Europa e desejando o retorno a ela, mas lidando com ambiguidades, deslocando o ponto de referência geográfico e cultural junto consigo ou *incorporando-o,* dialogando com outras tradições que atravessam a experiência e o imaginário da autora.

O espelhamento que a obra literária de Ludwig oferece não se dá por meio de um achatamento da complexidade e das diferenças, a autora não torna o outro igual a si, mas percebe na singularidade do outro a sua própria singularidade e, por meio desse encontro com o outro, acontece o encontro consigo. E essa percepção de si, do desamparo e da dor, gera uma transformação dos papéis desempenhados pelos indivíduos, que podem então se definir e afirmar, deixar a posição de objeto ou de pessoa em processo de "coisificação" como um indivíduo estigmatizado e excluído, e assumir uma postura de inclusão, de afirmação da subjetividade e dignidade compartilhada. Esse encontro transformador é, segundo Hilde Domin (1993), um benefício que a poesia, como toda arte, proporciona às pessoas que a experimentam. E Paula Ludwig torna esse processo visível em suas narrativas, seus poemas e relatos. Seu olhar poético para o Brasil colore e aprofunda a "grandeza indizível" de pessoas e seres que poderiam passar despercebidos por outros olhos.

Seu olhar é, segundo o termo de bell hooks (1992), "oposicional", seja contra formas de exclusão estruturais em diferentes sociedades, seja em relação à tradição cultural de sua própria língua. Sua visão de mundo, inclusiva e sincrética, mostra um tipo de resistência a opressões por meio de uma identificação que reconhece, respeita e acolhe a alteridade dentro de si.

Referências

BISCHOFF, D.; KOMFORT-HEIN, S. Einleitung: Literatur und Exil. Neue Perspektiven auf eine (historische und aktuelle) Konstellation. In: ___. (Ed.) *Literatur und Exil. Neue Perspektive*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. p.1-19.0

DOMIN, H. *Wozu Lyrik heute.* Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993.

EMMERICH, W. Kein Gespräch über Bäume. Naturlyrik unterm Faschismus und Exil (1981). In: KOEPKE, W.; WINKLER, M. (Ed.) *Exilliteratur*: 1933-1945. Darmstadt: wiss. Buchges, 1989. p.394-423.

FREUD, S. *O infamiliar e outros escritos*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HÄUSLER, C. Welten und Gegenwelten. Anmerkungen zum bildnerischen Werk Paula Ludwigs. In: SWOZILEK, Helmut (Org.). "*Aus tausend Spiegeln sehe ich mich an*": Paula Ludwig 1900-1974 / Dichterin / Malerin. Bregenz: Vorarlberger Landesmuseum, 2004. p. 119-130.

HÖLDERLIN, F. Mnemosyne [2. Fassung]. In: BEISSNER, F. (Ed.) *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta, 1953. v.2, p.203-5.

HOLMS, M. *Uma poética do exílio:* o Brasil infamiliar na vida e na obra literária de Paula Ludwig. São Paulo, 2023. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: doi:10.11606/T.8.2023.tde-15102024-153350. Acesso em: 10 fev. 2025.

HOOKS, b. The Oppositonal Gaze: Black Female Spectators. In: ___. *Black looks:* Race and Representation. Boston: South End Press, 1992. p.115-31.

KESTLER, I. A literatura em língua alemã e o período do exílio (1933-1945): a produção literária, a experiência do exílio e a presença de exilados de fala alemã no Brasil. *Itinerários*: Revista de Literatura, Araraquara, n.23, p.115-35, 2005.

KOEPKE, W.; WINKLER, M. Einleitung. In: KOEPKE, W.; WINKLER, M. (Ed.) *Exilliteratur*: 1933-1945. Darmstadt: wiss. Buchges, 1989. p.23-45.

LÄNGLE, U. Paula Ludwig (1900-1974): Die andere Klage. In: BAUR, U.; GRADWOHL-SCHLACHER, K.; FUCHS, S. (Org.) *Macht Literatur Krieg*: österreichische Literatur im Nationalsozialismus. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998. p.432-46.

LUDWIG, P. 1. *Akt*. Manuscrito N 10 : A : 2 : 1, Franz-Michael-Felder-Archiv, Vorarlberger Landesbibliothek.

_____. *Der Hindernisüberwinder*. Manuscrito N 10 : A : 4 : 9 : 1-2, [Brasilien], [1940-1953] (unveröffentlicht), Franz-Michael-Felder-Archiv, Vorarlberger Landesbibliothek.

_____. *Träume: Aufzeichnungen aus den Jahren zwischen 1920 und 1960.* Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1962.

_____. *Gedichte.* Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1986.

_____. Erdumdrehung. In: *Exil in Brasilien:* die deutschsprachige Emigration 1933-1945; eine Ausstellung des Deutsches Exilarchivs 1933-1945 der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main. Die Deutsche Bibliothek. [Bearb. von Christine hohnshchopp unter Mitw. von Frank Wende]. Leipzig; Frankfurt am Main; Berlin: Die Dt. Bibliothek, 1994. p.113-15.

LUDWIG, P.; FITZBAUER, E. *Größerer Zeiten Gesang*: ein Brief und fünf Gedichte im Faksimile der Handschrift. Wien: Graph. Zirkel, 1996.

QUANDT, C. *Paula Ludwig, uma poeta quase esquecida*. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2018.

RIBEIRO-DE-SOUSA, C. *Retratos do Brasil*: hetero-imagens literárias alemãs. São Paulo: Arte & Cultura, 1996.

_____. *Do cá e do lá*: introdução à imagologia. São Paulo: Humanitas, 2004.

RICCI, M. Between Depiction and Experience: The Exile Dreams of Paula Ludwig. In: HERMINGHOUSE, P.; ZANTOP, S. (Org.) *Women in German Yearbook 17. Feminist Studies in German Literature and Culture.* Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2001. p.181-97. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20688931>. Acesso em: 6 mar. 2019.

SCHININÀ, A. *Österreichische Lyrik des Exils*. St. Ingbert: Röhrig, 2011.

SCHMAUS, M. Exil und Geschlechterforschung. In: BANNASCH, B.; ROCHUS, G. (Ed.) *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Von Heinrich Heine bis Herta Müller. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. p.121-47.

SCHMID, S. Schriftstellerinnen im Exil - Zuständig fürs Überleben. In: *Österreichische Literatur im Exil*. Salzburg: Universität Salzburg, 2002, p.1-9. Disponível em: <http://www.literaturepochen.at/exil/l5038.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

VORDTRIEDE, W. Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. (1968). In: KOEPKE, W.; WINKLER, M. (Ed.) *Exilliteratur*: 1933-1945. Darmstadt: wiss. Buchges, 1989. p.23-43.

Um espelho francês

O Brasil do século XIX pelas lentes dos Taunay:

os difíceis trópicos na perspectiva de uma família de artistas franceses

Priscila Célia Giacomassi

Havia um país chamado Brasil,
mas absolutamente não havia brasileiros.
(Saint-Hilaire)

A história da família Taunay no Brasil começa com Nicolas-Antoine que aqui chega em 1816. Juntamente com outros artistas, integrava aquela que ficou conhecida como a Missão Artística Francesa liderada por Joachim Lebreton, a qual "tinha como projeto criar uma iconografia oficial e conformar uma academia brasileira" (Schwarcz, 2009, p.31). Nicolas-Antoine Taunay enfrentaria várias dificuldades em se adaptar à nova realidade nos trópicos. Quando volta para França, em 1821, deixa aqui seus filhos Aimé-Adrien, Félix-Émile e Carlos Augusto Taunay, além de seu irmão, o escultor Auguste Marie Taunay.

O filho mais novo, Aimé-Adrien participaria como ilustrador da famosa Expedição Langsdorff pelo interior do Brasil em 1818. Apesar de muito jovem, sua carreira como artista-viajante não começa nessa ousada expedição, mas, infelizmente, nela termina. Por conta de um lastimável acidente, morre precocemente aos 24 anos, mas não sem legar ao mundo um sensível conjunto de obras sobre o território brasileiro e seus habitantes no século XIX. Os originais de suas pinturas pertencem hoje à Academia de Ciências de São Petersburgo, na Rússia.

O outro filho, Félix-Émile, além de pintor, torna-se tutor e amigo do imperador D. Pedro II, assumindo a direção da Academia Imperial de Belas Artes de 1834 a 1851. Sua atuação foi fundamental nos rumos da instituição e, consequentemente, na formação dos pintores cujos modelos estéticos, então por eles adotados, culminariam, segundo Luciano Migliaccio (2010),[1] em uma "representação da história brasileira nos moldes da pintura de história francesa". Félix-Émile é pai de Alfredo d'Escragnolle Taunay, o Visconde de Taunay, que nasce no Rio de Janeiro e compartilha com a família de artistas o gosto pelo estudo da literatura e das artes. Em 1871[2] e

1 Palestra proferida na Conferência "Uma Tradução dos Trópicos", a qual faz parte do Ciclo "Artes Visuais no Brasil do século XIX" (8 aulas realizadas pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP em outubro e novembro de 2010).

2 *A retirada da Laguna* foi publicada originalmente em 1871 em francês e traduzida posteriormente por seu filho, o historiador Afonso d'Escragnolle Taunay.

1872, respectivamente, são publicadas suas duas mais reconhecidas obras, *A retirada da Laguna* e *Inocência,* ambas inspiradas em viagens que empreendeu no interior do Brasil – sendo a primeira um relato tocante de sua experiência pessoal em um episódio da Guerra contra o Paraguai.

Inevitavelmente, os Taunay influenciam e são influenciados pela realidade brasileira do século XIX. Seu legado atravessa o tempo, chegando até nós como registro artístico e documental, compondo como que um enorme caleidoscópio em que entrevemos as imagens tanto dos retratados como dos que retratavam essa terra envolta em mistérios e produtora de tantas contradições. Os Taunay buscavam uma nova vida no Brasil, longe do cenário beligerante na Europa. Entretanto, ao conservar ideais europeus e buscar entender por essa mesma chave a nova realidade em que se viram inseridos, vários tipos de embate e desilusão tornaram-se incontornáveis.

A análise de Pierre Rivas (2005) em *Diálogos interculturais* aponta para o que ele descreve como uma "desigualdade em termos da troca" de influência, historicamente falando, entre os dois países: "A presença do Brasil na França é fraca e restritiva e altamente estereotipada. Em compensação, a influência da França no Brasil é seminal, constitutiva da emergência identitária do país" (Rivas, 2005, p.81). E essa influência mútua (ainda que desigual) é intensificada a partir de 1808 com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, evento que reconfiguraria o cenário histórico brasileiro. Começa a haver uma abertura – além da econômica – para que artistas e cientistas estrangeiros venham explorar e "retratar" um país que os colonizadores haviam buscado manter em segredo por três séculos. Com o advento da independência em 1822, surge um esforço para construir uma identidade comum para o povo que aqui morava. Isso só poderia ser alcançado com o resgate de uma história a ser registrada – eventualmente, criada – e perpetuada, bem como através da solidificação de um espírito patriota. Rivas aponta que esse contexto permitiu à França, em particular, "desempenhar um papel mediador central na diferenciação dessa nação emergente que, para chegar à autonomia nacional, deve cortar o cordão umbilical português, e, para não alienar sua autonomia cultural em face da nova hegemonia econômica inglesa, encontrar um contrapeso na filiação cultural à grande irmã latina, a França" (ibidem).

A verdade é que o Brasil sempre provocara bem mais que curiosidade na Europa. Desde o seu "descobrimento", os relatos relacionados a esse novo mundo funcionavam como combustível para o imaginário europeu – a começar pelo seu primeiro registro histórico oficial, a carta de Pero Vaz de Caminha. Essa "certidão de nascimento" não é, de forma alguma – e nem poderia deixar de ser –, um relato isento e desapaixonado. A descrição entusiasmada do escrivão português exaltava uma "exuberância natural dos trópicos [...]. O Novo Mundo era de fato completamente novo. Caminha [...] dá ao 'achado' o tom de excepcionalidade e descreve o local como um novo paraíso" (Schwarcz; Starling, 2015, caderno cor 1, ilustração 6). Mitos e estereótipos

eram criados e até mesmo alimentados dependendo da finalidade: esconder ou propagandear a nova terra. Assim, logo de saída, é o olhar estrangeiro que começa a refletir para o mundo conhecido as feições do território recém-descoberto. De fato, o fascínio pelo novo e desconhecido lugar no mundo, "esperando" para ser explorado, arrebatava a Europa. A aura que envolvia esse "país" exótico e distante permitia uma descrição propositalmente inflacionada:

> O encontro com a América seria o feito mais grandioso da história moderna ocidental; numa época em que era melhor "ouvir" do que "ver", o pensamento europeu voltava-se – entre assustado e maravilhado – para essa Nova Terra, em tudo distinta. (Schwarcz, 2014, p.24)

Para Nicolas-Antoine Taunay, assim como para seus compatriotas, o encontro entre realidade e expectativa foi desafiador. Isso porque ele obviamente "chegava ao país carregando todo um imaginário que seria aqui testado e revisado" (ibidem, p.20) e, com esse fim, ele precisaria colocar à prova aquilo que já conhecia sobre a América. Sua formação havia sido esmerada, uma vez que "provinha de uma família cultivada, e com certeza teria entrado em contato com as obras de viajantes e os compêndios editados no século XVIII a respeito desse Novo Mundo, que produzia tanta curiosidade entre os franceses: uma natureza edenizada, com seus naturais e seus costumes exóticos" (ibidem). Os relatos franceses – ou traduzidos para o francês – foram certamente as fontes de que o artista bebeu antes de embrenhar-se, ele e sua família, nessa aventura de grandes proporções:

> Por meio de tais relatos é possível entender um certo repertório cultural partilhado na França e do qual nosso pintor estava provavelmente inteirado antes de chegar ao Brasil. [...] É certo que Nicolas não teria acesso aos relatos ibéricos, mas os próprios textos franceses acabariam por se referir aos autores portugueses, e deles extrairiam descrições e imagens. [...] a literatura portuguesa apresentou uma natureza em tudo edenizada; contudo, de determinada maneira, condenou os "naturais da terra", por suas "excentricidades". Essas tópicas escorreriam para os relatos dos franceses, que maravilhados com a terra, tenderam a poupar os selvagens. Taunay, sem dúvida, "fartou-se" com a quantidade e a qualidade de obras que encontrou, e "seu" Brasil seria povoado por esse tipo de universo cultural. (ibidem)

Inevitavelmente, Nicolas-Antoine Taunay acaba por se tornar "um grande e inesperado leitor do Brasil" (ibidem, p.21), produzindo obras que expressam sua particular interpretação da realidade que aqui encontrou – um contato que obviamente não aconteceria sem entrechoques. Os franceses que chegaram ao Brasil no século XIX traziam consigo "seus costumes e civilidades, e o local passaria a ser visto a partir de um jogo de espelhos, em que se contrastava a vasta e imaginosa representação [...] com a recente realidade dos trópicos" (ibidem, p.13). Os relatos dos viajantes que haviam se aventurado nessa nova região do globo mesclavam interpretações fantasiosas e registros científicos. "É do conhecimento geral", pontua Ribeiro-de-Sousa (2011, p.174), "que as primeiras imagens do Brasil na Europa são fruto da imaginação exacerbada europeia, recém-saída da Idade Média, ainda à procura do paraíso na Terra". Os atributos recorrentes nessas narrativas podem ser assim elencados: exotismo, excentricidade, ambiguidade, exagero e estranhamento – este, invariavelmente, reflexo de uma percepção paradoxal entre o cenário paradisíaco e o povo que o habita, rústico e primitivo.

Curiosamente, essa percepção estrangeira – nesse caso, a francesa – que foca o contraste entre a paisagem exuberante e as mazelas relacionadas às gentes do Brasil será um fio condutor que parece manter-se desde os primeiros relatos até as produções mais contemporâneas. É o caso, por exemplo, do romance de Jean-Marie Blas de Roblès *Là où les tigres sont chez eux* (Lá onde os tigres se sentem em casa), lançado no Brasil em 2011. Nessa obra, várias narrativas articulam-se expondo a percepção que Eléazar von-Wogau, um correspondente francês morando em Alcântara, Maranhão, tem do Brasil do século XX. Pelo entrelaçamento das histórias, o romance faz, de acordo com Raquel Camargo (2018, p.78), "releituras da alteridade brasileira, vista de uma perspectiva francesa. Nessas releituras, surge a possibilidade de imagens surpreendentes de Brasil, frutos do encontro entre personagens franceses e brasileiros e também da experiência de um escritor francês que já viveu no nosso país".

Assim como os primeiros viajantes, no romance de Roblès, o imaginário criado, o imagotipo, "toma forma na representação do Brasil enquanto país de paisagens exuberantes e com uma população socialmente desprivilegiada" (ibidem, p.83). Ou seja, o contexto brasileiro de contrastes e desigualdades é um aspecto que não evoluiu significativamente e permanece sendo captado pelas artes – nesse caso, pela literatura. Por outro lado, um traço visto como positivo pelos estrangeiros é relacionado a alguns atributos do caráter do brasileiro – entre eles, a hospitalidade e a afabilidade. E essa é uma das características que se destaca em um determinado momento da trama de Roblès, quando Loredana, a amiga italiana de Eléazard, pergunta se ele já estaria cansado do Brasil. A resposta do jornalista francês carrega muita similaridade com vários dos relatos dos viajantes dos séculos anteriores. Diz ele: "– Não, na verdade, não. Gosto das pessoas daqui... Tudo é possível com eles. Eles não ficam remoendo velhas histórias, como na Europa. O que existe atrás deles: quatrocentos anos, quinhentos anos de história?" (Roblès, 2011, p.553).

Nossa história, de fato, é relativamente curta, porém marcada pelas cicatrizes produzidas por essa desigualdade enraizada em nosso trajeto.

A famigerada "dualidade deste olhar diante das belezas e os horrores encontrados abaixo dos trópicos" (Prado, 2019, p.361) é lugar-comum desde os primeiros relatos sobre o Brasil. De fato, a visão idílica é por vezes veiculada com esse fim: esconder as mazelas do povo e seu território. São "os charmes maléficos do exotismo" ou de forma mais poética, a "árvore que esconde a floresta, de qualquer modo, é o sintoma de um grave desajuste" (Roblès, 2011, p.253). Esse desajuste foi percebido pelos membros da família Taunay logo no início de sua experiência em solo brasileiro. Nesse caso, sua perspectiva estrangeira promoveu uma caracterização muito particular desse povo diferente, disperso, miscigenado e ainda em "construção" – bem como do território tão rico e belo, porém, ao mesmo tempo, ameaçado pela falta de um projeto efetivo, visionário e sustentável enquanto nação.

O território

Essa nova terra causava, ao mesmo tempo, arrebatamento e incômodo em diversos níveis nos membros dessa família de franceses instalada nos trópicos. Para Nicolas-Antoine Taunay, a América representava "um local isolado, apartado da guerra e cuja natureza inspirava a atenção do artista" (Schwarcz, 2009, p.31). A paisagem exuberante era seu refúgio, mas também algoz. Ele acha o sol do Brasil "irritante" e a paisagem com um excesso de cores – as quais sua paleta não alcançava. Assim, o tipo de representação que o artista faz das paisagens brasileiras guarda muitas semelhanças com cenários europeus. Tanto em termos humanos, políticos como também estéticos, a relação com os trópicos sempre foi difícil para ele. O pintor não buscou adaptar sua pintura à nova terra, mas tentou adaptar o Brasil à sua concepção artística. Schwarcz (2014, p.289) conclui que, tanto no Brasil como na França, "do lado de Taunay sobrava um grande 'mal-entendido', entre culturas, cores, gentes e tempos tão distintos".

Assim como outras telas que produziu no Brasil, "Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista" ilustra esse tipo de escolha estética. Schwarcz (2014, p.245) atenta para o fato de que o pintor francês "trouxe para as telas brasileiras e para as vistas exóticas do Rio, as vacas, cachorros e outros animais que se acostumara a encontrar e desenhar na paisagem estrangeira". Taunay não conseguiu impedir que a Europa invadisse o cenário brasileiro em sua pintura. Aliás, era pela lente estrangeira que enxergava o país e, portanto, o embate pessoal era inescapável. "Parece até", na avaliação de Schwarcz, "que Nicolas buscava acercar-se do novo contexto introduzindo elementos que lhe eram familiares e que lhe permitiam entrar em terreno alheio com mais propriedade" (ibidem).

Figura 1. "Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista", de Nicolas-Antoine Taunay (1816-1821). Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm. Fonte: acervo da Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional - SEMEAR/UFRJ, Rio de Janeiro.

No detalhe: Ao fundo, o Palácio de São Cristóvão; em primeiro plano, as vacas que Taunay "se acostumara a encontrar e desenhar na paisagem estrangeira" (Schwarcz, 2014, p.245).

A produção artística de seu filho, Félix Taunay, igualmente fornece informações importantes para entendermos o tipo de olhar que ele lançava para o Brasil de seu tempo. Um exemplo bastante "eloquente" é a tela "Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão", a qual expõe as consequências funestas resultantes do processo de desmatamento, revelando, ao mesmo tempo, a inexistência de um sentimento de pertencimento do homem com relação à floresta. Como o próprio nome antecipa, mais do que uma narração proposta a partir dos elementos visuais, há uma linha argumentativa elaborada pictoricamente. A tela apresenta o contraste entre dois cenários paralelos: a natureza paradisíaca e o que restou de uma parte dela – reduzida a carvão. O tom denunciatório com relação à derrubada de florestas centenárias expressa o questionamento sobre a necessidade de desenvolvimento do país, o qual, entretanto, está sendo levado a cabo de maneira predatória, sem planejamento, sem perspectivas das consequências futuras. A mirada de Félix Taunay é bastante relevante uma vez que evolui da representação idealizada para o questionamento crítico de uma realidade bem pouco conveniente.

O caráter que se destaca na tela é o da urgência. Nela, "brancos comandam, escravos negros na retirada e queimada das matas. A construção da cidade revela-se urgente. Taunay evidencia o momento de maneira narrativa, contando, através da pintura, os passos deste progresso" (Dias, 2005, p.15). Sim, um progresso que cobra caro pelo que produz. Será essa tela que irá

> [...] ocupar de maneira solene a modernidade da pintura de paisagem ao mostrar a narrativa da presença do homem e de seu papel destruidor das matas em prol do progresso. É desolador, mas é moderno. Não apenas pela novidade da narrativa proposta pelo pintor na composição que se divide em duas partes – mata intocada e mata destruída pelos diminutos e devastadores homens com seus machados e fornos para a produção de carvão vegetal –, mas por apresentar ao espectador a crítica pelo preço a ser pago pelo progresso e pela civilização. (Dias 2020, p.108)

Essa é uma obra de muito impacto, tanto pela paisagem exuberante que retrata, pelo problema social e ambiental que denuncia, como pelas dimensões físicas do suporte (134 x 195 cm). Um texto elucidativo acompanhava a tela no catálogo de exposição: "A desaparição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos" (Taunay apud Dias, 2013, p.11).

Figura 2. "Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão", de Félix-Émile Taunay (Montmorency, França 1759 - Rio de Janeiro, RJ 1881). Óleo sobre tela, 134 x 195 cm, *circa* 1843, sem assinatura. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de Rômulo Fialdini.

Nos detalhes:

Há algo a ser debatido e analisado na tela, algo que deveria atravessar os anos e atingir as seguintes gerações: "Taunay procura passar ao público uma mensagem histórica e social, propondo um alerta para a destruição das matas do Rio de Janeiro e dando à sua obra um caráter instrutivo e moralizante" (Dias, 2013, p.11). Para Migliaccio (2010, n.p.) a tela nos induz a questionar: "Como se constrói a história do Brasil?". E a própria imagem traz em si a resposta: "Se de um lado [ela] é composta, como Debret mostra, como Von Martius afirma, pelas contribuições de todas as culturas que fazem parte do Império, do outro lado, a grande questão da história brasileira é a relação com a natureza. O que se paga para construir? Como construir?".

Segundo Mattos (2009, p.291), "Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão" não pode mais somente ser entendida como "uma alegoria genérica do enfrentamento entre homem e natureza", mas torna-se "uma espécie de manifesto visual contra práticas concretas de destruição da floresta, em uma parte específica do Rio de Janeiro, isto é, a Floresta da Tijuca, na qual ele próprio habitava". O fato de Félix exercer com muita diligência suas funções acadêmicas e administrativas na Academia Imperial de Belas Artes não o impediu de estar atento a questões de ordem social do Império. Assim, ele promoveu discussões em defesa do "emprego de técnicas agrícolas mais modernas, acompanhado de uma forte crítica aos meios arcaicos ainda empregados no Brasil (e associados à escravidão), que, de acordo com muito intelectuais, destruíam de forma irreversível o patrimônio natural do país" (ibidem). A iniciativa de recuperação da Floresta da Tijuca, em 1862, pode ser entendida como um dos saldos positivos desse debate sobre a política ambiental do qual Félix Taunay participou de forma tão engajada.

O povo

"Os selvagens brasileiros", nas palavras de Mello (2019, p.266), viviam sem nenhum "interesse pelo futuro, sem consciência de nada, ao mesmo tempo estúpidos e apáticos. Muito próximos, aliás, da imagem que fazem de si mesmos muitos brasileiros, ao longo da história do país, até hoje". Esse é um retrato difícil de digerir e, infelizmente, bastante fidedigno. Os Taunay, assim como demais artistas estrangeiros, conhecem no Brasil um tipo de gente muito diferente daquela a que estavam acostumados na Europa: um povo miscigenado que encontrará diferentes tipos de representação nas suas obras. Em um trecho de *Inocência*, de Alfredo d´Escragnolle Taunay, por exemplo, Juque, o ajudante do naturalista alemão Meyer, refere-se aos tipos de mulheres que havia encontrado no Rio de Janeiro: "Aí é que sai à rua uma tafularia de deixar a gente tonta de uma vez, de queixo caído. Umas tão alvas!... Outras cor de café-com-leite... crioulas chibantes" (Taunay, 2008, p.86). São retratos rápidos dos

variados matizes de mulheres brasileiras, assim como os já registrados pelas tintas de seu tio Aimé-Adrien Taunay.[3]

E como se comporta o olhar europeu frente a essa gente tão incomum e com costumes tão diferentes? Mello (2019, p.267) fornece um parâmetro a partir de relatos de viajantes atestando que "a ambiguidade do olhar francês sobre o outro" é um traço que se mantém. Esses textos apresentam os brasileiros "ora como habitantes de lugares paradisíacos, inocentes, puros; ora como vítimas da preguiça e da crueldade". Essa tensão é aparente na obra dos Taunay. Em *A retirada da Laguna,* por exemplo, uma perspectiva paradoxal acaba se revelando na narrativa no que se refere à oposição entre os povos "civilizados" e os "primitivos", como postula o próprio autor. O narrador deixa claro que só os primeiros teriam condições de valorizar os encantos que o cenário oferecia. Na verdade, Alfredo Taunay, o futuro Visconde, confere a si próprio um papel de destaque enquanto esteta, o qual se diferencia tanto dos povos primitivos como dos demais membros expedicionários. Ele mesmo confirma essa postura em suas *Memórias*:

> Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era eu o único dentre os companheiros, e, portanto, de toda a força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço. (Taunay, 2005, p.179)

Assim como em *Inocência* o personagem Meyer valoriza detalhes que para os povos da terra são insignificantes, Alfredo Taunay reconhece que a educação familiar lhe investia dessa atitude de naturalista consciente de que seu olhar era mais apurado. "Parece apanágio dos povos civilizados", reflete Taunay (2013, p.52), "o sentimento admirativo; pelo menos bem raro é nos homens primitivos a sua manifestação exterior". Dessa maneira, o escritor "acaba por assumir a atitude do colonizador que, diante de dados de realidade dessemelhantes daqueles que lhe são habituais, inclina-se a acentuar, de maneira negativa, o diferente" (Wimmer, 2008, p.140). Por outro lado, um fenômeno bastante interessante manifesta-se nos textos de Taunay: a valorização da figura do sertanejo, aquele que consegue domar o sertão com coragem e intrepidez, que conhece suas particularidades e caminhos e por isso tem mais condições e habilidades que qualquer pessoa de fora.

3 Detalhes de retratos femininos podem ser observados nas aquarelas de Aimé-Adrien Taunay: "Costume de S. Paul", 1825; "Indienne Xiquitos de la mission de S. Rafael", 1827; "Rio Quilombo, no Distrito da Chapada", 1827 e "Sebastiana, filha da mestiça Francisca de Sales e de um branco", 1827.

O sertanejo

A maneira como o sertanejo e a sertaneja são construídos literariamente por Alfredo Taunay os eleva ao nível de representatividade, revestindo-os dos valores da nacionalidade: coragem, patriotismo, seriedade, empenho à palavra dada, altruísmo, amor que ultrapassa todos os limites. Essa representação, porém, igualmente revela algumas das idiossincrasias da alma brasileira: a teimosia, a dificuldade em se abrir a novas formas de pensar e, às vezes, a completa ignorância com relação ao seu papel na coletividade. No caso da tessitura narrativa da obra de Alfredo Taunay, esta expõe literariamente as faces de um povo de complexa caracterização. De uma maneira ou de outra, a figura do sertanejo é legitimada, revestindo-se de protagonismo e de virtudes inerentes aos perfis heroicos. Seja pela caracterização idealizada da heroína romântica em *Inocência*, sua obra mais famosa, ou pelo herói de guerra, o guia Lopes em *A retirada da Laguna*, a sertaneja e o sertanejo é que assumem um papel de protagonismo.

É interessante que, antes de ocupar as páginas do Visconde de Taunay, a figura do sertanejo já ganhara destaque nas telas de seu pai. Em 1841, Félix-Émile produzira "O caçador e a onça" e "Águas Termais de Piratininga", que revelam a mesma mensagem. Segundo Dias (2005, p.415) a imagem do "homem que adentra a mata e invade a paisagem constitui um tema constante nas obras produzidas por Taunay no período em que dirigia a Academia Imperial de Belas Artes". Dessa forma, Félix Taunay enaltecia as qualidades do "homem da terra" ressignificando "a cena para o mundo contemporâneo, valorizando a força do sertanejo e seu enfrentamento na esfera do natural" (Dias, 2013, p.12). Em ambas as telas, o pintor dá protagonismo ao "motivo do homem do sertão inserido na paisagem nacional" (Stumpf, 2019, p.229). Seduzido e completamente entregue à exploração do sertão, o sertanejo mais do que qualquer outra coisa, é um espírito livre, intrépido e pioneiro.

Assim como seu irmão Aimé-Adrien costumava fazer, nessas duas telas Félix-Émile introduz a figura humana na pintura de paisagem e isso não deixa de configurar um certo ineditismo para a época. Mas não só isso. Há, nessas telas, uma camada de idealização ou de "heroicização" da imagem do sertanejo, aquele que "tem seu valor por adentrar o interior do Brasil e enfrentar a própria natureza, em prol de sua própria força e de seu valor no sentido da descoberta" (Dias, 2013, p.11).

Interessante que no romance *Inocência* o sertanejo é retratado da mesma forma destemida ante os animais perigosos da floresta, como a onça, por exemplo: "É-lhe indiferente o urro da onça. Só por demais repara nas muitas pegadas, que em todos os sentidos ficam marcadas na areia da estrada" (Taunay, 2008, p.21-2). Independentemente do tamanho – assim como indicado pelas pegadas do animal –, o sertanejo é destemido e não se abala: "– Que bichão! murmura ele contemplando um rasto mais fortemente impresso no solo; com um bom onceiro não se me dava de acuar este diabo e meter-lhe uma chumbada no focinho" (ibidem). O Visconde de Taunay parece de fato ter-se inspirado no pai pintor para representar o sertanejo de forma valente e heroica.

Figuras 3 e 4. Telas de Félix-Émile Taunay (Montmorency, França 1759 - Rio de Janeiro, RJ 1881) que dão protagonismo à figura do sertanejo. Respectivamente: "O caçador e a onça", óleo sobre tela, 173 x 135 cm, *circa* 1841, sem assinatura; e "Águas Termais de Piratininga", óleo sobre tela, 177,5 x 135 cm, sem assinatura. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro.

Apesar de a representação de Félix Taunay do sertanejo ainda se assemelhar "mais ao tipo estrangeiro e clássico do que predominantemente nacional" (Dias, 2005, p.419), trazer esse personagem emblemático do interior do Brasil para o centro de seu registro é bastante significativo. Ao "ressaltar a luta entre o homem e a fera por um viés sertanejo – isto é, vinculado aos tipos característicos do interior do território brasileiro" (Dias, 2013, p.11), Félix Taunay passa uma mensagem de que ele deve se orgulhar de suas habilidades e de sua nacionalidade. Em *Águas Termais de Piratininga*, por exemplo, parece haver uma preocupação do pintor com o devido registro da cor local: "As vestimentas referem-se, cada uma, aos seus regionalismos. A paisagem é diversa, pois Taunay concentra aqui as características em relação à paisagem local, conferindo à cena a sua nacionalidade e identidade" (ibidem). É uma forma de enaltecer e legitimar a identidade nacional através de um herói – o qual poderia se achar tão improvável – nessas terras tão distantes do conhecimento europeu na época.

O índio

Desde o início, então, o estrangeiro vai entender que é na diversidade étnica e cultural que estão entranhadas as raízes do brasileiro. O século XIX, porém, elegia o representante da nação. Não seria o sertanejo, o mestiço, tampouco o negro, mas o índio – edênico e idealizado. Isso porque havia a necessidade, preconizada pelos autores românticos, de "romper com a tradição europeia, mesmo que aparentemente, e buscar em nossas origens a brasilidade, essência esta que foi encontrada no índio e também na natureza: se não tínhamos castelos, tínhamos o maior rio do mundo, florestas exuberantes e riquezas naturais" (Senra, 2014, p.43). Havia uma diferença no olhar que os povos ibéricos lançavam sobre os indígenas e naquele dos exploradores franceses: "se os relatos dos portugueses foram muitas vezes pessimistas com relação aos homens e otimistas quando se tratava de 'propagandear' a natureza do Brasil (incitando a imigração), a literatura de viagem, deixada pelos franceses [...] geraria novas celeumas" (Schwarcz, 2014, p.29). Isso porque o que era considerado, pela maioria dos viajantes, como uma "falta" (os índios viviam desprovidos de roupas, fé, reis, regras...), era visto de modo até mesmo positivo pelos franceses. Para eles, essa falta era praticamente um "excesso, com a representação dos gentios em alta no imaginário francês" (Schwarcz; Starling, 2015, p.36). Essa visão era, em grande parte, fruto das ideias rousseaunianas de que quanto mais conectado à natureza, menos corrompido seria o ser humano.

Na narrativa de *Inocência*, porém, os índios praticamente inexistem. São brevemente mencionados e, de forma nada idealizada, equiparados a animais. Em *A retirada da Laguna*, são apresentados também perifericamente e de forma um tanto ambivalente: engrossam as fileiras do exército lutando ao lado dos soldados brasileiros, ao mesmo tempo que evidenciam traços e comportamentos selvagens, quase bestializados. Essas são caracterizações distantes daquelas realizadas pelo tio pintor Aimé-Adrien Taunay, que – além dos brancos, negros e mestiços – retratou os Guaná e os Bororo quase mimetizados com a paisagem, de tão integrados a ela: sujeito e território em harmonia humboldtiana. Envolta pela aura romântica de uma certa introspecção e mistério, além da total comunhão com a natureza, é na obra legada por Aimé-Adrien que a figura do índio realmente ganha protagonismo e beleza estética.[4]

O negro

Mello (2019, p.268) aponta para a interpretação de autores franceses que condenam alguns dos "costumes da sociedade brasileira, com seus preconceitos raciais e sociais, a corrupção, a preguiça das elites, os abusos do clero, dos funcionários públicos, a exploração dos escravos [constatando]

4 Tais características podem ser observadas em obras como "Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso", 1827, e "Homem e mulher Bororo", 1827.

que todos os males do Brasil provêm da escravidão dos negros". Na obra dos Taunay, a questão da escravidão é algo difícil de equacionar. Nela é possível observar minúsculas e/ou pulverizadas representações da parcela negra da população. É de forma rarefeita – mas por vezes, inusitada – que o negro encontra seu registro nos livros e quadros dessa família de origem francesa. É quase, poderíamos afirmar, um flerte representacional.

Nas pinturas do patriarca Nicolas-Antoine Taunay, por exemplo, os escravos são representados de maneira, poderíamos dizer, menos "hierarquizada" do que permitia a mentalidade dominante da época. Compartilham, geralmente, a mesma estatura, cenário e contexto que os demais personagens, especialmente do pintor quando autorretratado, ladeando-o, como é o caso de "Cascatinha da Tijuca" em que estão ali apreciando o trabalho do artista.

Em "Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista", Lilia Schwarcz (2014, p. 247) destaca "o contraponto entre os soldados que acompanham o cortejo – todos brancos (quase europeus e napoleônicos), com suas espadas empunhadas – e os escravos, que tomam a parte inferior da tela". Talvez tenha sido essa a forma que Nicolas-Antoine encontrou para sublimar a nova realidade brasileira que muito o surpreendeu e que a custo conseguiu interpretar: "O sol dos trópicos, seus verdes e azuis, assim como a população escrava, se transformariam em temas a serem relidos e reelaborados com dificuldade. Esses eram mesmo 'trópicos difíceis', mas produtores de novas concepções visuais" (Schwarcz, 2009, p.41).

Figura 5. Detalhes de "Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista", de Nicolas-Antoine Taunay (1816-1821). Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm. Créditos da reprodução fotográfica: acervo da Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional - SEMEAR/UFRJ, Rio de Janeiro.

Por outro lado, algumas vezes a escravidão é projetada em sua obra ao estilo de "a vida como ela é", como em "Vista do Rio com a Glória tomada do palácio de Sua Excelência o Marquês de Belas" em que alguns detalhes mostram os escravos em tarefas rotineiras, as quais revelam as relações de poder estabelecidas pela instituição da escravidão no Brasil:

Figura 6. "Vista do Rio com a Glória tomada do palácio de Sua Excelência o Marquês de Belas", de Nicolas-Antoine Taunay (1816-1821), e detalhes. Óleo sobre tela, 30,48 x 45,72 cm. Fonte: acervo da Casa Geyer/Museu Imperial/Ibram/MinC/nº 01/2025.[5]

5 Ilustrações presentes em Schwarcz (2014, caderno cor 2, ilustração 12).

No detalhe à esquerda, a cena em que "uma escrava negra carrega uma criança nos braços [...] é só pretensamente ingênua, já que ela recupera uma das críticas comuns ao cativeiro e à ama-de-leite negra"; nas outras duas imagens (ao centro e à direita), com a representação de escravos carregando seus senhores pela praia até uma embarcação, novamente Nicolas-Antoine Taunay "delicadamente criticava o sistema da escravidão e sua tremenda desumanização" (Schwarcz, 2014, caderno cor 2, ilustração 12). Essa recorrente ambivalência encontra expressão numa espécie de "jogo duplo de apresentar e esconder", característica particularmente significativa ao se interpretar e representar temas controversos como esse:

> Ao mesmo tempo que as pinturas revelam a escravidão, não a trazem para o centro da tela. Quem sabe sua apresentação, tão diminuta, sirva para aliviar as tensões inerentes a uma sociedade escravocrata. Por outro lado, a maneira como os escravos aparecem é – nos detalhes – crítica. Eles são mesmo, como o jesuíta Antonil dizia, "as mãos e os pés do Brasil". Diante dos trópicos classicistas e italianizados, seu lugar é "naturalmente" deslocado. (Schwarcz, 2014, p.257)

Nas telas de Félix-Émile, os escravos aparecem ora integrados à natureza em atitude pastoril, ora participando da derrubada e queimada da floresta, obviamente arregimentados e orquestrados pelos brancos.

Figuras 7 e 8. Telas de Félix-Émile Taunay (1759-1881), acervo do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro. Respectivamente "Vista da Mãe D'Água (Paisagem da Tijuca)" e detalhe, óleo sobre tela, 115 x 88 cm, *circa* 1841, sem assinatura. Reprodução fotográfica de Vicente de Mello; e detalhe de "Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão", óleo sobre tela, 134 x 195 cm, circa 1843, sem assinatura. Reprodução fotográfica de Rômulo Fialdini.

Esses escravos também "viajam para a Europa" através do "Panorama da cidade do Rio de Janeiro" que foi exposto em uma Rotunda em Paris em 1824. Eles aparecem representados como parte do grupo que observa a comitiva de D. Pedro I ou desfrutando a vida doméstica:

Figura 9. "Panorama da cidade do Rio Janeiro", desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Fréderic Guillaume Ronmy, 1824, e detalhe. Fonte: coleção Martha e Erico Stickel presente no acervo do Instituto Moreira Salles.

O Panorama foi extremamente bem recebido na França. Esse era, obviamente, o objetivo que fundamentava sua produção, uma vez que a exposição ocorreria apenas dois anos após a declaração da independência. Taunay coloca na tela "figuras políticas em um possível passeio pela cidade, os escravos e crianças nas ruas e em suas casas, elementos que certamente transmitem a realidade social de um Brasil que há pouco se tornara independente" (Dias, 2005, p.333). Ou seja, assim como "Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão", ele possuía uma função didática, "transmitindo uma mensagem histórica, espécie de propaganda política ao mundo" (ibidem, p.331).

A pintura histórica desse período contribuiu para a formação da imagem da nação revelando um forte e decisivo envolvimento com as questões políticas do país, e, por vezes, ela serve, como postula Migliaccio (2010), "para ocultar através do mito, através da imagem, contradições profundas da sociedade brasileira. Isto é, na primeira metade, a existência e o drama da escra-

vidão; na segunda metade, a existência de profundas contradições internas que, longe de serem resolvidas, aparecem, porém, na aura [e] na representação do mito".

Em se tratando da obra do Visconde de Taunay, se em *Inocência* a representação da figura do índio é praticamente nula, a do negro se dará de forma periférica. O anão Tico e a velha escrava Maria Conga, aparecem em toda sua particularidade e seu exotismo e não pouco simbólico mutismo. Por que haveriam de ter voz? Maria Conga pouco aparece e pouco fala. Tico é mais presente e importante no enredo, mas mudo. Já em *A retirada da Laguna*, há pouquíssimas referências à presença negra, apesar de historicamente esse ter sido um ponto de bastante discussão no cenário político e militar à época dos eventos narrados. Isso porque, durante a Guerra do Paraguai, escravos passaram a ser arregimentados como soldados, adquirindo ao mesmo tempo a liberdade e o privilégio de lutar e morrer como soldados brasileiros.

Em *Lá onde os tigres se sentem em casa* (Roblès, 2011), uma conversa entre dois personagens sobre as mazelas do Brasil revela o tipo de evolução gerado no século XX após um quadro de trezentos anos de escravidão. Nélson, um garoto pobre da favela, num tom muito indignado, expõe para Moema, filha de Eléazard, um raio-X da população do país à época: "Noventa milhões de pardos sem certidão de nascimento ou carteira de identidade, mais da metade da população brasileira reduzida aos limites extremos" (Roblès, 2011, p.595-6). Ou seja, a obra de Roblès caracteriza os personagens (especialmente os estrangeiros) reiteradamente deslumbrados com as paisagens paradisíacas do Brasil. Porém, o contraste entre o povo e o território mantém-se inalterado.

Considerações finais

Lebrun Jouve, a autora do *Catalogue raisonée Nicolas-Antoine Taunay*, em entrevista à *Folha de S.Paulo* em 2008, afirmou que Nicolas Taunay "foi um 'pintor-filósofo', que introduzia algumas fábulas morais em suas obras, que sempre davam um significado a elas. Ele não podia se permitir críticas, mas pintava com equidade índios, brancos e negros". Para a autora, as telas de Nicolas Taunay projetavam no exterior imagens de uma paisagem monumental que recebera influências do Velho Mundo. Ou seja, o país de uma natureza exuberante permitia o desenvolvimento e progresso de sua civilização (Lebrun Jouve, 2003, p.98). Esse tipo de representação era novidade para o imaginário europeu.

Sobre Felix Taunay, Migliaccio (2010) reforça que, ao longo de duas décadas de sua administração à frente da Academia Imperial de Belas Artes, ocupou-se "da construção de uma imagem especificamente nacional" sendo ele quem "de fato instala no Brasil um modelo de instituições artísticas viável". Suas telas não deixaram de ter alguns ineditismos, como afirma

Dias (2005, p. 469), especialmente, por aproximar "a natureza da figura do homem que adentra a paisagem, quer seja através do sertanejo, do indígena ou dos escravos que cortam a mata".

O mesmo caminho seguiu seu irmão mais, novo, Adrien Taunay, que capturou gente dos mais diferentes matizes de forma tão singela e romântica que chegam aos olhos ao mesmo tempo que ao coração. Retratou de forma belíssima lugares que até hoje a maioria dos brasileiros não conhece. Trabalhando para a expedição Langsdorff, seus trabalhos pertencem legalmente ao governo russo e o interesse em se ter acesso aos registros desse evento audacioso em pleno século XIX é justificado, uma vez que se trata, de obras que "recriam a imagem do Brasil do início da época de sua independência" (Túnkina, 2010, p.9).

O Visconde de Taunay fez com as palavras o que sua família de pintores criou com tintas e telas. Levou os leitores dos mais diversos lugares a conhecer os distantes, desconhecidos, encantadores e misteriosos sertões brasileiros. E com eles, as gentes que neles habitavam, seus amores, seu jeito de falar e pensar – e os choques culturais inevitáveis. Nos deu *Inocência* – obra e personagem –, o trágico amor shakespeariano no interior do Brasil. Mostrou nossa gente e território para nós mesmos e para o mundo.

Esses são somente alguns relances da produção dos Taunay no Brasil. Imagens obtidas a partir de alguns fragmentos de espelhos. Personagens criados e personagens criadores de outros personagens. História e ficção entretecidos, difíceis de serem entendidos completamente um sem o outro. O recorte é necessário para fins de análise, porém o conjunto da obra nos convida a conhecê-la em seus variados matizes e detalhes.

Os relatos de viagem, sejam eles imagéticos, sejam verbais – como os produzidos pelos membros da família Taunay no Brasil – trazem inerentes a eles um aspecto nodal próprio da "imagologia", qual seja, "o modo como escritores representaram as imagens no estrangeiro" (Clüver, 1997, p.51). As pesquisas a respeito dos "imagotipos", de acordo com Ribeiro-de-Sousa (2009, p.54), são "indispensáveis para se entender e/ou aceitar não só o próprio e o alheio, mas também e, sobretudo, o modo como o próprio e o alheio se articulam, interligam e interagem. [...] Cada país ou nação [...] precisa aprender a ler-se no contexto planetário, se quiser manter sua voz".

Nesse sentido, mais uma vez é possível aproximar a produção dos Taunay no Brasil do século XIX ao livro de Roblès, em que a percepção do país um século depois é igualmente passível de ser apreendida através de reflexos como que caleidoscópicos em que o leitor é convocado a preencher os espaços vazios. *Lá onde os tigres se sentem em casa* não apresenta uma grande e completamente coesa trama, mas várias "tramas situadas no espaço brasileiro [as quais] como pequenos retratos do Brasil, vão se articulando umas às outras para que, ao fim, encontremos uma fotografia senão mais completa, ao menos mais cheia de informações sobre esse país; uma fotografia com mais elementos articulados, permitindo ao leitor forjar uma ideia do Brasil que

está em questão no romance" (Camargo, 2019, p.64). Como enfatiza Rivas (2005, p.83), além dessa "latinidade demasiado apolínea, simples projeção ideológica, é o Brasil exótico e primitivista que seduz o imaginário francês como uma incompletude a ser preenchida".

A verdade é que "todas as representações do Brasil são relevantes, pois, juntas, revelam uma ideia do Brasil complexa, poliédrica; uma ideia composta de ideias, de projetos, um polígono de múltiplas faces ao mesmo tempo opostas e interligadas em uma mesma figura" (Reis apud Augustin, 2009, p.11). "A imagem e o significado", nas palavras de Alberto Manguel (2009, p.172), "se refletem numa galeria de espelhos pela qual, assim como por corredores cobertos de quadros, decidimos passear, sempre sabendo que não há fim para nossa busca". Como num jogo de espelhos olhamos para nós mesmos através das penas e pincéis dos estrangeiros. Olhamos para esses registros e tentamos encontrar nosso passado. Empenhamo-nos em nos reconhecer através desses reflexos de reflexos de reflexos... em algum lugar ali estamos, ou pelo menos uma sombra, uma faceta que nos parece familiar e que nos faz entender algumas das situações atuais e a nossa atitude diante delas. E, como a história se cria e se recria, o mesmo poderia acontecer com o nosso futuro.

Por outro lado, tais registros não podem ser contemplados sem o devido acautelamento. "Identificados os discursos", propõe Günther Augustin (2009, p.216), "perguntamos como os olhares, transformados em discursos, contribuíram ou interferiram no imaginário do mito fundador brasileiro". Isso porque, assim como essas imagens revelam, elas também distorcem nossa percepção de nós mesmos. "No complexo jogo de olhares de um para outro, perguntamos se e para o quê os olhares dos nossos viajantes contribuíram, ou até que ponto ofuscaram o olhar do brasileiro sobre si" (ibidem). Esse outro, representante da ciência e da civilização, em grande parte se colocou como superior com relação ao que testemunhou sobre nós e isso tem ainda hoje muita influência sobre a maneira como nos enxergamos e nos entendemos em relação ao mundo. Nas palavras de Mello (2019, p.273),

> Lendo todos esses viajantes e muitos outros, constatamos que o país é, desde muito tempo, um mito ambíguo para os franceses, servindo, ao mesmo tempo, de crítica à moral da civilização, pelo simples fato de oferecer o espetáculo da superioridade do homem natural. Mas, ao mesmo tempo, o mito de um novo mundo, um lugar paradisíaco e primitivo, que deve ser civilizado. Mito que será responsável por vários elementos constitutivos da identidade nacional, que se formava na época, construída pelo olhar de viajantes estrangeiros, onde o imaginário encontrou o seu lugar...

O olhar no espelho, portanto, é um exercício para entender de forma prática o conceito de alteridade, pois ao mesmo tempo que aprendemos sobre nós, aprendemos também sobre aquele que nos retratou. Um registro nunca é inocente, sempre revela escolhas, demonstra presenças e ausências e evoca narrativas que de forma alguma eliminam "registradores" da equação:

> O espaço estrangeiro pode tornar-se [...] reflexo da representação do que é próprio. Isto é, enquanto se tenta retratar o outro, usa-se a perspectiva do eu, de modo que o outro sempre se apresentará como um reflexo deste em toda a sua complexidade. Trata-se de um fenômeno muitas vezes identificado com a metáfora do espelho: na heteroimagem projetam-se elementos de autoimagem. (Ribeiro-de-Sousa, 2011, p.174)

Em várias das obras dos Taunay no Brasil, os artistas são ao mesmo tempo retratistas e retratados. Como num espelho, autorretratos como esses têm como função lembrar "ao seu proprietário o seu próprio eu" (Manguel, 2009, p.193). Ou seja, além de nos revelar, seu legado permite que esses artistas também se revelem a nós. Assim sendo, é inevitável dizer que os registros dos viajantes Taunay fazem parte da tessitura que forma a ideia de quem nós fomos e, portanto, somos. Em maior ou menor proporção, seríamos um povo diferente sem essas manifestações, pois se uma nação é definida, entre outras coisas, por lembranças, símbolos, um passado compartilhado, então, uma parte substancial de nós seria diferente. Não seríamos completamente os mesmos. As penas e os pincéis dos Taunay viajaram para e pelo Brasil do Oitocentos, contribuindo com sua parcela para compor o grande mosaico – ainda hoje incompleto – daquilo que entendemos como a identidade brasileira.

Referências

AUGUSTIN, G. *Literatura de viagem na época de Dom João VI*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAMARGO, R. P. do A. As imagens do Brasil no romance *Là où les tigres sont chez eux* e em sua tradução: um olhar da imagologia literária. *Non Plus - Revista Discente da Área do Francês* - USP, v.7, p.75-99, 2018.

_____. *O dilema do estrangeiro-familiar e os marcadores culturais do Brasil:* o caso da tradução de Là où les tigres sont chez eux, de Jean-Marie Blas de Roblès, realizada por Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v.2, p.37-55, 1997.

DIAS, E. C. *Félix-Émile Taunay*: Cidade e natureza no Brasil. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

_____. *Félix-Émile Taunay* - entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. *Caiana - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n.3, dez. 2013.

_____. Luiz Marques e o século XIX: apontamentos sobre os Taunay no Brasil e na França. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v.8, n.1, p.101-14, jan.-jun. 2020.

LEBRUN JOUVE, C. *Nicolas-Antoine Taunay*. 1755-1830. Paris: Arthena, 2003.

_____. Taunay foi melhor pintor que Debret, diz especialista. *Folha de S.Paulo Ilustrada*, São Paulo, sábado, 22 de março de 2008. Entrevista a Marcos Strecker.

MANGUEL, A. *Lendo imagens:* uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

MATTOS, C. V. de. *O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XIX*. Unicamp/CBHA. 2009. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha 2009_mattos_claudia_art.pdf 8 jul 2020>. Acesso em: 8 jul. 2020.

MELLO, M. E. C. de. O Brasil no olhar dos viajantes franceses no século XIX. In: JOBIM, J. L. et al. *Diálogos França-Brasil:* circulações, representações, imaginários. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p.255-269.

MIGLIACCIO, L. *Visões do Brasil, século XIX – artes visuais*: a pintura histórica entre o Império e a República. Portal de e-aulas USP. São Paulo: Univesp TV, 2010. Disponível em: <http://eaulas.usp.br/portal/video.action?idItem=5184>. Acesso em: 29 maio 2020.

PRADO, C. E. do. Francis de Castelnau e Stefan Zweig – Entre o inferno e o paraíso: o olhar estrangeiro sobre o Brasil dos séculos XIX e XX. In: JOBIM, J. L. et al. *Diálogos França-Brasil*: circulações, representações, imaginários. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p.361-409.

RIBEIRO-DE-SOUSA, C. A imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.14, p.37-55, 2009.

_____. Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen. *Pandaemonium Germanicum*, n.17, p.159-86, julho 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38105/40835>. Acesso em: 1 nov. 2020.

RIVAS, P. *Diálogos interculturais*. Trad. Regina Salgado Campos et al. São Paulo: Hucitec, 2005.

ROBLÈS, J.-M. B. de. *Lá onde os tigres se sentem em casa*. Trad. Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SCHWARCZ, L. M. Paisagem e Identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino. Acervo - *Revista do Arquivo Nacional*, v.22, n.1, p.19-52, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/41773>. Acesso em: 13 jul. 2024.

_____. *O sol do Brasil*: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SENRA, I. A. *O brasileiro:* a formação da identidade nacional e a questão racial. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

STUMPF, L. K. *Fragmentos de Guerra:* Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881). São Paulo, 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

TAUNAY, A. d´E. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *A retirada da Laguna*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

TÚNKINA, I. Arquivo da Academia de Ciências da Rússia. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Catálogo da Exposição Expedição Langsdorff*. Rio de Janeiro: Trena, 2010. p.9. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Langsdorff.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2024.

WIMMER, N. A paisagem sul mato-grossense sob a perspectiva de Taunay. In: T*essituras, Interações, Convergências*. XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: Abralic, 2008, p.140-145.

Espelhos italianos

A imagem do Brasil segundo Giuseppe Ungaretti e Contardo Calligaris

Aurora Bernardini

Ungaretti[1]

Em seu artigo sobre Giuseppe Ungaretti (1888-1970), "Ungaretti e a estética do fragmento", assim Haroldo de Campos (1969, p.82-3) apresenta o poeta italiano:

> A abertura universal de Ungaretti, atestada pelas suas diversas atividades de criador, tradutor e ensaísta, é outra lição constante, [...] um paradigma de que se socorre a vanguarda de hoje para superar os lindes paroquiais em que, por toda uma fase do último após-guerra, parecia confinar-se a poesia italiana.
> Italianidade, mas também amenicidade, são, realmente, os traços espirituais de Giuseppe Ungaretti, este cidadão do mundo descendente de dois mil anos de 'gente campagnola' toscana, que nasceu em Alexandria do Egito, que estudou e viveu em Paris nos anos de 1910, que lecionou vários anos em São Paulo (1937/1942), que traduziu Gôngora, Mallarmé, Shakespeare, Racine, St.-J. Perse e, ainda recentemente, Blake, que passou poetas antigos e modernos para a língua de Dante, e que é não apenas o maior poeta italiano da atualidade, mas também, o que lhe comprova a permanente juventude espiritual, um patriarca da própria poesia de vanguarda, dessa nova geração de experimentalistas cuja "voce violenta" se faz ouvir agora na península.

1 As Antologias brasileiras de Ungaretti podem ser encontradas em *Vita d'un uomo. Tutte le poesie.* 3.ed. Milano: Mondadori, 1970, (Poesie, III, IV (1937-1946) e em *Il deserto e dopo. Prose di viaggio e saggi*. Milano: Mondadori, 1961.Veja-se também em Dialogo con Bruna Bianco, Milano, Fògola, 1968.

O que vem a ser a "poesia do fragmento" que caracteriza não apenas a poesia, mas, em muitos momentos, a ensaística de Ungaretti? Assim a explica, novamente, Haroldo de Campos: "Esta [a poética do fragmentário] é, por assim dizer, convertida em tema – tematizada – em sua poesia. Na medida em que isto se verifica, vemo-nos diante de um poetar que se volta sobre si mesmo e continuamente, através de sua própria isomórfica brevidade, questiona-se sobre a situação-limite com que se confronta o fazer poesia em nosso tempo" (ibidem, p.83). E conclui: "O fragmento seria a forma pela qual o poeta contemporâneo replicaria a esse 'spavento della materia' com que nos defrontamos no mundo da expressão nuclear e da implosão eletrônica" (ibidem).

Na poesia, o emblema desse fragmentário é o poema "Mattina" que Haroldo traduziu como "Manhã":

M'illumino	Deslumbro-me
D'immenso (apud Wataghin, 2003, p.56)	De imenso (Ungaretti, 2003, p.57)

Na prosa, podemos encontrar essa forma na essencialidade em que Ungaretti formula seu juízo sobre o Brasil e, respectivamente, sobre Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e Oswald de Andrade, que conheceu pessoalmente, o primeiro em Roma, o segundo e o terceiro no Brasil.

A respeito do poema "Siciliana" (1959) de Murilo Mendes, diz Ungaretti (1974, p. 703):

> O Brasil é um País onde o homem, ainda hoje, encontra-se contrastando com a natureza em estado de virgem, é um daqueles Países da descoberta da América em que os contrastes com o espírito ocidental contribuíram para sugerir as formas do Barroco e tornaram popular, na poesia de então, Polifemo. Polifemo era a imagem, aparecida na Sicília, da violência, cuja graça ele jamais conseguirá domar. Como se pode ver na Bahia e em Minas, o Barroco é a luta mais imediata com o gigante, mais corpo-a-corpo do que em outros momentos da história; mas o homem ainda tentava mensurar-se e medir o universo com sua própria medida, e – ainda – dava-se conta que na desmedida estava a catástrofe à qual a graça podia opor-se, manifestar sua vida jovem e sua perene beleza, mesmo além da morte, tendo vencido o horror do vazio. Com surpresa encantadora, Murilo Mendes encontra em si aquela hora antiga da história humana na qual o intelecto, o sentimento e os sentidos acharam seu equilíbrio puro e objetivo. Ele chega lá atravessando seu mundo barroco, chega lá com a angústia que o dilacera, como lacera todos seus contemporâneos.

Sobre Vinícius de Moraes, escreve Ungaretti no mesmo livro:

> A distância, a ausência, uma melancolia, o desabamento e o abismar-se, mesmo assim ainda flutuando feito leve névoa, veladura mal visível, tal é, apesar da canícula feroz em volta, a fonte das inspirações da poesia de Vinícius, e uma sensualidade, uma sexualidade que o desvincula de tudo e o aniquila longe de tudo, de si próprio, e de seu próprio ato que o identifica, amando, na outra pessoa. [...] Até mesmo a mulher, obsessão, pesadelo que, perene, o liberta, é-lhe súbito na fantasia, no grito carnal sufocado da alma, uma aparência que desaparece. (ibidem, p.705-6)

Finalmente, sobre Oswald de Andrade, após comentar jocosamente seus "desmandos" mundanos, assim conclui:

> Para Oswald o selvagem significa – um pouco simploriamente – um modo ante litteram daquilo que hoje se costuma chamar – não tendo senão raramente a arte de argumentar paradoxalmente a poesia mordente e alegre de Oswald – se costuma chamar "contestação". [...] Mas onde Oswald é realmente Oswald, é na poesia em versos, feitos como sempre se usava fazê-los. Trata-se de momentos retomados de antigos cronistas os quais, em seus diários, seguiam os primeiros passos dos europeus no Brasil, enquanto estes iam, com suas lâminas, incidir as árvores das quais gotejava a goma, ou então a lascar aquele lenho que, enquanto tintores, conheciam como pau-brasil. Com certeza Oswald andou pondo sua mão nisso. São imagens obtidas através das crônicas, mas são imagens que também pertencem ao século XX, àquele século XX verdadeiro, inovador em poesia, que – desde o primeiro momento – havia domesticado o intelecto, os olhos e a língua do antropófago Oswald. (ibidem, p.708-9)

No seu ensaio "Amargo acordo", incluído em *Ungaretti - Daquela estrela à outra*, Lucia Wataghin (2003) refere-se ao poema "Semantica" – poema que Ungaretti incluiu em *Un grido e paesaggi* (Um grito e paisagem). "Semantica" tem sido lido como um diálogo com o movimento "Pau Brasil" de Oswald, onde são realçados justamente os aspectos que Ungaretti vê na poesia do escritor brasileiro e que damos em tradução (Wataghin, 2003, p.199):

Semântica

Como em todo lugar, aqui na Amazônia
O angico abunda, e já vês despontando
Alguns pés de sapindo, o libaró dos Guaranis;
E, mais raros, aqui e acolá,
Os cauchos se juntam em bosquetes,
Descanso à sombra suspirada de um vergel
De fuste reto e alto, cortiça feito cobra
Caro aos Cambebas.
De longe os vês
Enquanto mais tórrido te oprime a claridade
E mais te amarra o tédio
E gira multidão famélica
De invisíveis mosquitos,
Quando, adensadas folhas três a três,
Com seu brilho desvelam num repente
Verdíssimo as cúpulas e o quarto,
Tremulando até o chão.
Sabes que ali balança uma rede, para ti.
Eles ferem seus troncos, com o suco
Plasmam, os índios, odres e apitos;
Objetos cujo destino convivial
Faz que nomeiem, no Setecentos,
Os portugueses, argutos
Seringueira, a planta pegajosa,
E chamar sua substância,
Árcades teimosos, seringa,
Quem a colhe, seringueiro,
A mata irrequieta, seringal,
Que agora somente de clínica tem sons.

No livro *Ungaretti - De uma estrela à outra*, Wataghin, no mesmo ensaio "Amargo acordo", também comenta a coletânea *Il dolore* (A dor), como sendo o livro "mais brasileiro" do poeta italiano, salientando os poemas "Amaro accordo" e "Tu ti spezzasti" concentrados na morte, no Brasil, do filho Antonietto ainda não adolescente e diz:

> Esta morte é provavelmente a principal responsável pela formação da oposição trágica que marca toda a poesia ungarettiana de ambiente brasileiro: a oposição entre Itália e Brasil, entre a natureza brasileira selvagem e violenta [...] e a amada paisagem italiana, rica de símbolos de história e civilização. "Amaro Acordo" e "Tu ti spezzasti" são, talvez, os melhores poemas da coletânea. (Wataghin, 2003, p.200)

E Lucia Wataghin continua, no mesmo ensaio "Amargo acordo", com o seguinte comentário:

> Alguém já observou que no poema "Gridasti: Soffoco", a estrofe "Há demasiado azul no céu astral/ astros demais o estorvam/ demais, e para nós nenhum é familiar" talvez haja uma alusão ao famoso verso "Nosso céu tem mais estrelas" da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, um dos textos brasileiros traduzidos por Ungaretti. A amarga resposta ao ufanismo romântico brasileiro é modelada, porém, curiosamente, no próprio objeto da crítica. Assim como a *Canção* é estruturada sobre a oposição "cá" e "lá", o Portugal do exílio e o amado Brasil, também os poemas brasileiros de Ungaretti repropõem a trágica bipolaridade: a pátria e a terra do exílio, no caso de Ungaretti, a terra da emigração. (ibidem, p.203)

"Por outro lado", continua Lucia Wataghin em "Amargo acordo":

> No Brasil, o encontro com poetas como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira e outros, e ainda a leitura de cantos indígenas e sertanejos, desencadeia uma série de reflexões sobre tradição e vanguarda, sobre poesia popular, poesia primitiva e poesia culta. Por fim, Ungaretti reúne o material que servirá para a composição de suas antologias brasileiras. (ibidem, p.198-9)

Como imigrante, mesmo que temporário, chegou Ungaretti ao Brasil, em fevereiro de 1936, passando por Pernambuco, onde aportou o navio da Neptúnia que o trazia, segundo ele mesmo relata no pequeno monólogo que abre a coletânea *Un grido e paesaggi*. É a primeira e mais contundente impressão brasileira. Apresentamos aqui um trecho no original e em nossa tradução:

[...]
Non penò poco l'Europeo a assuefarsi
Alle stagioni alla rovescia,
E, più che mai, facendosi
Il suo sangue meticcio:
Non è Febbraio il mese degli innesti?
E ancora più penò,
Il suo sangue, facendosi mulatto
Nel maledetto aggiogamento
D'anime umane a lavoro di schiavi;
Ma, nella terra australe,
Giunse. alla fine a mettere a un solleone,
La propria più inattesa maschera.
Non smetterà più di sedurre
Questo Febbraio falso
E,
Fradici di sudore e lezzo,
Stralunati si balli senza posa
Cantando di continuo, raucamente,
Con l'ossessiva ingenuità qui d'uso:

Ironia, ironia
Era só o que dizia.
(Ungaretti, 1979b, p.260).

[...]
Não foi pouco o que o Europeu penou
A acostumar-se às estações inversas,
E, mais ainda,
A mestiçar seu sangue:
Não é Fevereiro o mês do enxerto?
E ainda mais penou,
Seu sangue, tornando-se mulato,
No maldito jugo
D'almas humanas em trabalho escravo;
Mas, na terra austral,
Chegou finalmente a pôr num sol Leão,
Sua própria mais inesperada máscara.
Jamais deixará de seduzir
Este falso fevereiro
E,
Ensopados de cheiro e de suor,
Fora de si, se dance sem descanso
Cantando sem parar e roucamente,
Com a ingenuidade obsessiva que aqui é usança:

Ironia, ironia
Era só o que dizia.
(Trad. A. Bernardini).

Calligaris

Outro imigrante italiano, Contardo Calligaris (1948-2021), que chegou ao Brasil de Ungaretti, nos anos 1980, também contribuiu para criar uma imagem do Brasil reveladora, além de apresentar pontos de contato com as impressões ungarettianas. Para nosso levantamento, focalizamos os dados que encontramos no livro *Hello, Brasil! E outros ensaios*: psicanálise da estranha civilização brasileira, em terceira edição em 2021 (a primeira data de 1991). Diz ele: "O Brasil que seria para os brasileiros um país cordial, onde se teria inventado uma feliz 'democracia racial', onde as crianças são adoradas – ainda que não saiba educá-las – e onde seus habitantes gostariam de ter a reputação de estarem muito interessados com o sexo" (Calligaris, 2021, p.20).

Mas, como seria esse Brasil para Calligaris psicanalista, dramaturgo, que escolheu o Brasil como uma segunda pátria? Em primeiro lugar – seguindo a sequência das páginas do livro – o autor declarou ter antipatia pelo exotismo "que é uma maneira de domesticar a diferença do outro" (ibidem, p.23).

Tal como a Itália achava graça e se reconhecia nos "spaghetti", no "mandolino", na "pizza", nos panos dependurados, nos gritos das famílias brigando, nos carros buzinando em Roma ou Nápoles, achava graça e se reconhecia na vulgaridade de sua própria caricatura, assim, no Brasil, parte dessa vulgaridade, que era e continua sendo encarnada pelas torcidas, às vezes trágicas, do futebol, por certos programas de auditório de TV etc., encontra-se – como no caso exemplificado por Ungaretti em "Monologhetto" – naquele baile contínuo, de tudo e de todos dia e noite e noite e dia, que caracterizou para o poeta o carnaval de Pernambuco:

> [...]
> Ensopados de cheiro e de suor,
> Fora de si, se dance sem descanso
> Cantando sem parar e roucamente,
> Com a ingenuidade obsessiva que aqui é usança:
> Ironia, ironia
> Era só o que dizia. (Trad. A. Bernardini).

Tal como Haroldo de Campos teve ocasião de reparar, Ungaretti, enquanto poeta, reverteu a paroquialidade da poesia italiana do pós-guerra graças à sua "poética do fragmento", centrada em Leopardi e nas vanguardas, e Contardo Calligaris, escritor e psicanalista, exorcizou a vulgaridade das caricaturas italianas. Sintetizo com a citação: "O Brasil me ajudou a fazer as pazes com meu país natal. Ou melhor, tolerar a comédia brasileira – a complacência com a qual, no Brasil se fala dos vícios nacionais, como a malandragem e a corrupção – como se, ao mesmo tempo, a gente se orgulhasse e se envergonhasse deles, ajudou-me a tolerar a comédia italiana" (Calligaris, 2021, p.23).

Caricaturas e leituras intrigantes de tantos aspectos da cultura brasileira à parte, passemos para a tese principal que Calligaris propõe para entender o Brasil: a relação colono-colonizador. Antes de abordar a questão, de certa forma intricada, relembro o trecho do "Monologhetto" de Ungaretti, acima transcrito, e que resume suas considerações ao aportar em Recife, no carnaval:

[...]
Não foi pouco o que o Europeu penou
A acostumar-se às estações inversas,
E, mais ainda,
A mestiçar seu sangue:
Não é Fevereiro o mês do enxerto? Do enxerto?
E ainda mais penou,
Seu sangue, tonando-se mulato,
No maldito jugo
De almas humanas em trabalho escravo;
[...] (Trad. A. Bernardini).

Passemos, então, à relação europeu-brasileiro segundo Calligaris. Em suas palavras:

> Se digo que no Brasil falta função paterna, subentende-se que neste país falta algo que 'por sorte' na Europa, há de sobra. [...] Eu tentava entender o Brasil na sua positividade – ou seja – não como o efeito do que lhe faltaria (para ser a Europa), mas como algo específico, diferente, uma realidade nova, inventada talvez a partir de uma falta, mas que não se resume a isso. [...] A vontade de agradar ao antigo pai europeu, ou mesmo de lhe pedir perdão por ter "fugido", é um pouco como a história dos índios cuja cultura contemplaria o lugar do colonizador já dentro de si – como se eles estivessem desde sempre à espera da colonização ibérica [e da 'mestiçagem', ou 'enxerto', segundo Ungaretti]. [...]. Parecemos assistir a um enfrentamento... entre o colono [imigrante, miscigenado e população nativa] que quer um país de verdade, um país que respeite suas próprias leis e as esperanças de seus cidadãos, e a ganância do colonizador, que é revelada como nunca na atitude dos corruptores ativos e passivos: aquelas classes que compraram e venderam o país. [...] Claro: a oposição entre colono e colonizador é, como sempre, teatral: de fato, o colonizador está dentro de todos nós, tanto quanto o colono. Cada um pede sinceramente respeito às leis e rigor no seu cumprimento, mas nem por isso deixa de saquear o país quando a ocasião se apresenta [diante do abuso do poder, riqueza ilícita e corrupção?]. A justificativa dessa dualidade é simples...: eu quero um país respeitável, mas, se o país me desconsidera como cidadão, por que eu o respeitaria como país? (Calligaris, 2021, p.41-2)

A solução possível, entrevista por Calligaris, estaria na eleição de uma nova classe de políticos diferentes, capazes de representar as demandas dos colonos. Vejamos a conclusão a que ele chega:

> O problema não é tanto que os corruptos permaneçam no poder, mas que eles mantenham, de fato, seu prestígio. Os indícios de corrupção se tornaram (só por um tempo?) mais uma categoria indicadora de poder. Quanto mais alguém é corrupto, tanto mais é presumivelmente poderoso. Por isso, os políticos acusados, descobriram as virtudes da desfaçatez. Aos olhos do eleitorado, o corrupto, pela falta de vergonha, demonstra que continua confiando em seu próprio poder.
> Para eu acreditar que a Lava Jato tenha mudado o país, será preciso que um dia os eleitores deixem de entender esse potlatch nacional de abuso de poder, riqueza ilícita e corrupção como demonstração de força que impõe respeito. Ou seja, será preciso que se eleja uma nova classe de político, representantes apenas da demanda do colono, (sem satisfações a dar ao colonizador), e assim se faça do Brasil de fato um país. (ibidem, p.42)

No caso de Ungaretti, os europeus que imigram são os colonos que se unem aos colonizados (índios, africanos) e não há solução proposta contra a atuação dos "colonizadores" a não ser escamoteá-la com "sua própria mais inesperada máscara" e "com a ingenuidade obsessiva que aqui é usança": a ironia. Para Calligaris, como vimos, resta a esperança de eleger políticos honestos, capazes de representar as demandas dos colonos.

Referências

CALLIGARIS, C. *Hello Brasil! e outros ensaios:* psicanálise da estranha civilização brasileira. 3.ed. São Paulo: Fósforo, 2021.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

UNGARETTI, G. *Il deserto e dopo. Prose di viaggio e saggi*. Milano: Mondadori, 1961.

_____. *Dialogo con Bruna Bianco*. Milano: Fògola, 1968.

_____. *Vita d'un Uomo - Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 1974.

_____. Il dolore. In: *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*. 3.ed Milano: Mondadori, 1979a.

_____. Un grido e paesaggi. *In: Vita d'un uomo – Tutte le poesie.* 3.ed. Milano: Mondadori, 1979b. p.257-69.

_____. Monologhetto. In: *Vita d'un uomo – Tutte le poesie.* 3.ed. Milano: Mondadori, 1979c. p.257-62.

_____. Semantica. In: *Vita d'un uomo – Tutte le poesie.* 3.ed. Milano: Mondadori, 1979d. p.269.

_____. Mattina. In: WATAGHIN, L. (Org.) U*ngaretti - Daquela estrela à outra.* Trad. Haroldo de Campos e Aurora F. Bernardini. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.56.

WATAGHIN, L. (Org.) *Ungaretti - Daquela estrela à outra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Um espelho japonês

Imagens do Brasil na literatura de Tatsuzo Ishikawa premiada em 1935

Neide Hissae Nagae

Introdução

O Japão e o Brasil firmaram o Tratado de Amizade em 1895, e houve um período chamado de pré-imigração antes da chegada do navio Kasato Maru em 1908 com a primeira leva de imigrantes japoneses. As visitas de escritores ao nosso país aconteceram mais tarde,[1] e seria preciso esperar pela década de 1930 para que os registros de imagens do Brasil surgissem em uma obra literária. É o caso de *Sōbō*[2] de Tatsuzō Ishikawa (1905-1985) que teve grande destaque por ter sido agraciado com o Primeiro Prêmio Akutagawa, criado em 1935.

A escolha por Tatsuzō Ishikawa para este trabalho deu-se especialmente pela situação inusitada de sua experiência na travessia dos imigrantes japoneses com destino ao porto de Santos no navio cargueiro La Plata Maru. À época do embarque de Ishikawa na cidade de Kōbe, já estava construída a Hospedaria Nacional de Imigrantes, hoje um memorial e espaço de atividades diversas ligadas ao Brasil.

Ao saber que um amigo de seu irmão trabalhava na Companhia de Imigração e iria acompanhar cerca de mil emigrantes ao Brasil, fez acordo com a revista para a qual trabalhava e, com o auxílio do governo, Ishikawa embarcou nessa travessia. Em fevereiro de 1931, publicou um registro de viagem pela editora Shōbunkaku com o título d*e Registros recentes da viagem à América do Sul*.[3] Dele resultou a obra que recebeu o nome de *Sōbō* inspirado na saga dos Rougon-Macquart,

1 Daigaku Horiguchi (1892-1981) poeta, tankaísta e estudioso da Literatura Francesa, era filho de diplomata japonês e esteve no Brasil em 1918 e, além de São Paulo e Rio de Janeiro, visitou o Nordeste, mas nada que tenha escrito sobre o nosso país recebeu destaque. Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A0%80%E5%8F%A3%E5%A4%A7%E5%AD%B8>. Acesso em: 27 ago. 2022.

2 Mantivemos Sōbō com o diacrítico mácron para o alongamento das vogais no sistema Hepburn, criado pelo inglês James Curtis Hepburn, e adotado mundialmente, que aparece com os circunflexos na tradução brasileira. No Hepburn o S é lido como SS distinguindo-se de Z; GE e GI são lidos como GUE e GUI, respectivamente; H, sempre aspirado; J como se fosse DJ e as consoantes dobradas indicando uma leve pausa entre as moras.

3 Em japonês transliterado: Saikin nambei ōraiki. Mantido o uso do circunflexo no lugar do mácron quando se tratar de citações.

obra composta por vários episódios da autoria de Émile Zola a partir de 1870. Ishikawa direciona o sentido do título japonês para algo equivalente ao povo em geral, à situação trágica do povo e não apenas aos imigrantes ou à imigração (Yamamoto, 1970a, p.18-22).

Assim, para o título mantido em japonês, o subtítulo da tradução para o português – "uma saga da imigração japonesa" – é uma opção interessante ao apontar para o seu conteúdo geral. A orelha do livro de 2008 explica a composição do título com dois ideogramas para *Sōbō*, e no projeto Tradução em Foco da Fundação Japão de 2021, Okamoto comenta que a sua tradução "é bastante complexa, por conta dos significados múltiplos que os ideogramas podem oferecer. Literalmente, a palavra significa 'povo estrangeiro', mas podendo ter a conotação de 'trabalhadores braçais'" (Okamoto, 2021 s/p).

Ishikawa parece ter se esmerado na escolha do título, misturando as muitas possibilidades para os dois ideogramas que o compõem 蒼氓 como mostram diversos dicionários monolíngues em japonês – separados e conjuntamente. O seu olhar crítico sobre esse fenômeno que envolveu os dois países é certeiro. Economicamente positivo para o Japão e para o Brasil, países com vínculos profundos por meio das negociações transatlânticas da época. O Japão, dando esperanças e oportunidades ao seu povo sofrido e colocado à margem do progresso do país, ao mesmo tempo em que o submete a outro profundo sacrifício de exílio no Brasil em prol dos que lá permaneceram. Duas faces de uma mesma moeda, mas que do lado japonês ainda reflete o sofrimento dos que não fizeram a travessia, além das medidas políticas cruéis e salvadoras ao mesmo tempo. Do lado brasileiro, uma solução para a situação pós-abolição do sistema escravocrata com a política de recebimento de imigrantes que mudou o cenário do país lusófono. Os gérmens desse panorama estão, em miniatura, nesse Brasil retratado no título e na obra *Sōbō*, um exílio imposto aos imigrantes japoneses pela situação desfavorável do país de origem e como opção de fuga, mas que parece não mudar a condição de sofrimento desse povo.

O título em japonês chama a atenção dos leitores nipônicos para uma palavra não usual, e o mesmo ocorre com os brasileiros, inclusive no plano visual: seja com os dois circunflexos em "Sôbô" como ficou na tradução, ou com os mácrons em "Sōbō" como preferimos utilizar neste trabalho. Nesse aspecto, merecem destaque as grafias de vários vocábulos ou expressões do Brasil apresentadas de modo curioso aos leitores japoneses que leem a obra no original, e, na tradução em português, as palavras abrasileiradas como veremos mais adiante.

A obra é composta por três partes: a primeira, homônima do livro, foi a parte agraciada com o Primeiro Prêmio Akutagawa, criado em 1935. Até hoje, ele é o mais cobiçado Prêmio Literário que lança os escritores no mundo literário japonês no âmbito da literatura culta junto ao Prêmio Noma que contempla as obras da literatura popular. Esses dois renomados prêmios acontecem duas vezes ao ano e sempre são aguardados com muita expectativa.

O autor começou a escrever Sōbō por volta de 1932 e recebeu menção honrosa do Prêmio Literário da revista Kaizō em julho de 1934, quando a obra ainda era composta apenas pela primeira parte. No mesmo ano, ela foi publicada no primeiro número da revista *Seiza* de abril de 1934 e após o Prêmio Akutagawa, na revista *Bungei Shunjū* de setembro de 1935 e pela Editora Kaizō em outubro do mesmo ano. Somente em agosto de 1939, *Sōbō* vem a público pela editora Shinchō, completa, com a primeira parte homônima da obra, acompanhada da segunda parte, "Rota dos mares do Sul" e da terceira parte, "Um povo sem direito à voz" (Kubota, 1994).

No Brasil a obra contemplando o livro na íntegra foi publicada em 2008, ano do centenário da imigração japonesa com o nome *Sōbō – uma saga da imigração japonesa*, pela Ateliê Editorial, na tradução conjunta de Maria Fusako Tomimatsu, Mônica Okamoto e Takao Namekata. A edição brasileira é prefaciada por Sakae Ishikawa, filho do autor, com capa de uma gravura de Kazuo Wakabayashi, renomado artista plástico nipo-brasileiro.

O presente trabalho objetiva abordar essa obra de Ishikawa pela proposta dos espelhos, por meio das menções que o narrador faz ao Brasil direta ou indiretamente, e conhecê-las a partir do que *Sōbō* suscita enquanto imagens, tecendo considerações sobre alguns fatos que a obra não contemplou ou poderiam não ter chegado ao conhecimento do autor.

Sobre o autor

Tatsuzō Ishikawa (1905-1985) nasceu na Província de Akita, no nordeste do Japão, como terceiro filho de Un e Yūsuke. Estudou na escola ginasial Kansai, na Província de Okayama e formou-se pela escola secundária Waseda Daini Kōtōgakuin. Ainda estudante do secundário, inscreveu-se no concurso literário do jornal Osaka Asahi com a obra *Kōfuku [Felicidade]* e publicou *Sabishikatta Iesu no shi [A solitária morte de Jesus]* em *San'yō Shinpō*. Quando estava decidido a tentar vida nova nas Filipinas, recebeu o prêmio literário do jornal e resolveu ingressar no Curso de Inglês da Universidade de Waseda. No entanto, acabou se desligando um ano depois por questões financeiras e empregou-se na revista *Kokumin Jiron* da qual resolveu se demitir pouco depois e embarcar para o Brasil em março de 1930. Ficou na Fazenda Santo Antônio, em São Paulo, por pouco mais de um mês, tendo retornado ao Japão em agosto, com o pretexto de se casar com Yoshiko Kajiwara, fato que se concretizou em 1936, e lá retomou as atividades na *Kokumin Jiron* (Kubota, 1978, p.435).

O historiador e crítico literário Takeo Okuno (1992, p.155) aponta a propensão do autor em romancear questões de classes ao estilo do realismo social por meio de uma descrição objetiva e um senso de justiça social que não se prende aos "ismos". Descreve-o como autor representativo desde *Sōbō*, com algumas obras que foram censuradas por posicionamentos contra a guerra, mas que conseguiu sobreviver após a Segunda Guerra Mundial pela sua habilidade em proble-

matizar os costumes atuais da época em romances publicados em jornais. A produção literária de Tatsuzō Ishikawa, de fato, é mais lembrada pelas obras escritas durante a segunda guerra, como *Ikiteiru Heitai* [Soldado vivo] de 1938 e que teve sua publicação censurada pelo governo por tratar de assuntos ligados aos conflitos com a China. Ishikawa é lembrado, ainda, como autor que permaneceu atuante no pós-guerra, durante a ocupação americana, com temas sobre contestações trabalhistas que já vinham desde o incidente de Yokohama,[4] a exemplo de *Kaze ni soyogu ashi* [Junco que balança ao vento] escrito entre 1949 e 1951 (Ōya, 1991, p.157). Nesse sentido, é possível observar que já em *Sōbō*, a política de emigração japonesa é contestada por Ishikawa, embora de modo ainda tímido, no início da década de 1930, e que o autor foi aguçando o seu olhar após uma experiência vivida efetivamente em meio às condições dos japoneses e também à situação do Brasil. Outro estudioso de Ishikawa, Yasufumi Kubota[5] ressalta que *Sōbō* segue o estilo documentário na linha socialista, entre as quais se incluem outras obras do autor como *Ningen no kabe [Muralha Humana]*, escrita entre 1957-1959 e baseada na greve do sindicato de professores da Província de Saga; *Kizudarake no sanga [Montanhas e rios cobertos de feridas]* de 1963, e *Kinkanshoku [Eclipse anular do Sol]* de 1966, baseada em um caso de corrupção envolvendo a eleição do primeiro ministro, e muitas de suas obras receberam adaptações cinematográficas.

Ishikawa atuou junto à Associação dos Escritores, à Federação de Proteção aos Direitos Autorais e foi figura central do Pen Club do Japão da época. Por meio de suas obras produzidas por mais de 30 anos e da forma pela qual o autor é apresentado pelos estudiosos acima, é possível observar que *Sōbō* foi apenas uma das muitas obras de um autor com o olhar voltado para os problemas sociais do Japão, consciente do momento histórico e político vivido, e que ganhou seu espaço no mundo literário com o primeiro Prêmio Akutagawa, composto por um júri de onze escritores renomados da época, incluindo Kan Kikuchi, o criador do prêmio. Ishikawa, inclusive, causou grande repercussão na época ao vencer concorrentes como Shigeru Tonomura e Osamu Dazai, que se tornaram grandes nomes da literatura japonesa (Yamamoto, 1970a, p.23).

Sakae Ishikawa (2008, p.11-12), filho do escritor, menciona em seu prefácio da edição brasileira que o pai embarcou no navio La Plata Maru rumo ao Brasil em 1928 como emigrante individual com auxílio do governo e que teria ficado por cinco a seis meses em uma fazenda. A diferença é de dois anos do que registra Kubota (1967, p.599) e com o qual se alinha Nishi (2014, p.95) no que diz respeito ao ano do embarque em 1930, assim como em relação aos cerca de dois meses que Ishikawa teria aqui permanecido, e o último detalha que teria sido um mês na cidade de São Paulo e o outro na fazenda.

4 O incidente de Yokohama ocorrido em 1942 constituiu-se em uma das maiores repressões ao direito da liberdade de expressão.

5 Cf. M. Kubota, Ishikawa Tatsuzō. In: kotobank. Disponível em: <https://kotobank.jp/word/%E7%9F%B3%E5%B7%9D%E9%81%94%E4%B8%89-15227>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Chamam a atenção as divergências de informações quanto ao ano da vinda de Ishikawa assim como o seu tempo de permanência no Brasil, mas a diferença básica estaria no ponto de vista de um familiar enquanto os pesquisadores poderiam ter se baseado no tempo da obra como criação literária. Apesar da curta estada, seja ela de dois, seja de seis meses, Nishi (2014, p.95) julga que ela foi suficiente para publicar o relato dessa experiência em *Sôbō*, que viria a servir de obra de referência para outros escritores japoneses que desejam escrever sobre o Brasil.

A obra

Apresentar as imagens do Brasil em uma das sagas da imigração japonesa pelo olhar de um escritor-imigrante ou imigrante-escritor é um desafio. É necessário, obviamente, apresentar o contexto de sua produção, o que significaria discutir questões históricas do Japão e do Brasil ligadas à política de emigração e imigração, aos aspectos sociais e econômicos. Abordaremos, porém, apenas o suficiente para apreciar a criatividade de Tatsuzō Ishikawa que registra o antes, o durante e o depois do grupo de japoneses que partiu do porto de Kōbe no dia 15 de março de 1930 a bordo do navio La Plata Maru e chegou no porto de Santos no dia 30 de abril do mesmo ano, revelando facetas brasileiras desconhecidas pelos japoneses por meio de uma obra literária.

O Brasil surge como o destino procurado por aqueles que se reúnem na Hospedaria Nacional de Imigrantes na cidade portuária de Kōbe no dia 8 de março de 1930, uma semana antes do embarque, e nela conhecemos as personagens que passam a conviver, enquanto aguardam os procedimentos necessários para a emigração. Com apresentação de datas ao estilo de um diário, o objeto de interesse do narrador é a história dos japoneses, ou de parte deles como um grupo específico e representativo que conviveu a bordo do La Plata Maru por um período de 45 dias até o desembarque e se dispersou depois de chegar na Estação da Luz. São 953 pessoas, desde idosos até crianças e, com exceção do homem que restou no navio com o seu pai por não obter aprovação do exame de tracoma antes do desembarque, o grupo passa um último dia na Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo para seguir seu destino em diferentes localidades brasileiras. A partir do desembarque em Santos, as imagens do Brasil relativas à imigração japonesa se tornam mais presentes na descrição do clima e do ambiente, dos procedimentos, da alimentação, instalações e até das incumbências do país receptor, assim como a descrição da gente que o habita.

O primeiro espaço da obra, um local real situado na cidade portuária de Kōbe, já mencionada, de onde partiram todos os navios desde 1908 é a Hospedaria Nacional de Imigrantes no Japão. Nele conhecemos a figura desse povo migrante sofrido, vindo de várias partes do arquipélago nipônico, e de forma predominante das regiões mais longínquas. As províncias de Hokkaido, Aomori, Akita e Iwate, Fukushima, ao norte, e de Kumamoto ao sul. Em sua maioria, lavrado-

res em busca de melhores condições de vida com o trabalho no Brasil. Isso reflete a situação de nosso país como oportunidade de sobrevida e de enriquecimento para migrantes, e como sabemos, da necessidade de mão de obra abundante e barata buscada pelo governo brasileiro mesmo depois de muitos anos após a abolição da escravidão em 1888.

O início dessa convivência é marcado com uma data precisa: 8 de março de 1930. Dia chuvoso, as ruas ainda não pavimentadas estão cheias de lama e congestionadas com os carros enfileirados feito vagões que levam os imigrantes, como se brados mudos de *"Para o Brasil"* não cessassem.

O personagem Shinnosuke Ōizumi da província de Akita é o primeiro a se juntar à massa que lá está. São os momentos angustiantes que antecedem a partida, de pessoas que se desfizeram de seus bens, se despediram de familiares em sua terra natal, levando consigo apenas as lembranças e a bagagem pouca. A família Motokura, vizinha da primeira, chega na sequência.

No local são feitas as inspeções das documentações e a rígida inspeção sanitária, que incluía o tão temido exame de tracoma que impedia o embarque no navio e o desembarque no Brasil. O Sr. Motokura era um dos que sofriam desse mal, e que foi aprovado, mas foi retido novamente antes do desembarque em Santos, ao contrário da jovem Otsune Mugihara, de 15 anos de idade. As pessoas se mostravam firmes e fortes, prontas para vencer as intempéries e sobreviver com tenacidade e paciência, até que pudessem novamente crescer, depois da travessia, mas, literalmente, eram migrantes ao relento e que, de certa forma, continuaram a sê-lo mesmo depois da chegada ao Brasil.

A narração é centrada na família Satō, composta por Magoichi e a irmã Onatsu, além de Katsuji (Monma), que adota esse sobrenome e é acompanhado por Kura, sua mãe, e Yoshizō, seu irmão. É por meio dessa família protagonista, da província de Akita, que conhecemos os arranjos ou acordos interfamiliares para garantir a imigração, incentivada pelas próprias agências de recrutamento para garantirem a tão sonhada emigração. A velha senhora aceita a contragosto o arranjo para ser da família Satō, com a união do filho com Onatsu Satō, mas declara que quando chegar ao Brasil, irá reassumir o registro da família Monma (Ishikawa, 2008, p.28). Era costume japonês os homens assumirem o nome de família da esposa na ausência de um sucessor masculino para dar continuidade à linhagem e, muitas vezes, aos negócios. Mas aqui fica clara a política japonesa de emigração para evitar o inchaço populacional do país em um acordo com países estrangeiros como o Brasil, em um momento em que a situação mundial e do Japão não eram favoráveis, e informações como essa chega aos leitores pelo jornal matutino na hospedaria.

Nesse contexto, é revelador o pensamento do médico que aprova a viagem desses quase mil japoneses: "Parece até que os estamos despejando para o Brasil" (Ishikawa, 2008, p.31). E isso alerta o leitor para a precariedade da situação brasileira, apesar do incentivo japonês na emigra-

ção. O médico tinha ciência das condições reais da travessia e do que os aguardava na chegada. E o próprio narrador expõe aos leitores a fantasia dos migrantes, um misto dos pontos positivos do Brasil que eram realçados pelo Japão. Esse alerta insere uma outra realidade desconhecida: sem acesso a informações da mídia, convivendo com animais selvagens e peçonhentos e outros de nome desconhecidos, sem assistência médica de fácil acesso, além de doenças temidas como a malária. Os que iriam migrar nada conheciam.

Os que estavam no Brasil, por sua vez, não pretendiam voltar por conta da situação crítica do Japão, com ameaças políticas e sociais constantes na vida cotidiana (Ishikawa, 2008, p.36-7). Ou seja, na visão ingênua de muitos, a vida no Brasil ainda era mais tranquila pelo ponto de vista das preocupações com a situação política, econômica e social do Japão que os noticiários divulgavam. Estar longe de tudo isso era o que animava Horiuchi que já preparava o seu futuro em terras brasileiras, pois, voltara temporariamente ao Japão para matricular o filho na escola primária no Japão depois de ter trabalhado por quatro anos como imigrante. Ele é um dos que conhecem melhor a situação do Brasil. Apesar da precariedade do ensino brasileiro da época inferida pela decisão para com o futuro do filho, existe um outro lado, provavelmente desconhecido por muitos, e que se desenvolveu no Brasil exatamente por essa preocupação dos imigrantes com a educação de suas crianças.

Merece destaque o Grupo Escolar Taishō fundado em 7 de outubro de 1915 como a primeira instituição de ensino japonesa no Brasil no bairro da Liberdade em São Paulo (Handa, 1996, p.36). A escola foi reconhecida pelo governo estadual no ensino particular em 29 de janeiro de 1919, algo bastante precoce e peculiar. A Associação de Apoio a essa escola surgiu em 23 de janeiro de 1920 (Centro de Estudos Nipo-Brasileiro, 1996, p.36) e, com o incentivo do Consulado Geral do Japão e da Associação Japonesa de Pais e Mestres do Brasil, ela fixou-se na rua São Joaquim em outubro de 1928, no lugar em que atualmente situa-se a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa – Bunkyō (Negawa, s.d.).

A emigração ao Brasil como opção consciente também figura na obra literária, representada pelo personagem Katsuta, que já havia enviado remessas de dinheiro ao Brasil e adquirido uma propriedade na Colônia Aliança no interior de São Paulo, que, aliás, existiu e ainda existe. Como proprietário de terras no Japão, sua atitude mostra a situação da agricultura japonesa que só tendia a piorar, tornando visível um sistema no Brasil que permitia planejamentos e oferecia garantia de enriquecimento. Cabe lembrar que as Três Alianças situadas em Mirandópolis no interior de São Paulo, manteve o uso da língua japonesa no cotidiano e escolas da própria comunidade.

Outra iniciativa digna de menção no âmbito da educação no Brasil é a Fazenda Tozan, criada no interior de Campinas em 1927 pelo Grupo Mitsubishi como fazenda modelo para dar instruções aos imigrantes japoneses sobre o solo e o clima, e apoio ao estudo da língua

portuguesa, e em 1934, foram tomadas providências para transformá-la na Indústria Agrícola Tozan Ltda.[6] Seja como for, ainda era uma pequena iniciativa que demoraria a chegar a todos os imigrantes japoneses no Brasil, mas que aponta para o futuro crescimento e desenvolvimento dos nipo-brasileiros.

Entre as muitas imagens que a obra de Ishikawa pode refletir sobre o Brasil estão as que expomos aqui como um espelho do que era o Brasil naquela época com os exemplos da Escola Taishō e da Fazenda Tozan. Contudo, as dúvidas sobre o futuro deveriam ser muitas, e o autor insere em sua obra aspectos favoráveis e desfavoráveis à migração do povo japonês, mas é implacável na sua crítica ao Japão e aos japoneses envolvidos no processo como um todo.

As condições para o recebimento dos imigrantes teriam sido criadas por pessoas que possuíam domínio da língua portuguesa e que se tornaram os primeiros intérpretes ou intermediários. Alguns continuaram na área de comunicações, fundando jornais na capital e no interior de São Paulo. Em 1906, já existia a Casa Fujisaki, conhecida como "o Japão em São Paulo", e que fechou em 1932 por problemas na matriz japonesa, mas a vida urbana prosperava desde 1912, movida pelas mãos dos imigrantes com alguns ofícios como a carpintaria, e a difícil vida no campo fez com que o êxodo dos japoneses para as cidades crescesse. Na década de 1920, surgiram os que atuavam na intermediação dos produtos agrícolas e logo depois, os que tinham suas próprias empresas de beneficiamento. E com o tempo, mais casas comerciais surgiram para atender a necessidade dos imigrantes japoneses.[7]

As imagens que se têm na primeira parte da obra, assim, são fantasias, sonhos esperançosos de pessoas desiludidas com sua pátria e seus antecessores que partiram em busca de riquezas, pois as notícias reais sobre o Brasil e os que retornaram para contar a história eram poucos. A importância da visão compartilhada por Horiuchi reside nesse ponto, mas ela só chega a alguns daquelas quase mil pessoas.

Elas estavam rumo ao Brasil após a crise mundial de 1929, o início da Era Vargas em 1930 que foi até 1945, e, na realidade, o projeto de restrição à imigração japonesa proposta pelo deputado Fidélis Reis, em 1923 que embora fosse dirigida à imigração de povos estrangeiros como um todo, tratava-se de uma restrição aos asiáticos e africanos em um país que buscava o branqueamento. E havia também o receio do "perigo amarelo", principalmente ligado ao Japão, que havia vencido a guerra com a China entre 1894 e 1895 e logo depois com a Rússia entre 1904 e 1905. Tudo isso, porém, também faz parte do desconhecido para os japoneses que chegariam ao Brasil, que a partir de meados dos anos de 1920 passou a ser um dos únicos destinos possíveis

6 Informações disponíveis em: <https://www.cidadeecultura.com/fazenda-tozan-historia-da-imigracao-japonesa-em-campinas/>. Acesso em: 22 ago. 2022.
7 Especial 112 anos imigração japonesa. Disponível em: <https://www.nippo.com.br/4.imigracao_japonesa/index.php>. Acesso em: 15 ago. 2022.

para eles. Na década de 1930, o Brasil já era o país com a maior população de japoneses fora do país de origem e mais imigrantes continuaram a vir atraídos pelas histórias de sucessos de parentes e conhecidos.

A partir de 1930, os chamados *kōtakusei* são formados no Japão pela *Kokushikan Kōtō Takushoku Gakkō*, uma escola técnica em desbravamento de terras, para virem ao Brasil com o objetivo de residência permanente, dedicando-se ao trabalho e à pesquisa. Fixando residência em Parintins, Amazonas, eles foram fundamentais para o desenvolvimento da produção da juta, o que resultou no aumento dos lucros da exportação de café, além de outras contribuições na urbanização de outras localidades (Sá, 2012, p.211-12).

Informações como essas, no entanto, não são trazidas por Ishikawa. As personagens de Sōbō, como visto, ainda se assemelham a exilados, como aponta o pesquisador Yasumitsu Ōnishi (2014, p.23) sobre Tatsuzō Ishikawa.

Mais espelhos

A partida grandiosa ao final da primeira parte da obra envolve a emigração numa cena encantadora e comovente. Com os banzai emitidos do navio, as crianças da escola primária local acostumadas a acompanhar essas partidas, agitavam as bandeirinhas do Japão ao som da música animada da banda e cantavam:

> Avante, companheiros, além-mar
> Ao Brasil, terra prometida,
> Conquistar fortuna desconhecida
> Eis o corajoso desbravador.[8]
> (Ishikawa, 2008, p.95)

Para que o autor desse o nome de "Rota dos Mares do Sul" a essa segunda parte, é de supor que experiências muito semelhantes nas viagens anteriores teriam acontecido antes do embarque e durante a viagem até a chegada ao Porto de Santos no Brasil. Ou seja, seguiram a mesma rota de navegação de seus antecessores, a costa do Pacífico Sul, da Índia, do Oriente Médio e da África, com a comemorada passagem pela linha do Equador. No entanto, as descrições minuciosas do convívio dos imigrantes entre si e as demais classes de viagem do navio, com outros passageiros que embarcavam e desembarcavam durante a travessia, eram divulgadas

8 Na transliteração do japonês no ritmo da sequência de 7 e 5 sílabas: ikeya dōhō umi koete minami no kuni ya burajiru no mikai no tomi o hirakubeki kore zo yuyushiki kaitakusha.

pela primeira vez em uma obra literária já consagrada, assim como as atividades a bordo do La Plata Maru, realizadas com finalidades de socialização e entretenimento no cotidiano dos imigrantes, oriundos de regiões diferentes do Japão e que vão compor o cenário de muitas atividades da cultura japonesa que se enraizaram no Brasil.

É possível saber que havia um apoio para o aprendizado da língua portuguesa ao nível das necessidades do cotidiano desde a Hospedaria e ao longo da travessia e que saber cantar o Hino Nacional Brasileiro era algo primordial (Ishikawa, 2008, p.211).

Especificamente sobre o Brasil, havia sessões de filmes como o descrito no dia 7 de abril:

> As lavouras brasileiras foram apresentadas como um belo quadro cheio de romantismo e lirismo; na verdade, não havia sido essa a intenção do autor do filme, mas, transformada em películas, toda aquela paisagem se tornara ainda mais bela e, conseqüentemente, transmitia uma imagem maravilhosa do Brasil aos imigrantes japoneses. (Ishikawa, 2008, p.186)

Uma imagem deveras atraente aos imigrantes e que lhes dava ânimo para continuar a viagem. Também merece destaque o jornal de bordo, *La Plata*, elaborado pelos próprios responsáveis pela imigração, informando os desembarques, os problemas enfrentados e os cuidados necessários no dia a dia em relação à cólera e à beribéri. Tal prática jornalística também pode ser observada muito cedo entre as comunidades japonesas com o *Nippak Shimbun* (1916-1939) e *Notícias do Brasil* (Burajiru Jihō, 1917-1952), para mencionar apenas os que já publicavam em japonês, na ocasião da vinda de Ishikawa.

As imagens do Brasil, desse modo, podem ser vistas como reflexos daquilo que não é mostrado na obra, mas mencionados por meio de alguns dos registros históricos, ainda pouco conhecidos na década de 1930. Essa situação irá permanecer por um longo tempo restrito aos meios que se interessavam por uma expansão econômica de empresas e indústrias japonesas, mas sem que elas chegassem ao povo em geral.

As obras da literatura brasileira traduzidas para o japonês seriam conhecidas apenas após o final da Segunda Guerra Mundial na figura de Jorge Amado com Seara Vermelha de 1947, publicado como *Ue no michi (Caminhos da fome)*, na tradução de Osamu Kumashiro, pela Shin Nihon Shuppansha, em 1968, como volume 47 das *Obras escolhidas da literatura mundial sobre Revolução.*[9] A consciência sobre o Brasil só assumiu proporções maiores com a presença de nipo-brasileiros decasséguis que começaram a chegar em maior quantidade a partir de 1988 ao Japão, fazendo o caminho inverso de seus antepassados.

9 **Em japonês** 飢えの道. ジョルジェ・アマード著 ; 神代修訳. 新日本出版社 1968 世界革命文学選 47.

Na chegada dos retratados por Ishikawa, temos:

> Na manhã em que chegavam ao fim de onze dias de navegação, a praia do Rio de Janeiro começou a surgir, na ponta da proa. Os imigrantes correram para o convés, e viram o esperado Brasil. Foi possível ver, do navio, o mar límpido e as arborizações verdejantes das ruas. Puderam ver o característico monte Corcovado, com a forma de um ovo levantado. Viram o prédio branco do jornal A Noite e, sobre as ondas na bela praia, dois navios da Marinha estavam parados. (Ishikawa, 2008, p.213)

Ainda nessa primeira parte da obra, a chegada ao porto de Santos pelo rio cercado de bananeiras torna-se comovente com a figura de um japonês bastante queimado de sol (um vulto negro) que agitava a bandeira japonesa. Era a prova de que ali era possível se viver, e isso os faziam se esquecer de tudo, inclusive da redução do salário dos trabalhadores, dando-lhes novo ânimo.

Em terras brasileiras

O outono brasileiro com chuva fina no cais marca o momento do desembarque em abril e abre a terceira parte do livro, fazendo par com o início da primeira em que também chovia em Kōbe. Esse ar melancólico está presente por meio de um apontamento sobre questões éticas e que se apresentam ao longo de toda a obra. É mostrado o controle dos imigrantes italianos, portugueses, negros africanos, russos e alemães, assim como os japoneses, para que não houvesse prejuízos com as fugas na Hospedaria dos Imigrantes[10] em São Paulo.

Além das pessoas, a comida exótica e a paisagem exuberante, além da amplitude do território são apresentados junto à precariedade das instalações e acomodações. Uma culinária muito distante da japonesa que causava azia e um mal-estar sem fim aos recém-chegados era a primeira refeição que lhes foi oferecida pelo presidente da República do Brasil: pão, feijão, macarrão e alguns pedaços de costela bovina cozida na banha de porco. Outra descrição que mereceu destaque foi a amplitude dos espaços, a imensidão do território do Estado de São Paulo comparado ao do arquipélago japonês inteiro, e o comentário de Ōizumi sobre o tamanho do Brasil, com tanta terra agreste que chega a ser um desperdício. Muitos nomes que seriam novidades para os leitores japoneses são mencionados: A estação da Luz, onde os vagões são desengatados

10 A Hospedaria dos Imigrantes é hoje o Museu da Imigração do Estado de São Paulo, instituição pública vinculada à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, localizado na Rua Visconde de Parnaíba, 1.316, Mooca – São Paulo

para separar os que iriam pela linha paralela da Ferrovia Sorocabana e a Noroeste, em Campinas, de onde sairiam os vagões para a linha Mogiana e para a cidade de Ribeirão Preto, situada um pouco mais no interior de São Paulo.

Nessa última parte, chama a atenção a apresentação do vocabulário e de expressões usados no Brasil e as três formas de grafias utilizadas pelo autor. A primeira é a transcrição do próprio português, "DORMITÓRIO", cujo sentido é dado pelo narrador em japonês, o primeiro caso e único. A segunda é a grafia em ideogramas, compreensível aos japoneses no tocante ao significado que encerram, acompanhados de leituras com os fonogramas para estrangeirismos *katakana*, que aproximam a pronúncia do vocábulo português em japonês. Na prática, esse recurso facilita a compreensão do leitor japonês, que está habituado com ideogramas acrescidos de leituras adequadas ou que se quer dar. Exemplificamos com "grão de feijão cozido", 煮豆(フェジョン), que pode ser desmembrado nos ideogramas 煮豆, lido como *nimame* e que neste caso é substituído pela palavra em português em caracteres japoneses para estrangeirismos フェジョン [fejon=-feijão]. O original em japonês, infelizmente, não apresenta explicações de como é esse prato da culinária brasileira, mas apenas o seu sabor desagradável ao paladar japonês, assim como outras refeições servidas. Muitas palavras como "estação" poderiam ser expressas apenas em japonês como 駅 [eki], mas Ishikawa se esmera em empregar o mesmo recurso e inserir エスタソン [esutason], a sua forma brasileira aproximada para ficar エスタソン(駅). Muitas outras são assim apresentadas no nível lexical como: "fazenda, cafezal, terra roxa, enxada, tatu, jacaré, sucuri, onça, milho, cerveja, e ainda, fazendeiro, colono, consulado, santa casa", além de expressões curtas a exemplo de "boa tarde" e "não sei". A terceira, em maior quantidade, é a grafada com os fonogramas *katakana* para estrangeirismos, e nelas, incluem-se algumas palavras do português como パン [pan = pão], utilizadas desde a chegada dos portugueses ao Japão no século XVI, e que acabam se mesclando a palavras inglesas ou italianas também grafadas em *katakana*, entre outros estrangeirismos.

Pela dificuldade da pronúncia e do uso da língua portuguesa pelos imigrantes japoneses, formou-se uma linguagem da colônia nipo-brasileira, conhecida como *koroniago*, uma inserção, principalmente do léxico do Brasil, na língua japonesa. Na obra original de Ishikawa esse léxico aparece na forma de empréstimo, e de modo peculiar, conforme demonstrado acima. Na tradução para o português, ele foi transliterado, como se não fosse uma palavra usada no Brasil, seguindo na linha da estrangeirização de Lawrence Venuti (2008, p.15-16). Entre eles, citamos: *noobo, patoron, brejon e raranja,* cujos correspondentes são: novo, patrão, brejão e laranja, em certa medida, reconhecíveis para os leitores brasileiros. A familiarização das personagens com a língua portuguesa, desse modo, acaba se transformando em uma apresentação delas aos japoneses.

Nesse tocante, Nishi considera que as palavras japonesas usadas pela comunidade nipo-brasileira na época, presentes em Sōbō, representam um modelo de "literatura japonesa sobre o estrangeiro" que teve o seu apogeu no início do período Shōwa (1926-1989) com obras como a de Fusako Tsunoda de 1966: *Amazon no uta* [Canção da Amazônia] (Nishi, 2014, p.95). Nenhuma delas, porém, tão cedo quanto a obra de Ishikawa.

Retratada no percurso entre a estação e a fazenda, a nova vida no Brasil das famílias Ōizumi, Satō e Monma é um tanto quanto dúbia se boa ou má, mas certamente diferente com a paisagem que se descortina diante deles.

Na fazenda Santo Antonio, são relatados casos de alguns colonos como os Iwama que não foram bem-sucedidos e retornaram ao Japão, e de Ito, que morreu de tifo intestinal. Contudo, lá já estão os veteranos Mera e Manabe a mostrar a vida possível, na visão do narrador, e, consequentemente do autor, em condições nada dignas para seres humanos viverem, com trabalho árduo e dificuldades, enfrentando doenças e animais perigosos.

A imagem de felicidade da jovem italiana e a de cordialidade do camarada negro, aos olhos de Onatsu, indicam o convívio tranquilo entre os imigrantes de etnias diferentes. Com certeza, um incentivo a mais para mostrar a receptividade dos "brasileiros" aos japoneses, e inclusive, uma ascensão na fazenda. A terra roxa e sem geadas era boa para os cafezais que se perdiam de vista com os pastos, o brejo e a água com abundância de peixes. A pesca e outras formas de lazer como o xadrez japonês *shōgi* de fabricação caseira de Manabe, os bailes à noite com os jovens de outros locais e a reunião de italianos e negros que dançavam ao som do acordeão.

Muito havia o que aprender, adaptar, a exemplo do saquê que teria que ser substituído pela pinga, e da culinária japonesa e seus temperos aos quais deveriam se resignar naquele momento. O brilho das estrelas do céu noturno é lançado nesse cenário:

> Era a paisagem sossegada de uma aldeia, uma forma de vida tranqüila e feliz, sem lutar pela ambição nem preocupação em satisfazer desejos. Pobre, sim, sem dúvida, mas era uma forma muito diferente de viver, bem diferente daqueles oprimidos por nações civilizadas. (Ishikawa, 2008, p.253)

A voz do narrador mistura-se à do autor, mostrando sua insatisfação em relação à situação do Japão ao apresentar, na sequência, a esperança, agora pautada numa realidade concreta, de enfrentar condições adversas. E, certamente, apesar da integração iniciada, essas personagens representam "Um povo sem direito à voz" que assim saíram do Japão e assim permaneceriam por algum tempo no Brasil.

Dois dias depois da chegada na fazenda, o primeiro dia de trabalho é também o último da obra com uma descrição marcante:

> Ali não era terra brasileira, nem tampouco dos japoneses: não era mais que uma aldeia comunitária onde vários estrangeiros, oriundos de países diversos, viviam primitivamente, em paz e igualdade. Ou, melhor dizendo, uma pequena caverna onde viviam os homens que se perderam na natureza imensa do grande continente. (Ishikawa, 2008, p.258)

Ainda que sejam poucas as cenas que representem a realidade do Brasil, e focadas nos imigrantes japoneses, *Sōbō*, sem dúvida alguma, apresenta suas primeiras imagens retratadas na literatura japonesa, nesse país de múltiplas etnias, que, visto por esse ângulo, espelha muitas outras realidades, as quais se tentou resgatar aqui, mesmo que de maneira sucinta e delimitada.

Considerações finais

Sōbō revela as faces concretas da vida de imigrantes recém-chegados ao Brasil da década de 1930 pelo olhar de Tatsuzō Ishikawa em uma fazenda cafeeira no interior paulista.

A família da jovem Onatsu tem o protagonismo coletivo nesse registro de viagem que sobrepõe a figura de Komizu, o vice-assistente no navio, como alter ego do escritor. Um ar de romance envolve a mesma moça que renuncia ao seu amor no Japão para constituir família com Katsuta no Brasil, e seu envolvimento com Komizu fica restrito à duração da viagem desde a hospedaria.

As imagens espelhadas do cenário do Brasil nessa obra literária inevitavelmente levam a um resgate histórico da época, com a crítica de Ishikawa a perpassar pela obra como um todo. Tanto para o lado japonês quanto para o lado brasileiro, a imigração surge como uma solução para seus problemas internos com uma parceria favorável a ambos, mas que implica necessariamente no sacrifício dos que embarcavam nessa jornada, sujeitos aos sofrimentos inerentes a uma travessia naquelas condições, acrescida dos atos ilícitos pelos que estavam à frente da parte administrativa corriqueira.

Qual é a imagem do Brasil na literatura de Ishikawa? De um lado, a de um paraíso dos trópicos onde tudo há em abundância, de outro, a dura realidade do trabalho árduo em clima e cultura totalmente adversa para os imigrantes que vinham em busca de sobrevivência. Aos investidores japoneses, uma terra promissora que poderia também, contribuir para o crescimento dos imigrantes em nosso país. E, de outro, a de um espelho, que reflete a própria imagem do Japão nos anos de 1930, com seus conflitos e crises, em busca por soluções internas e externas e a do Brasil da época. Seja como for, é marcante a integração dos imigrantes japoneses na fazenda do interior de São Paulo, em meio a imigrantes de outros países, revelando as facetas do cotidiano e a tentativa de apresentação da língua utilizada no Brasil.

Neste ensaio, destacamos o pioneirismo de Sōbō ao registrar na literatura japonesa a imagem de um Brasil, antes conhecido por outros meios, mas sem o veio criativo e inovador do livro

premiado. Tratou-se, ainda, de uma tentativa de contemplar fatos outros a partir do que a obra de Ishikawa narra sobre o Brasil, espelhados na realidade histórica dos nipo-brasileiros que se reinventaram. Espera-se com isso, que mais pesquisas sejam feitas, a partir de diálogos futuros, contemplando esta e outras obras que a sucederam e nas quais ainda há muitas imagens do Brasil a serem exploradas.

Referências

CENTRO DE ESTUDOS NIPO-BRASILEIROS. (Ed.) *Burajiru Nihon imin/nikkei shakai-shi nempyō* [Cronologia da imigração japonesa no Brasil], edição revista e ampliada. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-brasileiros, 1996.

HANDA, T. *Cronologia da imigração japonesa no Brasil*. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1996.

HASEGAWA, I. (Org.) *Nihon bungaku shinshi Gendai* [História da Literatura Japonesa – modernidade]. Tokyo: Shibundō, 1991, p.152-63.

INAGA, S. Sesshu em Buenos Aires, Bashô em São Paulo - a participação de Shimazaki Tôson no PEN Clube Internacional e a conferência sobre "o mais típico do Japão". *Estudos Japoneses* v.28, p.149-68, 2008.

ISHIKAWA, T. *Sōbō*. Tokyo: Shinchōsha, 1939.

_____. *Sōbō – uma saga da imigração japonesa.* Trad. Maria Fusako Tomimatsu, Mônica Okamoto e Takao Namekata. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

KUBOTA, Y. "Kaisetsu". [Comentário]. In: *Nihon bungaku zenshū 47 Ishikawa Tatsuzōshū*. 2.ed. Tokyo: Shinchōsha, 1960 /1967. p.599-608.

_____. "Kaisetsu". [Comentário]. In: KOBAYASHI, H. (Org.) *Gendai Nihon Bungakukan* 38 - Ishikawa Tatsuzō. 4.ed. Tokyo: Bungeishunjū, 1970. p.484-9.

_____. "Kaisetsu". [Comentário]. In: S*hinchō gendai bungaku 12 - Ishikawa Tatsuzō. Seishun no satetsu e Hitorikiri no sekai.* Tokyo: Shinchōsha, 1978. p.428-34.

NEGAWA, S. Disponível em: < http://www.discovernikkei.org/pt/journal/2007/4/5/brazil-nihonjinmachi/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

NISHI. M. A literatura dos japoneses no Brasil e a questão do caboclo. *Revista Estudos Japoneses*, n.34, p.91-107, 2014.

OKAMOTO, M. S. Sôbô – uma saga da imigração japonesa, de Tatsuzô Ishikawa. Projeto "Tradução em Foco" Fundação Japão em São Paulo, agosto de 2020 a agosto de 2021. Disponível em: <https://fjsp.org.br/traducao-emfoco_monica_okamoto/>. Acesso em: 5 ago. 2022.

OKUNO, T. *Nihon bungakushi – kindai kara gendai* e. [História da literatura japonesa – da modernidade para a contemporaneidade]. 29.ed. Tokyo: Chūōkōronsha, 1992. p.155.

ONISHI, Y. Sōbō to imin – kimin [Sōbō e os imigrantes – exilados]. In: *Sensō o egaku riarizumu – Ishikawa Tatsuzō, Tanba Fumio, Tamura Yasujirō o chūshin ni* (O realismo que descreve a guerra – em torno a Tatsuzō Ishikawa, Fumio Tanba e Yasujirō Tamura). Tokyo: Ōtsukishoten, 2014, p.23-40.

ŌYA, Y. Senryōka no bungaku [A literatura durante as tropas de ocupação da ONU]. In: HASEGAWA, I. (Org.). *Nihon bungaku shinshi gendai.* Tokyo: Shibundō, 1991. p.152-61.

SÁ, M. E. B. de. Povo de fibra – notas do encontro do Japão com o Amazonas. In: LEÃO, A. (Org.) *Amazônia Literatura e Cultura.* Manaus: UEA edições, 2012. p.205-16.

SHINCHŌ HENSHŪBU. "Nenfu" [Cronologia]. In: *Shinchō gendai bungaku 12 - Ishikawa Tatsuzō: seishun no satetsu / Hitorikiri no sekai.* Tokyo: Shinchōsha, 1978. p.435-8.

_____. “Ishikawa Tatsuzō”. In: *Nihon Daikyakka Zensho Nipponika* [Nipponika enciclopédia completa digital]. 26 volumes com atualização mensal online. Tokyo: Editora Shōgakukan, 1994. Acesso em 10 de junho de 2022.

_____. Ishikawa Tatsuzō. In: *kotobank*. Disponível em: <https://kotobank.jp/word/%E7%9F%B3%E5%B7%-9D%E9%81%94%E4%B8%89-15227>. Acesso em: 19 jun. 2022.

VENUTI, L. *The translator's invisibility – a history of translation*. 2.ed. London; New York: Routledge, 2008.

YAMAMOTO, K. Ishikawa Tatsuzōden [Biografia de Tatsuzō Ishikawa]. In: KOBAYASHI, H. (Org.) *Gendai Nihon Bungakukan 38 Ishikawa Tatsuzō*. 4.ed. Tokyo: Bungeishunjū, 1970a. p.3-25.

_____. Kaisetsu [Comentário]. In: KOBAYASHI, H. (Org.). *Gendai Nihon Bungakukan 38 Ishikawa Tatsuzō*. 4.ed. Tokyo: Bungeishunjū, 1970b. p.490-7.

Um espelho russo

Uma viagem fantástica ao Brasil com Daniil Kharms[1]

Daniela Mountian

O escritor e dramaturgo Daniil Kharms (1905-1942), precursor do absurdismo russo, equiparado a autores como Kafka, Beckett e Ionesco, foi um dos fundadores da OBERIU – considerado o último grande coletivo da vanguarda russa do início do século XX. Embora seus textos para adultos só tenham sido amplamente conhecidos após 1990, Kharms – pseudônimo criado a partir de *harm*, do inglês – tornou-se um autor cultuado e passou a ser muito estudado, publicado e traduzido, dentro e fora da Rússia. Suas obras foram e continuam sendo adaptadas para vários meios (filmes, animações, peças de teatro) e não raro aparecem entrelaçadas com sua figura excêntrica – vestia-se à Sherlock Holmes e tinha manias e trejeitos.

Começou a frequentar círculos de vanguarda em Leningrado (São Petersburgo) em meados dos anos 1920. Foi discípulo de Aleksándr Tufánov (1877-1943), um *zaúmnik*[2] radical. Conhecido revisor e seguidor de Khlébnikov, Tufánov criou a Ordem dos Zaúmnik DSO, da qual também participou Aleksándr Vvediénski (1904-1941), melhor amigo de Kharms, cofundador da OBERIU e discípulo do arrojado encenador Ígor Teriéntiev (1892-1937).

Kharms também participava de um grupo não oficial criado por Vvediénski — os *tchinari* — em cujos encontros discutiam arte, filosofia e religião (não se alinhavam à ideologia soviética). Entre os *tchinari*, havia dois filósofos de visão não convencional, Leonid Lipávski (1904-1941) e Iákov Drúskin (1902-1980), esse que conservou cadernetas e manuscritos de Kharms depois da morte precoce do escritor.

Não demorou para Vvediénski se desentender com Tufánov e criar, ao lado de Kharms, o Flanco de Esquerda. A partir daí, os jovens renomearam o grupo algumas vezes, até chegarem

1 Artigo produzido com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp, processo 2017/24139-9).

2 No contexto do cubofuturismo (anos 1910), Velimir Khlébnikov e Aleksei Krutchónykh propuseram a língua transmental ou zaum (za, "além de"; um, "mente"). Com experimentos linguísticos radicais, pretendiam criar uma linguagem poética nova e universal.

ao formato da OBERIU, acrônimo de *Obiediniénie reálnogo iskússtva*, a Associação para uma Arte Real, que reuniu integrantes do Radix, um grupo de teatro de linguagem experimental, e escritores como Nikolai Zabolótski (1903-1958) e Konstantin Váguinov (1899-1934).

A estreia da OBERIU ocorreu em 24 de janeiro de 1928 na Casa da Imprensa (onde se encontra hoje o Museu Fabergé), em Leningrado. A noite incluiu a leitura do Manifesto do coletivo, que revela sua visão artística: "Talvez digam que nossa temática é 'irreal' e 'ilógica'. Mas quem disse que a lógica do cotidiano é a lógica obrigatória em arte? A arte tem sua própria lógica e esta não destrói o objeto, mas ajuda a reconhecê-lo" (Trad. Moissei Mountian. Kharms, 2013, p.175). Também encenaram *Elizaveta Bam*, escrita por Kharms especialmente para o evento. Um marco do teatro do absurdo, a peça mistura várias linguagens e descreve como Elizaveta, a protagonista, é acusada de assassinato pelo homem que ela teria assassinado.

Entre os procedimentos artísticos do escritor, destacam-se: o absurdo, o alogismo, o nonsense, o grotesco, o estranhamento (ações das personagens sem motivação); a repetição dando ritmo poético; a sintaxe simples, a falta de pontuação; a estética infantil. Foi um mestre do humor e da prosa curta, desenvolvida sobretudo na década de 1930, deixando obras-primas de teor filosófico, quase existencial, como a pequena coletânea *Causos (Slútchai),* seleta de miniaturas escritas entre 1933 e 1939 que assim se inicia:

> Havia um homem ruivo que não tinha olhos nem orelhas. Ele também não tinha cabelo, de modo que só poderíamos chamá-lo de ruivo condicionalmente. Ele não podia falar, porque não tinha boca. E também não tinha nariz. Não tinha sequer pés e mãos. Não tinha barriga, não tinha costas, e espinha dorsal também não, nem mesmo vísceras ele tinha. Ele não tinha nada! De modo que não está claro de quem estamos falando. Pois o melhor é não falarmos mais dele. (Trad. M. Mountian. Kharms, 2013, p.19)

Em vida, conseguiu publicar apenas dois poemas para adultos, que foram incluídos em uma antologia da União dos Poetas de Leningrado. Ao ser impedido de imprimir seus textos, encontrou seu ganha-pão na literatura para crianças e se tornou um importante representante da geração dos anos vinte, momento notável em que o universo infantojuvenil foi povoado por poetas e pintores de diversas estéticas modernas.

Quem atraiu Kharms à literatura para infância foi Samuil Marchak (1887-1964), influente editor soviético e um dos criadores da poesia russa infantil moderna. Marchak o conheceu em 1927 e logo notou seu senso artístico: "Kharms compreendia a poesia de forma extraordinária. Ele lia poemas como os melhores críticos. Tudo o que estava em excesso, era supérfluo, ficava

claro para ele na leitura" (trad. D. Mountian. Sájin, 2019, p.245). Marchak percebeu nos trocadilhos, no alogismo e no humor dos *oberiuty* a possibilidade de formar bons autores para crianças.

Além de escritor, Kharms recitava de maneira admirável, despertando igualmente a atenção de seus interlocutores adultos e crianças. Quando lia textos em público — a GOSIZDAT (acrônimo de *Gosudárstvennoie izdátelstvo*, Editora Estatal) mandava seus autores para jardins de infância, bibliotecas, fábricas etc. —, as crianças o ouviam encantadas. Ele chegava com o semblante sério e o porte singular (era alto e corcunda) e, entre truques de mágica, ia lendo seus contos e poemas. Mesmo compreendendo a mentalidade das crianças, Kharms escreveu em seus cadernos de anotações mais de uma vez que não as suportava, embora seja difícil saber se ele se referia à vida concreta ou ao seu universo artístico, assim como é quase impossível definir as fronteiras de suas obras (se ficcionais ou não, se autobiográficas ou não, se infantis ou não, se teatrais ou não etc.). Não por acaso Vvediénski dizia que "Kharms não cria arte, ele mesmo é arte".

No mesmo ano que a OBERIU nasceu, ele começou a colaborar na revista Ioj — nome que tanto significa Ouriço como é acrônimo de *Revista Mensal (Ejemiésiatchnyi jurnal)* —, da GOSIZDAT, indicada para crianças de 8 a 12 anos. Considerada uma das melhores revistas infantojuvenis russas, a *Ioj* trazia contos e poemas de linguagem espirituosa, curiosidades, anedotas e passatempos e era ilustrada por artistas visuais renomados. Funcionou de 1928 a 1935.

Em linhas gerais, as obras para infância de Kharms incorporam elementos do nonsense inglês, do humor marchakiano e dos contos populares russos e são quase sempre livres de didatismos. Um exemplo de seu *nonsense* infantil é *Sobre como Kolka Pánkin viajou para o Brasil e sobre como Pietka Erchóv não acreditou em nada (O tom, kak Kolka Pánkin letal v Braziliu, a Pietka Erchóv nitchego ne viéril)*, história publicada na edição de fevereiro de 1928 da Ioj (com tiragem de 40 mil exemplares) e depois como livro, ilustrado por Evguénia Evenbakh (1889-1991), com tiragem de 20 mil exemplares (Gosizdat).

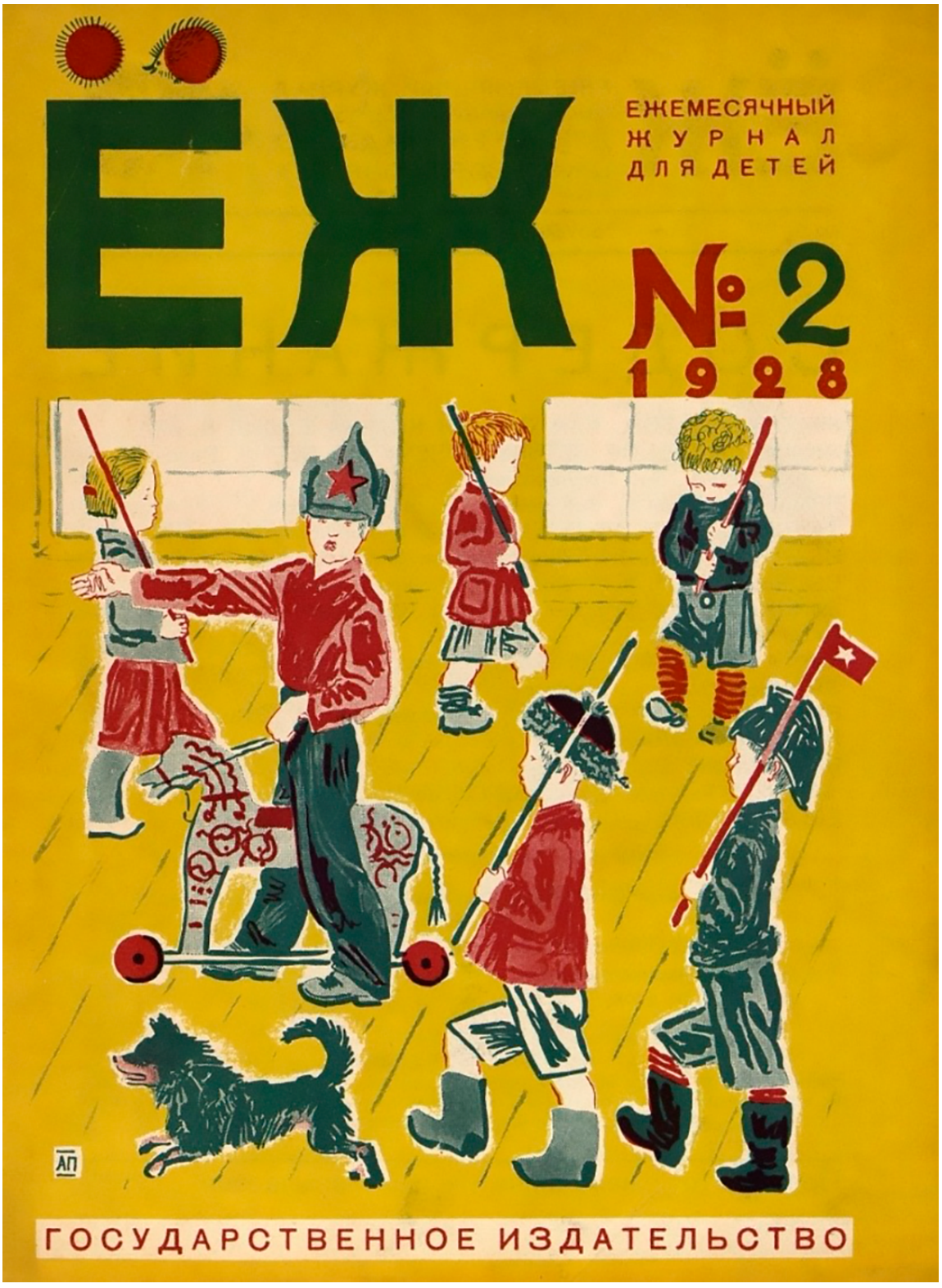

Figura 1. Capa da revista *Ioj* (fev/1928). Fonte: Biblioteca Infantil Estatal da Rússia (RGDB). Domínio Público.

No conto, é narrada a viagem fantástica de dois russinhos de Leningrado para o Brasil. A dupla cômica de protagonistas, Kolka e Pietka, discute sem parar em tom clownesco, revelando as técnicas engenhosas de humor de Kharms:

> Kolka Pánkin decidiu fazer uma viagem a um lugar distante.
> — Vou para o Brasil — disse ele a Pietka Erchóv.
> — E onde fica esse tal Brasil? — perguntou Pietka.
> — O Brasil fica na América do Sul — disse Kolka —, lá faz muito calor, vivem macacos e papagaios, crescem palmeiras, voam colibris, perambulam animais ferozes, e habitam tribos selvagens.
> — Os indígenas? — pergunta Pietka.
> — Algo do gênero — disse Kolka.
> — E como se chega lá? — perguntou Pietka.
> — De aeroplano ou de navio — disse Kolka.
> — E você vai de quê? — perguntou Pietka.
> — Vou de aeroplano — disse Kolka.
> — E onde é que você vai arranjar um aeroplano? — perguntou Pietka.
> — Vou até o aeródromo pedir um, e eles vão me dar — disse Kolka.
> — E quem é que vai dar um aeroplano pra você? — perguntou Pietka.
> — Eu conheço todo mundo lá — disse Kolka.
> — E quem é que você conhece lá? — perguntou Pietka.
> — Várias pessoas — disse Kolka.
> — Você não tem conhecido nenhum lá — disse Pietka.
> — Não, eu tenho! — disse Kolka.
> — Não, não tem! — disse Pietka.
> — Não, eu tenho!
> — Não, não tem!
> — Não, eu tenho!
> — Não, não tem!
> Kolka Pánkin e Pietka Erchóv decidiram ir ao aeródromo na manhã seguinte.
> (Trad. M. Mountian. Kharms, 2013, p.230)

O texto é dividido em 11 pequenas partes. Nas partes 1 e 2, os meninos discutem sobre a viagem ao Brasil. Kolka (diminutivo de Nikolai) funciona como primeiro cômico: é quem traz o desejo de conhecer o Brasil, e Pietka (diminutivo de Piotr) faz o contraponto. Por enquanto, a

imagem de Brasil corresponde ao estereótipo, usado para reforçar o cômico: faz calor, há "tribos selvagens", palmeiras, macacos, colibris e papagaios cantantes:

> — Vou para o Brasil de qualquer jeito — disse Kolka.
> — E vai me escrever? — perguntou Pietka.
> — Vou — disse Kolka — e, na volta, vou trazer um macaco pra você.
> — E um passarinho, vai trazer também? — perguntou Pietka.
> — Vou trazer um passarinho — disse Kolka —, qual prefere: o colibri ou o papagaio?
> — E qual é o melhor? — perguntou Pietka.
> — O papagaio é o melhor, ele sabe falar — disse Kolka.
> — E sabe cantar? — perguntou Pietka.
> — Também sabe — disse Kolka.
> — Com notas? — perguntou Pietka.
> — Ele não sabe ler as notas. Mas é só cantar alguma coisa, que o papagaio repete — disse Kolka.
> — E vai mesmo me trazer um papagaio? — perguntou Pietka.
> — Vou mesmo — disse Kolka.
> — E se não trouxer? — disse Pietka.
> — Se eu disse que trarei, então trarei — disse Kolka.
> — Não, não trará! — disse Pietka.
> — Sim, eu trarei! — disse Kolka.
> — Não! — disse Pietka.
> — Sim! — disse Kolka.
> — Não!
> — Sim!
> — Não!
> — Sim!
> — Não!
> (ibidem, p.230)

Um Brasil não urbano e fora do seu tempo – não há referências a cidades ou a indústrias – elementos já presentes em testemunhos sobre o país naquele momento. Um Brasil também distante, pois Kolka decide ir para lá de "aeroplano". A ideia de um lugar quente, longínquo e de natureza extravagante era com frequência retomada nas visões literárias de Brasil, que muitas vezes funcionava como contraste à Rússia escura e gelada.

Nas partes 3 e 4, os russinhos vão para o aeródromo em busca de um aviador. Sem nenhum constrangimento, Kolka se aproxima de um sujeito chamando-o de "Pável Ivánovitch", como se o conhecesse: "Eu não me chamo Pável Ivánovitch, mas Konstantin Konstantínovitch, e não conheço nenhum Pável Ivánovitch". Mas a confusão não detém Kolka Pánkin:

> — Konstantin Konstantínovitch, eu e Pietka Erchóv decidimos ir para o Brasil, será que o senhor emprestaria seu aeroplano?
> O aviador soltou uma gargalhada:
> — Quá-quá-quá, quá-quá-quá! E vocês estão seriamente decididos a ir para o Brasil?
> — Sim — disse Kolka.
> — O senhor irá conosco? — pergunto Pietka.
> — E vocês realmente imaginaram — gritou o aviador — que eu daria a máquina a troco de nada? Só podem estar brincando. Mas, se me pagassem, eu poderia levar vocês até o Brasil. O que me dariam em troca? (ibidem, p.233)

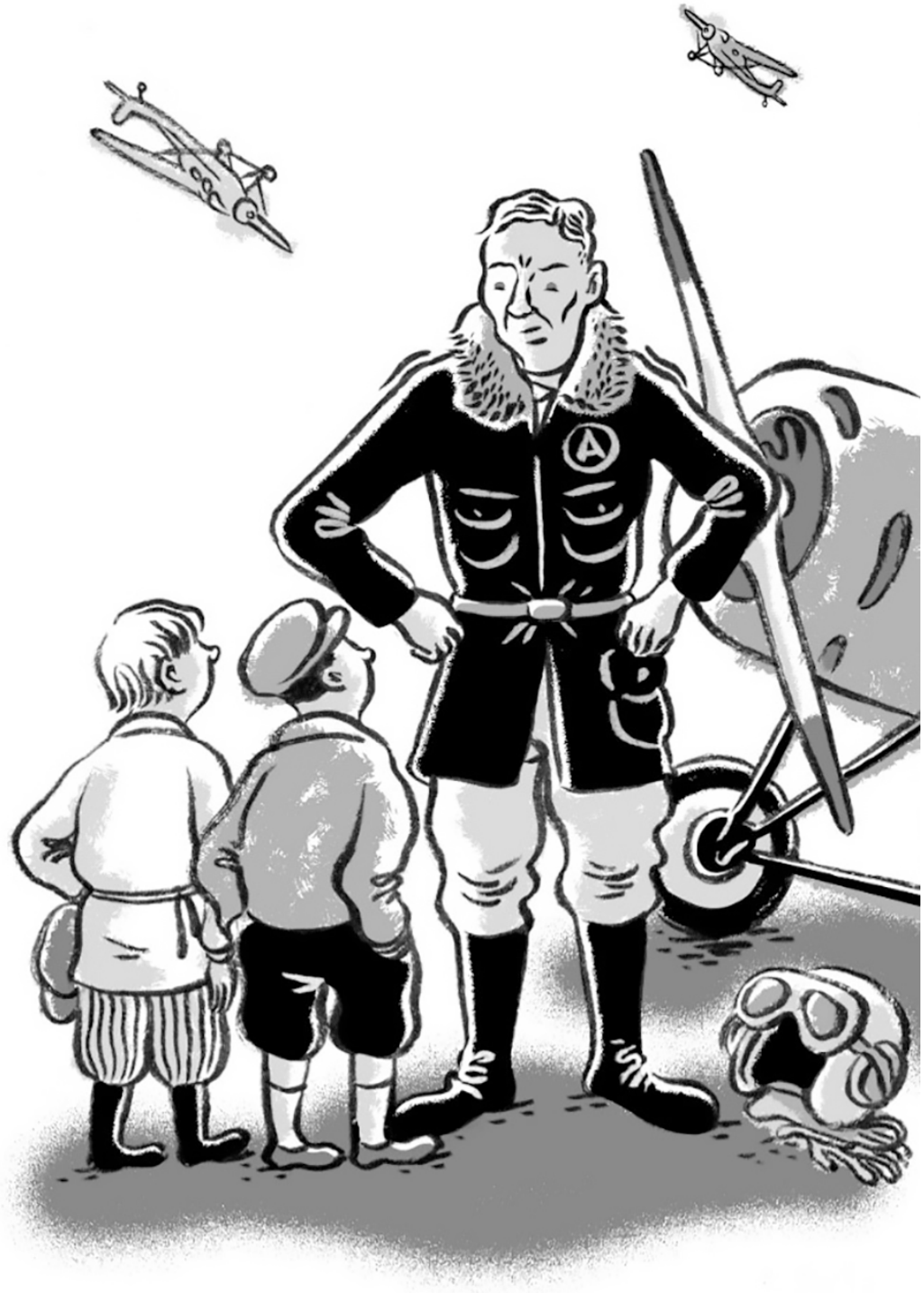

Figura 2. Ilustração de Fido Nesti para o conto de Kharms em *Contos russos juvenis* (2021), publicado pela editora Kalinka. Fonte: Reprodução autorizada pela editora.

Por mais absurdo que pudesse parecer a situação ao aviador, ele acabou levando os meninos para o país dos pássaros coloridos. Nada nessa história tem sentido lógico e os diálogos são marcados pelo absurdo, destacando a impossibilidade de comunicação, um dos temas da prosa de Kharms que se evidencia inclusive em suas obras infantis. Na parte 5, a conversa entre os meninos no aeroplano não podia ser mais hilária:

> — Piet-ka! — grita Kolka —, olhe que cidade toda tor-ti-nha!
> — O que-e-ê? — grita Pietka.
> — Ci-da-de! — grita Kolka.
> — Não ou-ço! — grita Pietka.
> — O que-e-ê? — grita Kolka.
> — Falta muito para chegar ao Bra-sil? — grita Pietka.
> — Que Ba-sí-lio? — grita Pietka.
> — O chapéu vo-ou! — grita Pietka.
> — Quanto! — grita Kolka.
> — On-tem! — grita Pietka.
> — América do Norte! — grita Kolka.
> — Na-vi-da-ri-di-i-i! — grita Pietka.
> — O quê? — grita Kolka.
> (ibidem, p.234)

As partes 6 a 9 transcorrem no Brasil. Como num romance de aventuras, primeiro, vem o reconhecimento do local ("E isto aqui é o Brasil?", perguntou Pietka. "Seu tonto, será que você mesmo não vê?", disse Kolka), seguido pela luta e pela fuga.

> — Gapakuk! — disse Kolka.
> — O que você está dizendo? — perguntou Pietka.
> — Estou conversando na língua dos indígenas — disse Kolka.
> — E de onde você conhece a língua dos indígenas? — perguntou Pietka.
> — Eu tinha um livrinho batuta e aprendi com ele — disse Kolka.
> — Conte outra — disse Pietka.
> — Não enche! — disse Kolka. — Inam kos! — disse ele aos nativos.
> De repente os nativos soltaram uma risada.
> — Kerek eri iale — disseram os nativos.
> — Ara toki — disse Kolka.
> — Mita? — perguntaram os nativos.

— Pare com isso, vamos embora — disse Pietka.
— Pilguedrau! — gritou Kolka.
— Perkilia! — gritaram os nativos.
— Kulmeguinki! — gritou Kolka.
— Perkilia, perkilia! — gritaram os nativos.
— Vamos dar no pé! — gritou Pietka —, eles querem é brigar.
[...]
(ibidem, p.236)

Apesar do uso do termo "selvagem", a chegada dos meninos à terra dos colibris não configura a dicotomia "civilização/barbárie" — o embate se dá entre o mundo real e o imaginário — e a exploração do mundo desconhecido acontece pela linguagem (bem à Lewis Carroll). "Onomatopeias estranhas, engraçadas e sem sentido" acentuam o absurdo e "o caráter moderno desses jogos sonoros", nota Bianca da Paixão (2015, p.261). Os sons muitas vezes se mostram mais importantes que o enredo, o bom senso e a verossimilhança, transgredidos o tempo todo pela narrativa.

Mesmo que a graça do conto esteja na não decodificação das línguas, a conversa de Kolka com os nativos gerou curiosidade. A primeira língua desvendada foi a finlandesa:

> A chave para a língua dos "indígenas" é dada pela palavra "perkilia", que nada mais é que um xingamento finlandês. As outras palavras pronunciadas por eles são difíceis de identificar, mas, em todo caso, pertencem ao ramo das línguas fino-ugrianas. Com uma leitura mais cuidadosa, é possível distinguir mais um termo finlandês — "mita?" (o quê?). (Trad. D. Mountian. Kóbrinski, 2009, p.164)

O motivo de os habitantes originários falarem algo próximo do finlandês não é acessado por nós: "essa camada deve permanecer não revelada, apresentando-se como um enigma textual" (ibidem). Quanto à língua falada por Kolka, pistas dela são encontradas em outro conto infantil de Kharms, "A pena da águia dourada", mas, como não fora publicado na época, apenas os leitores contemporâneos têm acesso a ele. Na história, em que meninos de classes vizinhas estão em guerra ("indígenas" contra "caras-pálidas"), aparece um pequeno dicionário de termos "indígenas":

Au — guerra
Kos — tribo
Unem — grande
Inam — pequeno
Amik — castor
Dech-kvo-ne-chi — libélula
Aratoki — chefe
Tamaraka — também chefe
Pilguedrau — grito de guerra dos índios
Oakh — salve
Utch — sim
Mo — águia
Kalek — pena
Kulmeguinka — cara-pálida
Kuru — preto
(Paixão, 2015, p.53)

Kóbrinski (2009, p.165) destaca, no conto não publicado, o aluno que escreveu o dicionário, estabelecendo um diálogo com Fenimore Cooper em *O último dos moicanos* (*The Last of the Mohicans,* 1826) e Henry Longfellow em *A canção de Hiawatha (The Song of Hiawatha*, 1855):

> Um dos "indígenas" leva com orgulho o nome de um personagem de Fenimore Cooper, Tchin-gak-khuk (a variante contemporânea da transliteração é Tchingatchguk [*Chingachguk, no romance original*], que significa "*Grande Serpente*". [...] De onde "Tchin-gak-khuk" tirou material para seu "dicionário russo-indígena"? A réplica de Kolka, que explica que aprendeu a língua "dos indígenas" através de um livro, ajuda em parte a responder a essa pergunta. Embora Pietka diga que não passa de mentira dele, nesse ponto seu amigo não mentiu. Esse livro, a que tudo indica, era *A canção de Hiawatha,* de Henry Longfellow, na tradução de Búnin. [...] Nele encontramos algumas palavras que Tchin-gak-khuk inseriu no seu pequeno dicionário: *Amik* (castor), *Dech-kvo-ne-chi* (libélula), *Ut* ou *Utch* (sim) [...]. (Trad. D. Mountian. Kóbrinski, 2009, p.165)

No diálogo de Kolka com os indígenas, ou ninguém se entende, pois cada um continua falando na sua língua, ou estão conversando em outro plano, no qual as palavras não fazem sentido, mas apenas seu ritmo e entonação.

Na parte 10, começa a viagem de volta para casa, para o mundo não ficcional. A fantasia é rompida com a aparição abrupta de um automóvel.

> — Não pode ser! — disse Kolka. — Como um automóvel foi parar no Brasil?
> — Não sei — disse Pietka —, só sei que é um automóvel.
> — Não pode ser! — disse Kolka.
> — Estou dizendo que é um automóvel — disse Pietka.
> — Não, não pode ser — disse Kolka.
> (Trad. M. Mountian. Kharms, 2013, p.239)

Na última parte, o motorista, surpreso pelas crianças estarem tão longe de casa, leva-as para Leningrado. No caminho, começa nova discussão entre os meninos, agora sobre o condor:

> — Que bobagem! É o maior pássaro que existe — disse Kolka.
> — Mas eu nunca vi — disse Pietka.
> — Mas eu já. Ele estava sentado numa palmeira — disse Kolka.
> — Em qual palmeira? — perguntou Pietka.
> — Na palmeira onde estava o colibri — disse Kolka.
> — Aquilo não era uma palmeira, era um pinheiro — disse Pietka.
> — Não, uma palmeira! — disse Kolka.
> — Não, um pinheiro! — disse Pietka. — Palmeiras só crescem no Brasil, aqui não crescem palmeiras.
> — Mas nós fomos para o Brasil — disse Kolka.
> — Não, não fomos! — disse Pietka.
> — Não, fomos! — disse Kolka.
> — Não-fo-mos! — gritou Pietka.
> — Fomos, fomos, fomos, fo-mo-o-os! — gritou Kolka.
> (ibidem, p.241)

Num desfecho moderno, o enigma não se resolve, não sabemos pela narrativa se Kolka e Pietka foram ou não ao Brasil - algumas visões de Kolka são validadas por Pietka. O Brasil de Kharms é um lugar na América do Sul cujos habitantes são valentes e têm palha amarela

em vez de cabelos, são baixos e falam uma língua inventada parecida com o finlandês. Mas os doces disparates de Kharms não terminam aí: enquanto Kolka vê bisontes, colibris e palmeiras, Pietka vê pinheiros, vacas e pardais: "A estranha mistura linguística que descobrimos no conto é reforçada por um paradoxo de caráter espacial" (trad. D. Mountian. Kóbrinski, 2009, p.165). As referências acentuadas por Pietka (pinheiro, pardais, vaca, habitantes loiros) nos levam ao norte da Rússia, "ao istmo da Carélia": pela descrição, os meninos russos podem ter se encontrado com meninos finlandeses. Assim, nesse Brasil fantástico foram inseridas, além da língua e geografia finlandesa, as referências da cultura indígena que Kolka tirou de histórias de Cooper e Longfellow passadas na América do Norte, onde vivem os bisontes. Essa mistura livre só podia nascer na mente de uma criança e nas páginas de Kharms.

Se Kóbrinski explorou as questões linguísticas e topográficas, vale pensar ainda na escolha artística pelo Brasil, afinal, entre todos os países do mundo, foi o cenário escolhido para reunir línguas e naturezas tão diferentes. Não é tarefa fácil definir as referências de um escritor, principalmente do eclético Kharms. Em todo caso, quanto à ideia literária de Brasil na Rússia entre 1927 e 1928, dois nomes se evidenciam: Rudyard Kipling e Samuil Marchak.

Em 1927, foi publicado o poema infantil *O correio (Potchta)*, escrito por Marchak, a quem Kharms considerava um mestre. Na história, um carteiro tenta entregar uma carta ao escritor Boris Jitkóv em Leningrado, mas descobre que ele tinha ido a Londres. E a viagem continua: de Londres vai a Berlim, de Berlim ao Brasil e, fechando o círculo, do Brasil de volta a Leningrado. No espírito dos primeiros anos da União Soviética, o poema enaltece trabalhadores (carteiros) de todo o mundo. Em cada país, um carteiro diferente sai em busca de Jitkóv:

– 1 –
Quem é que bate à minha porta
levando uma bolsa tão grossa
e um 5 no crachá de cobre,
e o casquete azul do uniforme?
É ele,
é ele,
o carteiro de Leningrado!
[…]

– 2 –
— Vem registrada de Rostóv
para o camarada Jitkóv!
— Uma registrada a Jitkóv?

– 1 –
Кто стучится в дверь ко мне
С толстой сумкой на ремне,
С цифрой 5 на медной бляшке,
В синей форменной фуражке?
Это он,
Это он,
Ленинградский почтальон.
[…]

– 2 –
— Заказное из Ростова
Для товарища Житкова!
— Заказное для Житкова?

Não tem ninguém assim, perdão!
— Onde se encontra o cidadão?
— Mas voou ontem para Berlim.
[…]

– 4 –
Lá vem o carteiro alemão
com a última carga na mão.
Como um dândi vai assim:
um boné de orla carmim.
[…]

Ao redor passantes com pressa.
Carros e pneus chiam à beça,
parecem apostar corrida,
ao longo da aleia de tílias.
[...]

— Carta a Herr Jitkóv agora,
de número seis!
— Ontem às onze horas
Jitkóv partiu ao país inglês!
[…]

– 6 –
Sacudindo a carga, corre
um ônibus, depois outro.
No teto estão no agito
cartazes e avisos.
[…]

Pela Bobkin Street, Bobkin Street
vai ligeiro mister Smith,
azul-correio é seu quepe,
e um palito ele parece.
[…]

Извините, нет такого!
— Где же этот гражданин?
— Улетел вчера в Берлин.
[…]

– 4 –
Идет берлинский почтальон,
Последней почтой нагружён.
Одет таким он франтом:
Фуражка с красным кантом.
[…]

Кругом прохожие спешат.
Машины шинами шуршат,
Бензину не жалея,
По Липовой аллее.
[…]

— Письмо для герр Житкова
Из номера шестого!
— Вчера в одиннадцать часов
Уехал в Англию Житков!
[...]

– 6 –
Бежит, подбрасывая груз,
За автобусом автобус.
Качаются на крыше
Плакаты и афиши.
[...]

По Бобкин-стрит, по Бобкин-стрит
Шагает быстро мистер Смит
В почтовой синей кепке,
А сам он вроде щепки.
[...]

Sob os óculos o porteiro
repara no nome inteiro
e fala: — Boris Jitkóv
para o Brasil se mandou!

– 7 –
O vapor
vai partindo
em poucos momentos.
O povo cheio de malas
ocupa os compartimentos.

Mas a uma
dessas cabinas
malas não são conduzidas.
E lá vai justo quem:
o carteiro e sua carta.

– 8 –
No Brasil sob as palmeiras,
do calor vem a canseira,
sai andando don Basílio,
o carteiro brasileiro.

Na mão leva uma carta,
amarrotada e extravagante.
No selo vai uma marca
da posta de lugar distante.

Sob o nome se vê um lembrete
dizendo que o destinatário
no Brasil já não está presente,
partiu de volta a Leningrado.
[…]
(Trad. D. Mountian)

Швейцар глядит из-под очков
На имя и фамилию
И говорит: — Борис Житков
Отправился в Бразилию!

– 7 –
Пароход
Отойдёт
Через две минуты.
Чемоданами народ
Занял все каюты.

Но в одну
Из кают
Чемоданов не несут.
Там поедет вот что:
Почтальон и почта.

– 8 –
Под пальмами Бразилии,
От зноя утомлён,
Шагает дон Базилио,
Бразильский почтальон.

В руке он держит странное,
Измятое письмо.
На марке — иностранное
Почтовое клеймо.

И надпись над фамилией
О том, что адресат
Уехал из Бразилии
Обратно в Ленинград.
[…]
(Marchak, 2022)

O Brasil — o ponto mais distante — é caracterizado não apenas pelo calor e pelas palmeiras, mas pelo contraste com as outras cidades. Berlim, com "passantes com pressa" e "carros e pneus" chiando "à beça", e Londres, com "um ônibus, depois outro" e "cartazes e avisos". Além disso, o Brasil é generalizado, sendo o único que não tem uma cidade mencionada.

Sobre a forma de tratamento "*don*" ("Sai andando o don Basílio, o carteiro brasileiro"), Marchak fez seu *mea-culpa* e a tirou quando soube que não é usada aqui, colocando no seu lugar *sedoi* (grisalho): "Quanto ao 'grisalho Basílio', aqui sua observação foi claramente injusta. 'Don Basílio' foi substituído por 'grisalho Basílio' não por motivos sentimentais e de modo nenhum por 'carolice', mas apenas porque, na ocasião da reimpressão do livro, eu soube que no Brasil (o único país da América Latina) não falam espanhol, mas português e por isso lá não usam a forma '*don*'", escreveu a Dmítri Balachóv em 24 de janeiro de 1963 (trad. D. Mountian. Marchak, 1972, p.460-61).

A primeira edição do livro foi ilustrada por Mikhail Tsekhanóvski (1889-1965), importante artista gráfico e animador russo-soviético. Tsekhanóvski adaptou o poema para animação duas vezes, em 1929 e 1964.[3] Houve uma versão com som em 1930 – com dublagem de Daniil Kharms – que se tornou o primeiro desenho animado sonoro da Rússia. Em uma carta de 3 de junho de 1963 endereçada a Tsekhanóvski, Marchak discute aspectos sobre uma nova versão da animação e, entre outros acréscimos, traz uma canção sobre o Brasil (que não aparece no filme). Aqui o país não é caracterizado apenas pelo calor e pela abundância de recursos naturais: agora se mencionam o cultivo agrícola e os arranha-céus:

Brasil, raro Brasil,
nunca viu uma nevasca.
Tudo em tanto feitio e
frutas tão variadas!

Só no Brasil mesmo —
antes nunca se viu! —,
lírios tão imensos
nadando pelo rio.

Ao cultor, sempre anuais,
os bois puxam o arado.
Os prédios das capitais
estão no céu apoiados.

Бразилия, Бразилия
Не знает холодов.
Такое изобилие
В Бразилии плодов!

В диковинной Бразилии —
И более нигде! —
Цветут большие лилии,
Качаясь на воде.

Там волы у землероба
Тянут плуг из года в год.
А в столицах небоскребы
Подпирают небосвод.

3 Animação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xAKCmwocnCo>. Acesso em: 21 ago. 2022.

Com o leve entardecer,
a labuta terminada,
jovens se põem a mexer
pela calçada asfaltada.

Moças de roupas vistosas.
De tamancas com saltinhos.
Castanholas, castanholas
batem-se entre os dedinhos!
[...]

(Trad. D. Mountian)

После быстрого заката,
День закончив трудовой,
Пляшут парни и девчата
На асфальте мостовой.

Ярко девушки одеты.
Башмачки на каблуках.
Кастаньеты, кастаньеты
Так и щелкают в руках!
[...]

(Marchak, 1972, p.441)

A presença fora de lugar das castanholas talvez seja explicada pelo humor e pela musicalidade da palavra, pois o autor, a essa altura, estava mais familiarizado com o Brasil. Em todo caso, moços e moças de roupas claras dançando pelas ruas com alegria, depois de um dia de trabalho, formam a imagem principal das estrofes finais.

Marchak também delineou uma imagem de Brasil numa tradução de 1944 de *"I've never sailed the Amazon"* (1900), poema de Rudyard Kipling (1865-1936). Além de poeta e editor, Marchak foi elevado à posição de pai da moderna tradução da poesia infantil por Efim Etkind (1918-1999). No livro *Poesia e tradução*, Etkind afirma, ao analisar algumas traduções para crianças de Marchak, que "os pequenos leitores não precisam de informação, mas de versos". E continua:

> Ele [Marchak] alcança a única modulação possível de voz para cada verso, como se em cima de cada palavra escrevesse uma nota [...]. Eis o que importa para Marchak. O resto desempenha um papel secundário: ele pode mudar badejo por bacalhau, lagostim por caranguejo [...]. O poeta tradutor não tem o direito de não ver a floresta além das árvores. As árvores podem ser outras — abeto no lugar de pinheiro, bordo no lugar de bétula. O principal é que haja uma floresta. (Trad. D. Mountian. Etkind, 1963, p.345)

Talvez isso explique por que sua tradução de Kipling foi transformada em uma música até hoje tão conhecida dos russos. A música foi composta por Víktor Berkóvski e Mikhail Siniél-

nikov no fim dos anos 1960 e depois usada em um desenho animado chamado "Ouriço mais tartaruga" (*Ioj plius tcherepakha*), de 1981.[4]

No poema de Kipling, publicado na antologia *Just So Stories* (1902), o narrador, embora não seja um navio a vapor como *Don e Magdalena*, deseja ir ao Rio de Janeiro antes de ficar velho:

I've never sailed the Amazon,
I've never reached Brazil;
But the Don and Magdalena,
They can go there when they will!

Yes, weekly from Southampton,
Great steamers, white and gold,
Go rolling down to Rio
(Roll down—roll down to Rio!)
And I'd like to roll to Rio
Some day before I'm old!

I've never seen a Jaguar,
Nor yet an Armadill—
O dilloing in his armour,
And I s'pose I never will,

Unless I go to Rio
These wonders to behold—
Roll down—roll down to Rio
Roll really down to Rio!
Oh, I'd love to roll to Rio
Some day before I'm old!

Na versão de Marchak, entre outras alterações, o Rio de Janeiro desaparece e, no seu lugar, há a reiteração da palavra "Brasil" (Brazilia), defendida por Etkim (1963) por construir uma sonoridade contagiante aos ouvidos russos:

4 Animação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9V95Vt1xPc>. Acesso em: 21 ago. 2022.

Na tão distante Amazônia
eu é que nunca estive lá,
pois só Dom e Madalena —
navios velozes de cá —,
pois só Dom e Madalena
pelo mar vão para lá.

Dos portos de Liverpool,
às quintas, sempre e constante,
os barcos vão ao mar azul,
vão até a costa tão distante.

Vão a nado ao Brasil,
ao Brasil,
ao Brasil,
eu quero ir ao Brasil,
à costa tão distante!

Nunca aqui você veria,
nos nossos bosques do norte,
onças de caudas esguias,
jabutis com tal suporte.

No Brasil insolado,
no meu Brasil querido,
tudo tão variado,
animais nunca vistos!

Um dia vou ao Brasil,
ao Brasil,
ao Brasil?
Um dia vou ao Brasil,
antes de ser velhinho?

(Trad. D. Mountian)

На далекой Амазонке
Не бывал я никогда.
Только “Дон” и “Магдалина” —
Быстроходные суда, —
Только “Дон” и “Магдалина”
Ходят по морю туда.

Из Ливерпульской гавани
Всегда по четвергам
Суда уходят в плаванье
К далеким берегам.

Плывут они в Бразилию,
Бразилию,
Бразилию,
И я хочу в Бразилию,
К далеким берегам!

Никогда вы не найдете
В наших северных лесах
Длиннохвостых ягуаров,
Броненосных черепах.

Но в солнечной Бразилии,
Бразилии моей,
Такое изобилие
Невиданных зверей!

Увижу ли Бразилию,
Бразилию,
Бразилию?
Увижу ли Бразилию
До старости моей?

(Marchak, 2006)

Mas Kipling realizou seu sonho e, em fevereiro e março de 1927, fez uma viagem ao Brasil que registrou em *Brazilian Sketches*. Em sua estada, ele foi para Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Impressionado não apenas pelas paisagens, escreveu crônicas com informações sobre cotidiano, economia, arquitetura e história dos locais visitados. Eis um exemplo: "*One felt, without telling, that Bahia was the Mother City – the hearth of all that flaming energy when Brazil was being born*" (Kipling, 2009). Pouco depois, no dia 11 de fevereiro de 1928 — no mesmo mês e ano que o conto de Kharms sobre Kolka saiu —, o jornal *Ao redor do mundo (Vokruk svieta)*, de Leningrado, publicou algumas passagens traduzidas de *Brazilian Sketches* ("*A Trip South*", "*Companions of the Way*" "*The Clerks of "Pernam*", "*Coastwise Traffic*", "*Rio*", "*An Evening Drive*" e "*The Mountain that Runs*").

Também em 1928, começou a ser publicada a saga de Ostáp Bénder, o charmoso vigarista de *As doze cadeiras (Dvenádtsat stulev)*, romance dos satiristas Iliá Ilf (1897-1937) e Evguéni Petróv (1902-1942). Na história, Bénder está em busca de brilhantes escondidos dos bolcheviques num conjunto de cadeiras Gambs. Em 1931, sai a sequência do romance, *O bezerro de ouro (Zolotoi teliónok)*, que insere o Brasil, mais precisamente o Rio de Janeiro (como Kipling), como objeto de desejo do "grande combinador". A explicação aparece num diálogo entre a dupla de vigaristas, Bénder e Chura Balagánov:

> Balagánov sentiu de repente um desejo incontrolável de esticar a mão em posição de sentido. Até quis pigarrear, como acontece às pessoas com responsabilidade mediana em conversas com um camarada superior. Depois do pigarro, ele perguntou com perplexidade:
> — Para que precisa de tanto dinheiro... e com tanta pressa?
> — Na verdade, preciso de mais — disse Ostáp —, quinhentos mil no mínimo, quinhentos mil rublos por alto. Eu quero ir, camarada Chura, quero ir para muito longe, para o Rio de Janeiro.
> — Tem parentes lá? — perguntou Balagánov.
> — Qual é, por acaso tenho cara de quem tem parentes?
> — Não, mas para mim...
> — Eu não tenho nenhum parente, camarada Chura — sou sozinho no mundo. Eu tive um pai um dia, um sujeito turco, mas ele morreu faz tempo de umas convulsões horríveis. Mas isso não vem ao caso. Desde criança eu quero ir para o Rio de Janeiro. Claro que você nem sabe que essa cidade existe.
> Balagánov acenou a cabeça com ar triste. Dos centros culturais do mundo, além de Moscou, ele só conhecia Kiev, Melitópol e Jmérinka. E estava convencido de que a terra é plana.

> Ostáp colocou na mesa uma folha arrancada de um livro.
> — É um recorte da Pequena enciclopédia soviética. Olhe o que foi escrito sobre o Rio: "1 360 000 de habitantes...", assim, "um número significativo de mulatos ... uma ampla baía do Oceano Atlântico...". Veja só! "As ruas principais, em matéria de lojas e edifícios suntuosos, não deixam nada a desejar às cidades mais importantes do mundo. Consegue imaginar, Chura? Nada a desejar! Mulatos, baía, exportação de café, dumping de café, um charleston chamado "Minha namorada é uma coisinha", que mais dizer? Você mesmo pode ver. Um milhão e meio de pessoas e todas vestindo calças brancas. Quero ir embora para lá. Eu tenho uma grande divergência com o governo soviético. Ele quer construir o socialismo, e eu não. Essa história de socialismo me entendia. [...] Agora está claro por que preciso de tanto dinheiro?
> — E onde é que vai arrumar quinhentos mil? — perguntou Balagánov em voz baixa.
> — Em qualquer lugar — respondeu Ostáp. — Basta me mostrar uma pessoa rica e é dela que vou tirar. (Trad. D. Mountian. Ilf; Petróv, 2018)

Agora Bénder está atrás de um verdadeiro milionário soviético, embora ele mesmo duvide da possibilidade de encontrar um. O Brasil, então, aparece como chance de enriquecimento:

> — […] Mostre um indivíduo rico assim. Tal indivíduo não existe aqui.
> — Qual o quê! — exclamou Balagánov. — Existem pessoas muito ricas aqui!
> — E você conhece alguma pessoalmente? — replicou Ostáp sem hesitar. — Pois seria capaz de dizer o sobrenome e o endereço exato de pelo menos um milionário soviético? Talvez eles existam, devem existir. Mas como encontrar o velhaco?
> Ostáp até suspirou. Pelo visto, fazia tempo que o sonho de encontrar um indivíduo rico o incomodava.
> — Que bom seria — disse ele, pensativo — trabalhar com um milionário legal num governo burguês bem organizado com velhas tradições capitalistas. Ali um milionário é famoso. Todo mundo sabe onde mora. Ele vive numa mansão em algum lugar do Rio de Janeiro. A gente tem uma entrevista pessoalmente com ele e, ainda na antessala, depois de dar os primeiros cumprimentos, já consegue o dinheiro.

> [...]
> — O Rio de Janeiro é um desejo terno da minha infância — respondeu o grande combinador com severidade —, tire as garras. (ibidem)

Ostáp Bénder tornou-se personagem muito conhecido na Rússia e teve suas histórias rocambolescas mais de uma vez adaptadas para o cinema. A imagem do charmoso e genial vigarista de calças brancas no Rio de Janeiro talvez seja uma das visões de Brasil mais marcantes no imaginário russo.

Parece que nesse finzinho da década de 1920 o Brasil despertou atenção de alguns literatos. Não seria absurdo pensar que Kipling tenha inspirado Marchak — que havia passado uma temporada na Inglaterra e tinha predileção pela literatura inglesa — e que ambos tenham inspirado Kharms. Em todo caso, cada autor desenhou sua própria imagem de Brasil.

O Brasil de Marchak em *O carteiro* (1927), sem perder o humor, generaliza e internacionaliza tanto a ideia do país como do carteiro, seguindo uma tendência da literatura infantil soviética de meados dos anos vinte: textos destacando o trabalho, o trabalhador e os meios de locomoção.

No Brasil de Kharms em *Sobre como Kolka Pánkin viajou para o Brasil e sobre como Pietka Erchóv não acreditou em nada* (1928) tudo pode acontecer – a ideia de Brasil na Rússia devia de algum modo condizer com um lugar improvável, misterioso e distante para que o humor tivesse efeito. Um Brasil também sem uma identidade precisa, capaz de acomodar os desejos mais impensáveis.

O Brasil de Ostáp Bénder em *O bezerro de ouro* (1931), saindo do terreno infantil, contrastando comicamente com a Rússia soviética, é um lugar onde se pode enriquecer. A possibilidade de melhorar de vida em terras brasileiras já estava presente em *Robinson Crusoé (1719):* "o primeiro romance traduzido que, de certa forma, permitiu aos leitores russos familiarizam-se com o Brasil", afirma Anastassia Bytsenko (2006, p.49), autora de um dos poucos trabalhos sobre as visões de Brasil na Rússia no início do século XX. Na história de Defoe, que foi traduzida pela primeira vez na Rússia em 1762 e ganhou popularidade, Robinson Crusoé, dentro da lógica colonialista, tinha ido parar no Brasil, onde adquiriu terras para o fabrico de açúcar. O naufrágio que o levou a viver oito anos numa ilha desabitada ocorreu quando ia atrás de mão-de-obra escrava nas costas da Guiné.

Quanto à construção da imagem de um Brasil "paradisíaco", Bytsenko (2006, p.53) chama atenção para as crônicas de viajantes russos (com destaque para Langsdorff): "Essa imagem do Brasil, utópica, imprecisa e até abstrata, com traços folclóricos 'de um país desconhecido e distante', onde é possível a realização do mito do Paraíso Terreno permaneceu, de maneira natural e espontânea, até meados do século XIX". Testemunhos negativos começaram a surgir, destacando os horrores da escravidão e as desigualdades sociais, mas a ideia de um país distante

de natureza esplendorosa, como vimos, não despareceu. Essa ideia se perpetuou acoplando-se a outras visões que foram surgindo com o passar do tempo — não apenas escritores brasileiros (com destaque para Jorge Amado) (Darmaros, 2020) começaram a ser mais publicados na União Soviética como, adiante, surgiram as telenovelas brasileiras. Hoje temos um emaranhado de informações vindas de vários meios de comunicação, tornando a identidade de Brasil na Rússia mais multifacetada e compartimentada e tema de outro artigo...

*

Uma das críticas a *Sobre como Kolka Pánkin viajou para o Brasil e sobre como Pietka Erchóv não acreditou em nada* foi a de "que ele teria induzido as crianças soviéticas à emigração" (Kóbrinski, 2009, p.163). Hoje isso pode parecer descabido, mas, quando Kharms começou a escrever para crianças, a atividade editorial soviética saía de uma fase mais experimental para entrar num período de produção em massa com controle total do Estado e de censura férrea. Ao longo da década seguinte, vários setores do país, por meio de uma série de medidas e decretos, sofreram um processo de unificação, colocando um ponto final na fase de buscas por novas linguagens.

Em dezembro de 1931, Daniil Kharms foi detido e levado para interrogatório. A prisão estava relacionada com seus textos para crianças e com a "escola" de Marchak, que tinha atraído vários nomes para o mundo infantil: "Desde os primeiros interrogatórios de Kharms, ficou claro que o motivo da prisão não foi nem as apresentações poéticas da OBERIU nem as reações maldosas da imprensa soviética a elas" (trad. D. Mountian. Kóbrinski, 2009, p.200), embora essas "reações" o tornassem uma presa fácil. Em 1932, o escritor foi exilado de Leningrado, indo para Kursk, mas, graças aos esforços do pai, conseguiu retornar alguns meses depois. Ao regressar, continuou a escrever para crianças e a frequentar as reuniões dos *tchinari*, mas nunca mais se apresentou publicamente com a OBERIU. Kharms seguiu vivendo em Leningrado com sua segunda esposa, Marina Málitch (1912-2002). Viviam com dificuldades, mas, em 1937, a situação piorou drasticamente: após a publicação do poema "Saiu de casa um sujeito...", na edição de março da revista infantil *Tchij (Pintassilgo)*, o escritor foi tirado de circulação por um ano e chegou a passar fome. Eis o poema:

Saiu de casa um sujeito
Com seu saco e seu bastão
    E para longe,
    E para longe
Foi começando a andar.

Ele foi andando para frente
E para frente olhou.
Não dormiu, não bebeu,
Não bebeu, não dormiu,
Não dormiu, não bebeu, não comeu.

E eis que uma vez ao alvorecer
Ele entrou num bosque escuro.
    E desde então,
    E desde então,
De vez desapareceu.

Mas se a alguém acontecer
De por acaso o encontrar,
    Então logo,
    Então logo,
Venha logo nos contar.
(Trad. A. Bernardini. Kharms, 2013, p.265)

Em agosto de 1941, em plena Segunda Guerra Mundial, Daniil Kharms foi preso por "propagar um estado de ânimo derrotista e calunioso, tentando provocar pânico na população" (trad. D. Mountian. Kóbrinski, 2009, p.475). Foi denunciado por alguém que o conhecia, prática usual naqueles tempos, em que qualquer pessoa poderia ser presa por qualquer motivo. Em dezembro, acusado de participar de "atividades antissoviéticas", foi transferido para uma prisão psiquiátrica, onde morreu de fome no ano seguinte, aos 36 anos. E fez sua viagem ao *Brasil*...

Referências

BYTSENKO, A. *Imigração da Rússia para o Brasil no início do século XX.* Visões do Paraíso e do Inferno. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-132926/pt-br.php>. Acesso em: 25 ago. 2022.

DARMAROS, M. *Caso Jorge Amado*: o poder soviético e a publicação de Gabriela, cravo e canela. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-28022020-150719/es.php>. Acesso em: 25 ago. 2022.

ETKIND, E. *Poezia i perevod* (Poesia e tradução). Leningrado: Soviétskii perevod, 1963.

ILF, I.; PETRÓV, E. *Zolotoi teliónok* (O bezerro de ouro). az.lib.ru, 2018. Trad. D. Mountian. Disponível em: <http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0140.shtml>. Acesso em: 25 ago. 2022.

KHARMS, D. *Os sonhos teus vão acabar contigo:* prosa, poesia, teatro. Trad. Aurora F. Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2013.

KIPLING, R. *Brazilian Sketches*. The Kipling Society, 2009. Disponível em: <https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_braz_intro.htm>. Acesso em: 25 ago. 2022.

_____. *"I've never sailed the Amazon…". The Kipling Society.* Disponível em: <https://www.kiplingsociety.co.uk/poem/poems_amazon.htm>. Acesso em: 25 ago. 2022.

KÓBRINSKI, A. *Jizn zametchátelnykh liudéi — seriia biográfii* (Vida de pessoas notáveis — série de biografias). Moscou: Molodaia gvárdia, 2009.

MARCHAK, S. *Potchta* (O correio). *Culture.ru*. Disponível em: <https://www.culture.ru/poems/42762/pochta>. Acesso em: 25 ago. 2022.

_____. Carta de S. Ia. Marchak a D. M. Balachóv. In: *Sobránie sotchinienii v 8 tomakh* (Obras selecionadas em oito tomos). Moscou: *Khudójestvennaia literatura*, 1972. Disponível em: <http://s-marshak.ru/epist/epist010.htm>. Acesso em: 25 ago. 2022.

_____. Na distante Amazônia. Trad. Daniela Mountian. In: MARCHAK, S. *eng-poetry.ru,* 2006. Disponível em: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=17>. Acesso em: 25 ago. 2022.

MOUNTIAN, D. (Org.) *Contos russos juvenis*. Trad. Irineu Franco Perpetuo, Moissei Mountian e Tatiana Larkina. São Paulo: Kalinka, 2021.

PAIXÃO, B. A. da. *A literatura infantil de Daniil Kharms*: tradição e modernidade. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12012016-122954/pt-br.php>. Acesso em: 25 ago. 2022.

SÁJIN, V. *Kharms glazami sovremiénnikok* (Kharms pelos olhos de seus contemporâneos). São Petersburgo: Vita Nova, 2019.

Espelhos africanos

Da admiração à crítica:

imagens do Brasil na literatura angolana

Tania Macedo

Aconteceu-me a mim o oposto do que sucedeu com Pedro Álvares Cabral: encontrei você, Brasil, achando que era minha própria terra. Não tive nem barco nem mar. Quem viajou foram vozes brasileiras [...]. E havia um lugar que me abraçava com meus próprios braços. Esse parentesco era motivo de orgulho dos moçambicanos que, enchendo o peito avisavam o mundo: "Olha que temos um irmão que se chama Brasil!"

(Mia Couto, 2022)

O trecho da "Carta ao Brasil" do escritor moçambicano Mia Couto, publicada no dia 7 de setembro de 2022 a partir de convite do jornal *O Globo* a escritores de Angola, Moçambique, Portugal e Timor Leste, como forma de homenagear os 200 anos da independência do Brasil, e que serve de pórtico a este texto, nos dá a medida do sentimento que é partilhado pelos autores de língua portuguesa com relação ao nosso país e as imagens daí advindas, de admiração e fraternidade. A carta, todavia – como as dos demais convidados pelo jornal carioca –, lança luzes sobre os lugares obscuros que a positividade pode esconder. Dessa forma, adverte mais à frente Mia Couto na referida carta: "Sob essa capa de doçura e afabilidade havia uma outra dimensão de violência que era filha e neta da brutalidade colonial. Eu tinha visitado você, Brasil, como aqueles sujeitos que clamam serem cegos para raças e, desse modo, não são capazes de ver o racismo" (Ibidem).

O aviso do escritor desmascara uma pretensa ingenuidade da imagem positiva do Brasil em alguns momentos das literaturas africanas, por obscurecer o racismo, a violência das elites e os desmandos governamentais.

Se Mia Couto aponta com propriedade essas questões, verificaremos que no caso de Angola, que nos interessará de perto neste texto, podemos ver o verso e o reverso do espelho otimista com que fomos mirados.

Imagens favoráveis do Brasil

As representações e percepções relativas ao Brasil urdidas pelos escritores angolanos no arco temporal que vai do século XIX até hoje constituem-se num tecido em que a positividade tinge os textos, de forma que a nossa literatura, ao lado de nossa música e paisagens são apresentados sob uma perspectiva de colorida liberdade. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o desejo dos angolanos de autonomia da metrópole portuguesa se projeta sobre o Brasil.

Adotamos o marco temporal do século XIX pois foi aí que a imprensa se estabeleceu em Luanda, dando início a textos literários e jornais da chamada "imprensa livre", que veiculariam textos em que o Brasil faz algumas raras aparições.

Não devemos nos esquecer, no entanto, de que, para além da literatura, as relações comerciais e administrativas entre as duas então colônias do Império Colonial Português eram bastante intensas sobretudo a partir do século XVII, como a respeito informa Selma Pantoja (1999, p.123): "A história de Angola, do século XVII até metade do século XIX, esteve intimamente ligada à história do Brasil. Isto pode ser visto pela aproximação dos cargos administrativos, em seus vários graus, com as constantes passagens de governadores e funcionários que serviram em Luanda e vieram depois ocupar cargos públicos no Brasil".

Quando a historiadora se refere aos cargos administrativos, ilumina o Império, na medida em que a mobilidade de quadros se fazia no âmbito das relações coloniais e possibilitava não apenas a troca de maneiras de administrar e de alguns altos funcionários letrados entre as colônias, mas obviamente propiciava o incremento de negócios. Assim, aquilo que Angel Rama (2015, p.38) denominou "cidade letrada", ou seja, o "anel protetor do poder e executor de suas ordens", formado por responsáveis pela burocracia oficial, administradores e poucos professores, entre outros, possibilitou também a formação, difusão e oposição de autoimagens e heteroimagens.

No que concerne à vida literária propriamente dita, vale lembrar uma data, 1849, ano em que é publicado o primeiro livro de poemas na África de língua portuguesa, de autoria do angolano José da Silva Maia Ferreira. Volume em parte escrito em terras brasileiras, onde Maia Ferreira teria vivido algum tempo em razão de seus negócios, o volume reflete o contato que teve com autores brasileiros, sobretudo com Gonçalves Dias. No poema intitulado "A minha terra", por exemplo, louva Angola a partir de comparações com Portugal e Brasil, realizando uma operação de interessante exaltação desses espaços, em detrimento de sua terra. No que concerne ao Brasil, ele é apresentado a partir de uma natureza luxuriante e com poetas invejáveis. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho do poema "A minha terra", do livro citado:

Também invejo o Brasil
Sobre as águas a brilhar,
Nesses campos mil a mil,
Nesses montes dalém-mar.
Invejo a formosura
Desses prados de verdura,
Inspirando com doçura
O Poeta a decantar (Ferreira, 2002, p.31)

No trecho, a perspectiva de uma "linguagem de celebração e terno apego à pátria" (Candido, 1989, p.140), presente nas produções de nosso romantismo, como bem afirmou Antonio Candido, aparece também nos versos do poema angolano, a partir dos campos, as águas e montes que inspiram o poeta e o fazem invejar o Brasil. Assim, a imagem veiculada é de um espaço extenso e invejável pela beleza.

Cremos que o sentimento expresso por Maia Ferreira, de certa maneira dominou as projeções que os poetas e intelectuais fizeram do nosso país ao longo dos anos. Veja-se, por exemplo, mais à frente, já no início dos anos 1960, uma crônica do escritor Ernesto Lara Filho, veiculada no jornal de Angola e posteriormente publicada no volume intitulado *Crônicas da roda gigante*, como que resume a visão amorosa de que o Brasil é alvo:

> [...] capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira, capaz de sambar com intenção ao som de uma marchinha de Luiz Gonzaga, ouvindo o bater ritmado dum tambor com acompanhamento de reco-reco. [...] Sou capaz de entender tão bem uma noite de luar, uma noite de batuque, como Catulo da Paixão Cearense. Amo o Brasil. Um amor que não tem explicação. Aliás, em amor, nada se pode explicar. (Lara Filho, 1990, p.61-2)

Entender criticamente o Brasil parece não consistir-se num problema, pois o cronista sente-se próximo ao país e assim a admiração/amor se expressa, assim como em outros escritores angolanos, a partir da canção popular, sua natureza e a literatura. Se atentarmos para os signos a que remete Lara Filho, podemos verificar que alguns deles são bastante próximos da celebração da natureza de que se valeu o poeta do século XIX antes citado.

Entre as datas dos dois textos referidos brevemente vale não esquecer uma efeméride importante de nossa história: a Independência, em 1822, que provocou uma série de reações e mani-

festações em Angola, especialmente de grupos que pretendiam a anexação daquele território ao Brasil. O historiador Alberto da Costa e Silva (2011, p.12) refere o seguinte:

> A embaixada do tenente-coronel Alves de Lima indica que a Independência do Brasil não passou despercebida da África. Em Angola, cujas relações diretas com o Brasil eram tradicionalmente mais intensas do que as com a metrópole portuguesa, a notícia do 7 de setembro de 1822 teve forte impacto e consequências imediatas. Surgiu, desde logo, em Benguela, uma corrente política favorável à união daquele território ao Brasil. E, dos três deputados angolanos eleitos para as Cortes Gerais portuguesas, dois, na viagem para Lisboa, aderiram à causa da independência brasileira e ficaram no Brasil: Eusébio de Queirós Coutinho Matoso Câmara e Fernando Martins do Amaral Gurgel Silva.

Como se pode notar, a admiração pelo Brasil se expressa na adesão política no momento da independência, opção que é, todavia, obstada pelo Artigo 3º do Tratado de Aliança e Amizade de 1825, assinado por D. Pedro I, que impedia quaisquer pretensões das então colônias de Portugal virem a se juntar ao Império do Brasil.

Imagens que cambiaram

> Quando o outro Brasil — o da intolerância religiosa, do racismo, da burguesia arrogante, rústica e disneylandizada — me alcançou, eu já estava irremediavelmente apaixonado por você. E. apesar de tudo, tantos anos depois, a paixão permanece. (Agualusa, 2022)

O trecho da "Carta ao Brasil" de autoria do escritor angolano José Eduardo Agualusa explicita o contraste entre as imagens produzidas sobre o nosso país nos últimos 60 anos: ainda que a expressão de ternura e amor se conserve, a adesão irrestrita cede lugar à criticidade e, assim o espelho está irremediavelmente trincado.

Para verificar, mesmo de maneira breve, como ocorre essa mudança, recorramos à História, a fim de tentar flagrar os momentos principais e os rumos das transformações. Para tal, retomemos os anos 1950 e 1960, quando a consolidação da Organização das Nações Unidas (ONU) e os discursos contra o colonialismo e a favor da autodeterminação dos povos originam uma nova atmosfera política anticolonial, gerando pressões sobre o governo salazarista.

O estado português, com o objetivo de fazer frente às denúncias e pressões, muda a direção de seu discurso oficial a fim de mostrar-se ao mundo como um incentivador da integração dos povos. Assim, abandona o darwinismo social, que justificava o domínio europeu em face da "barbárie" dos africanos e adota uma retórica baseada nas teses luso-tropicalistas do brasileiro Gilberto Freyre a quem, inclusive, Salazar custeou uma viagem pelas "terras que o português criou", entre outubro de 1951 e janeiro de 1952, a fim de propagandear as suas teses. Da visita resultaram dois livros: *Um Brasileiro em terras portuguesas* (Freyre, 1953) e *Aventura e rotina* (Freyre, 1952).

Ainda que a prática de domínio não se modifique, o colonialismo português passa a afirmar-se como detentor de uma forma de dominação diversa dos demais impérios coloniais, ou seja, a partir das teses do sociólogo brasileiro, passa a afirmar que

> [...] a presença de Portugal além-mar era marcada pelo amor e não pelo interesse material e a exploração predatória dos recursos e mão de obra local; que Portugal não tinha colónias sob o seu domínio, antes constituía uma nação multicontinental e multirracial; que "novos Brasis" estavam em construção em Angola e Moçambique [...], distinguindo-se pela empatia e até afeição do colonizador pelos colonizados em razão da "Portugalidade", ou seja, do resultado de contatos prolongados dos portugueses com culturas diversas. (Castelo, 2021, p.44)

Assim, a imagem do Brasil propagandeada pelo colonialismo português a partir desse período visava a apresentar-nos como exemplo de uma democracia racial, em que a mestiçagem teria sido um sucesso da civilização portuguesa nos trópicos e um modelo que as então colônias portuguesas em África deveriam perseguir. Ainda que um ou outro intelectual angolano à época, como Amândio César e Mário Antonio, tenha alinhado com as teses freirianas, os escritores de Angola foram extremamente críticos, rejeitando um discurso que, ao fim e ao cabo, pretendia edulcorar as violentas práticas coloniais do governo português.

Ao mesmo tempo, o impacto das lutas de libertação em territórios africanos mobilizava os intelectuais das então colônias portuguesas, que se organizam em partidos e iniciam ações armadas contra o colonialismo.

Esse contexto é importante para que possamos entender a obra de José Luandino Vieira, sobre a qual vamos nos debruçar com mais vagar e que nos proporcionará verificar como um escritor paradigmático de Angola explorará na ficção "a doçura e afabilidade que recobriram uma outra dimensão: a violência que era filha e neta da brutalidade colonial, como nos lembra Mia Couto, já citado.

O Brasil de Luandino Vieira

José Vicente Mateus da Graça, nascido em Lagoa do Furadouro, distrito de Ourem, em Portugal, e ido com três anos para Angola, assumiu o pseudônimo que usara em alguns de seus textos no início de sua carreira literária, após a independência de Angola. A partir de novembro de 1975, com a promulgação da Lei da Nacionalidade, que facultou a opção pela nacionalidade do jovem país, Luandino Vieira tornou-se cidadão angolano e adotou o nome pelo qual ficaria conhecido literariamente.

Dadas as suas ligações com o Movimento de Libertação de Angola (MPLA) – que levaria o país à independência –, foi condenado a 14 anos de prisão, oito deles passados no duro Campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Sem uma biblioteca – que seria instalada muito mais tarde de sua chegada àquele logradouro –, durante longo tempo teve como leitura única os volumes que lhes fora permitido levar para a cadeia: *Grande sertão: veredas*, livro do brasileiro João Guimarães Rosa, a *Bíblia* e a obra completa de Shakespeare em inglês. Não causa espanto que essas obras tenham eco em sua escrita, realizada ela quase que completamente no cárcere.

O Brasil comparece em suas obras especialmente a partir do diálogo que elas estabelecem com a literatura brasileira. Um bom exemplo como a intertextualidade leva a uma imagem do nosso país pode ser visto no conto "Companheiros", publicado a primeira vez em 1958 no *Boletim cultural do Huambo* e que mais tarde integraria o volume *A cidade e a infância.* Ali, segundo nossa leitura, a história de três meninos de rua dialoga de perto com o romance *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado, sobretudo na constituição das personagens, em que a carência extrema e a fome são cotidianas, mas a solidariedade e sobretudo a esperança permitem mantê-los unidos e vivos. Uma frase do texto de Luandino Vieira estabelece de perto o diálogo com o autor brasileiro, na medida em que a citação do romance de Amado define o porquê da confluência: já quase ao final do conto, diz-nos o narrador: "Palavras que faziam de todos os portos do mundo, portos de todo o mundo" (Luandino Vieira, 2007, p.94). A citação estabelece, segundo entendemos, que os dois textos são portos diferentes do mundo, mas se tornam, pelo mesmo direcionamento ideológico, portos de todas as pessoas e personagens. Estaríamos aqui, mais uma vez, diante da imagem do Brasil como país muito próximo em seus (des)caminhos e procuras, de Angola, como proclama Ernesto Lara Filho já citado. Mas, ao contrário do autor de Crônicas da roda gigante, há um forte senso crítico no texto.

Essa perspectiva direciona uma novela de José Luandino Vieira que apresenta uma personagem brasileira e é ele que nos interessa de perto. Trata-se de "Estória de família (Dona Antónia de Sousa Neto)", pertencente ao volume *Lourentinho, Dona Antônia de Sousa Neto & Eu* (Luandino Vieira, 1981), publicado pela primeira vez em 1981, embora os dois contos que o constituem tenham sido escritos em 1971 no Campo de Concentração do Tarrafal.

A narrativa que nos interessa apresenta um esplêndido almoço oferecido por uma figura de relevo da sociedade angolana, por ocasião de um pedido de casamento, que "virou lição etno-gastrológica para brasileiro ver", "ágape etno-patriótico" (Luandino Vieira, 1981, p.75, 78). A ocasião torna-se ideal para o anfitrião, um membro da elite de Luanda, demonstrar o poderio de sua família e os laços que mantém com o poder colonial. A disposição dos comensais nas mesas indicia a importância que o dono da casa dá a seus convidados. Assim, o "mulato brasileiro, jornalista W. Belchior Cornejo Filho e sua esposa, pequenina e branca, pernambuquesa de costelas todas lusas, Alfa Eliana da Motta Carneiro" (ibidem, p.84) têm lugar junto aos noivos e o dono da casa.

Sem lugar à mesa, como que esquecida debaixo de um tamarindeiro, a velha mãe nga Tonha dia Kaj'vintém, ou "senhora-dona Antonia de Sousa", negra, indicia tanto a sabedoria dos mais velhos, como a tradição em seus ditos em quimbundo. Outra ausência é a jovem Teresa de Souza, filha de Damasceno, a louca Teté, que ensandecera ao ser impedida de casar-se com o jovem que amava, de quem estava grávida e que foi mandado matar pelo pai. Fugida de seu quarto, quase nua, dará fim ao almoço quando sobe em uma árvore que se debruça sobre a mesa principal.

O tom irônico do narrador, especialmente ao tratar das personagens, não poupa os brasileiros, que ajudam a formar a "cúpula da comunidade afro-luso-brasileira" naquele quintal luandense. Assim, o jornalista apresenta-se como "glória e honra dos sangues que fizeram Minas Gerais, em rede de mucama e pá de mineração" (ibidem, p.86). Mas, em discurso indireto, assim é apresentado o jornalista: "O mulato de Minas, esse era maniento? Calado, chupava os dedos, apontavamentava o grosso bloco, chupava os ossos. Rir, ria – mas à porta fechada, palavras assotacadas. Mazombo, matumbo lá deles, matuto sertanejo?" (ibidem, p.91).

Mais adiante, em meio a uma acesa discussão entre os angolanos sobre a etimologia da palavra mulemba (*Ficus thonningii*, ou "figueira-africana"), o brasileiro faz um papel ridículo: "Belchior (tomando notas) – Um momento, um momento! Mulemba e mu-quê?" (ibidem, p.112), ao que lhe responde a personagem "Temístocles (autoritário) – Depois eu dito!" (ibidem)" e continua sua discussão com os seus conterrâneos.

Deixado à margem por seu desconhecimento, digno de desconfiança por ser "matumbo", ou seja, ignorante, e por ser mulato, poderíamos identificar uma série de traços que levariam a uma imagem bastante negativa do brasileiro. A esses traços, a escrita ainda marca a diferença de sotaque de nosso compatriota, o que não ocorre com nenhuma outra personagem: "Belchior – Que pica-pau, quirida! Não seja boba. Não estamos no Bràsiu, tudo é difêrente..." (ibidem, p.107).

A resposta que o jornalista dá à esposa, tão ignorante quanto o marido, torna o casal risível.

Ao final do almoço, o brasileiro toma o braço ao dono da casa para um passeio em que o assunto principal é o esgravatar as possíveis origens comuns, o que os tornaria parentes:

"Belchior às amigas com Damasceno, remoendo conversa cujo primeiro arrastava para terras bienas, sôfrego de desenterar quimbo natal do Caparandanda avô. Ao que, o segundo, queria comandar nova, 'Bandeira', até os Gerais – se vir lá família mustiçada, Sousas Netos, não teria?" (ibidem, p.114-15).

Ocorre que a procura de parentesco entre ambos faz que uma possível ignorância ingênua do mestiço se dilua, pois o jornalista brasileiro finge não saber que Damasceno, além de mandar matar o futuro genro em razão de o mesmo ter nascido no Congo e, portanto, não ser considerado por ele digno de sua filha, ainda é aliado do chefe da PIDE local, franqueando-lhe a casa durante o almoço para prender um dos convivas que fora delatado, e ainda lhe agradece: "Por quem é, inspetor. Sou chefe-de-posto[1] aposentado, sei nossos deveres..." (ibidem, p.127). Por último, quando o dono da casa sabe que sua filha Teté fugira do quarto onde vivia encarcerada pelo pai, este assume seu papel de autoridade colonial: "'Agarra! Agarra!' – Damasceno não mexera milímetro, só grito cadenciado, incito. Ódio? De ferro e tempo. Kidingu Kiajokota invade, estático, lavras rebeldes, impõe civilização na tarde subvertida – a seixa encurralada, rolas os olhos e se rasga, seios descobertos!" (ibidem, p.128-9).

Ao fechar os olhos às atrocidades de seu anfitrião (que, afinal, lhe franqueara o contato com os gostos e gentes de África), Belchior se aproxima bastante da falta de visão voluntária que levaria Gilberto Freyre mesmo tendo visitado os vários países do Império Colonial Português a convite de Salazar, a afirmar em palestra realizada no Congresso internacional de história dos descobrimentos, em 1961, mais tarde incluída no livro *O luso e o trópico,* o seguinte: "Do método português de ordinário chamado assimilação – mas na verdade, antes de integração que de assimilação – pode dizer-se [...] que se tem caracterizado pelo afã de procurar o Luso transmitir aos povos não-europeus a sua fé, a sua cultura, a sua civilização, chamando-os ao grêmio da comunidade lusitana" (Freyre, 1961, p.302).

Segundo o sociólogo brasileiro, os desmandos, os massacres e atrocidades do colonialismo em terras africanas foram "integração" dos colonizados ao "grêmio da comunidade lusitana". A essa luz, verifica-se que a personagem do jornalista, com uma atitude tão próxima do sociólogo brasileiro no texto de José Luandino Vieira, constitui-se numa severa crítica não ao Brasil, em geral, mas sim à projeção luso-tropical do país realizada pelas teorias de Gilberto Freyre e aproveitadas pelo Império Colonial Português.

1 Estatutariamente, o chefe-de posto tinha a seu encargo, entre outras tarefas, o trabalho de recenseamento, cobrança de impostos e resolução de contendas, entre os indígenas. Também podia arregimentar os negros para o "contrato" – trabalho compulsório equivalente à escravidão e que esteve em vigor em Angola até os anos 1970. Dado o seu poder local, o chefe de posto era o juiz, o algoz e o carcereiro das populações autóctones, muitas vezes utilizando a tortura.

Breves considerações finais

Se as imagens do Brasil expressas pela literatura angolana desde o século XIX apresentam-se plenas de positividade, podemos pensar que se trata de uma espécie de projeção do desejo dos autores, que pretendiam ver no Brasil uma possibilidade de autonomia frente à metrópole portuguesa, mas, contraditoriamente, adotaram o ponto de vista de Lisboa, esbatendo a violência colonial. Ao elaborarem a operação de ressaltar as semelhanças aparentes, deixaram à margem as diferenças que indiciavam a identidade de cada espaço.

Seria necessário um novo tempo, em que a luta pela independência amadureceria, a resistência cultural "com a afirmação de identidades nacionalistas e, no âmbito político, com a criação de associações e partidos com o objetivo comum da autodeterminação e da independência nacional", viesse, conforme nos lembra Edward Said (2011, p.2). Esse tempo, contudo, é também de repressão e enormes sacrifícios, como a trajetória existencial de Luandino Vieira demonstra.

A lúcida crítica à inocência entusiasmada que os textos desse autor angolano realizam, inauguram uma nova perspectiva e forjam novas imagens do Brasil na literatura angolana, capazes de propiciar que nos vejamos a nós próprios com outros espelhos, menos festivos e mais realistas. E, cremos, são essas novas imagens que propiciam a Mia Couto e a José Eduardo Agualusa, escritores de uma geração recente das literaturas africanas de língua portuguesa, mirarem o nosso país criticamente.

Referências

AGUALUSA, J. E. Carta ao Brasil. *O Globo*, 7.8.2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/09/brasil-200-anos-autores-de-portugal-mocambique-angola-e-timor-enviam-cartas-ao-pais.ghtml>. Acesso em: 8 set. 2022.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CASTELO, C. No encalço de Gilberto Freyre pelo último Império português (1951-1952). In: POLONIA, A. et al. *Não nos deixemos petrificar*: reflexões no centenário do nascimento de Victor de Sá. Porto: CITCEM; Universidade do Porto, 2021.

COUTO, M. Carta ao Brasil. *O Globo*, 7.9.2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/09/brasil-200-anos-autores-de-portugal-mocambique-angola-e-timor-enviam-cartas-ao-pais.ghtml>. Acesso em: 8 set. 2022.

FERREIRA, J. *Espontaneidade da minha alma*. Às senhoras africanas. Luanda: União dos escritores africanos, 2002.

FREYRE, G. *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil, 1952.

_____. *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. Col. Documentos Brasileiros n.76.

_____. *O luso e o trópico*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1961.

LARA FILHO, E. *Crónicas da roda gigante*. Lisboa: Afrontamento, 1990.

LUANDINO VIEIRA, J. *Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto & eu*. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. Companheiros. In: LUANDINO VIEIRA, J. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PANTOJA, S. O Brasil Colônia no acervo do Arquivo Histórico Nacional de Angola. *Revista de História*, v.140, p.123-31, 1999.

RAMA, A. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. da Letras, 2011.

SILVA, A. da C. e. *Um rio chamado Atlântico.* A África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Espelhos indígenas

Itapuku, Pedro Poti e Felipe Camarão

Eduardo de Almeida Navarro

O termo *literatura* não é unívoco. Ele designa, em sentido estrito, tanto o texto escrito quanto o oral quando empregados criativa e artisticamente, mas, em sentido lato, também pode designar textos que têm objetivos meramente descritivos, expressando-se, então, como História, Ciência, Epistolografia etc.

A literatura dos índios da costa do Brasil, os primeiros que tiveram contato com os europeus e cuja língua era falada em vasta extensão do litoral do país nos dois primeiros séculos de colonização, permaneceu por longo tempo somente em sua expressão oral, haja vista o desconhecimento da escrita por nossos primitivos habitantes. A alfabetização desses fazia-se na língua portuguesa e destinava-se somente a meninos, os quais poderiam levar a cultura lusitana para as ocas indígenas, incorporando gradativamente à civilização os seus familiares. Facultavam-se aos índios somente as primeiras letras, sendo o ensino ginasial permitido exclusivamente às elites brancas e masculinas, com raríssimas exceções. Os efeitos dessa política discriminatória são bem conhecidos: de acordo com o *Recenseamento Geral do Brazil de 1920* (1929, p.10) que tratou também dos resultados do censo demográfico de 1872, o primeiro que se fez em nosso país, no Segundo Reinado, a população brasileira era constituída em 1872 de cerca de 1.564.481 pessoas que sabiam ler e escrever e de 8.365.897 analfabetos (85% da população total do Brasil).

Somente no século XX é que uma literatura criativa escrita por indígenas realmente surgiria, às vezes em suas próprias línguas nativas, mas especialmente em língua portuguesa. Exemplos disso são as obras de Daniel Munduruku, Airton Krenak, Olívio Jekupé, Eliane Potiguara etc. Segundo Thiél (2012, p.30), os critérios essencialistas normalmente utilizados para a análise literária são inadequados ou insuficientes com relação aos textos indígenas. Sua literalidade difere daquela de textos canônicos ocidentais. No mesmo sentido vão as considerações de Graúna (2017, p.1):

> Identidades, utopia, cumplicidade, esperança, resistência, deslocamento, transculturação, mito, história, diáspora são alguns termos possíveis para designar, *a priori*, a existência da literatura indígena contemporânea no Brasil. Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a literatura de tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional.

O que nos chegou dos tempos coloniais o foi especialmente pela pena dos missionários católicos e dos viajantes que aqui estiveram nos séculos XVI e XVII: Anchieta, Nóbrega, Cardim, Jean de Léry, Claude D'abbéville, Yves d'Évreux, Hans Staden etc. Os únicos textos escritos pelos próprios índios nos tempos coloniais (e que somente em sentido lato se podem considerar *literatura*) foram as cartas dos Índios Camarões, de meados do século XVII. Com efeito, já havia quase 150 anos que o contato com europeus havia acontecido na dita "Costa Potiguara", a porção do território brasileiro mais próxima da Europa, que corresponde aos atuais estados do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Trata-se de literatura epistolar produzida por índios potiguaras da costa nordestina, índios esses que lutavam em campos opostos, uns defendendo o Brasil Holandês (e suas cartas só são conhecidas por meio de traduções e comentários feitos em holandês) e os que pelejavam para garantir a posse portuguesa sobre os territórios dominados pelos batavos. Entre tais índios salientaram-se Pedro Poti, do lado holandês, e Felipe Camarão, que combatia no campo luso-brasileiro.

A maior proximidade de Portugal do nordeste brasileiro ajuda a explicar por que, naquela região, a colonização lusitana teve tanto vigor, tornando Pernambuco sua capitania mais próspera e fazendo de Salvador da Bahia a primeira capital do Brasil por mais de dois séculos. Explica também a presença constante, naquela porção da colônia, de franceses no século XVI e, depois, de holandeses, no século XVII, que buscaram igualmente colonizar partes da América do Sul.

Colonizar implica traduzir e traduzir é também aculturar (Bosi, 1992). Com efeito, *colonizar* é termo que provém do verbo latino *colo*, is, *colŭi, cultum, colĕre* e que, no particípio futuro é *culturus(a, um) sum*, donde *cultura, as coisas que devem ser cultivadas*. *Colônia, culto e cultura* são termos que entretêm relações genéticas, expressando bem o caráter da dominação de um território e de seus povos mais antigos por povos originários de outras terras. O ato de colonizar (*colo*) implica sempre, indefectivelmente, implantação de uma língua, de uma religião, com suas

práticas de adoração (*cultus*), de um determinado *ethos*, modificando ou destruindo formas de vida que os povos mais antigos de um território (se os havia, com efeito) possuíam, impondo-lhes um novo modo de ser no mundo, de cultivar o espírito (*cultura*).

Nesse processo de encontro de diferentes ramos da grande família humana, sucedem-se, contudo, trocas culturais que põem abaixo o clássico binarismo *vencedor x vencido*. Com efeito, a história do homem neste mundo é a história desses encontros culturais e das consequentes ressignificações que deles surgem. Assim sendo, a evangelização não teve um sentido único, mas foi um intrincado processo de traduções mútuas, em que os europeus interpretavam o mundo índio a partir de seus sistemas simbólicos, que tinham na Bíblia e na literatura antiga suas principais referências, ao passo que os índios tomaram do Cristianismo importantes elementos para a redefinição de seus esquemas de compreensão do mundo, daí surgindo uma lógica mestiça (Pompa, 2003). Assim, mais do que uma vítima inerme da colonização, o índio ajudou a formar a própria sociedade brasileira. O cristianismo que resultou disso não era mais a religião católica tradicional, mas uma esfera simbólica híbrida, que só a condição colonial tornava possível (Bosi, 1992). Como explicar, com efeito, fenômenos como o catolicismo popular, as santidades indígenas e a umbanda sem compreendermos aquela lógica mestiça surgida com a colonização?

A imagologia literária e as imagens indígenas do Brasil

Segundo Chevrel (2009, p.10), o termo *imagologia* surgiu no final da década de 60 do século XX, "após os trabalhos do comparatista belga Hugo Dyserinck, voltados para caracterizar um ramo particular dos estudos comparatistas, aquele que concerne à *imagerie* cultural, em particular às representações do estrangeiro que estão na base das obras literárias".[1] Assim, a imagologia em sua origem esteve voltada para o "estudo de textos literários nos quais se colocava a questão do estudo das imagens do estrangeiro" (Pageaux, 2012, p.30).[2] Hoje, o âmbito dela é mais largo, situando-se seu objeto no imaginário cultural mais amplo no qual a obra literária surge.

Que representações os próprios índios Tupi formaram do Brasil e de seus colonizadores portugueses, franceses e holandeses e que se podem observar na literatura de viagens, a que retratou os índios brasileiros de contato mais antigo, aqueles que viram primeiro seus territórios serem ocupados por povos adventícios e sua língua, religião e formas de vida serem profundamente modificadas com tais contatos? É o que buscaremos aqui responder.

1 *"[...] Le terme imagologies'est imposé à la fin des années 1960, à la suite des travaux du comparatiste belge Hugo Dyserinck, pour caractériser une branche particulière des études comparatistes, celle qui concerne l'imagerie culturelle, en particulier les représentations de l'étranger qui sous-tendent les œuvres littéraires"* (Chevrel, 2009, p.10).

2 "[…] *l'étude des textes littéraires dans lesquels se posait la question de l'étude d'images de l'étranger"* (Pageaux, 2012, p.30).

Terra das palmeiras?

Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil... Os três topônimos referem-se a uma realidade geográfica que não mais era conhecida somente por ameríndios, chegados à América havia milhares de anos. O nome *Brasil* impõe-se por conta de uma atividade econômica que se desenvolvera no bojo da expansão do capitalismo mercantil, o extrativismo do pau de tinta. Curiosamente, em língua portuguesa, o gentílico daquele que nasce na terra do pau-brasil ficou sendo *brasileiro*. Com efeito, tal sufixo é indicador de profissão, como em *açougueiro, pedreiro, padeiro* etc. Nenhum outro nome de nacionalidade, em português, é formado com tal sufixo. Isso chamou a atenção de Varnhagen (1854), que considerou que o termo "*brasileiro*" surgiu como designativo da profissão daquele que extraía o pau-brasil e não do natural desta terra. Assim sendo, falar de *imagens do Brasil na literatura indígena colonial* implica considerar-se a terra dos índios numa época em que ela era dominada política e economicamente por europeus e não a sua fase pré-histórica, anterior à chegada desses.

Difundiu-se na segunda metade do século XIX a falsa ideia de que o Brasil pré-histórico, isto é, anterior a 1500, era chamado de *Pindorama*. Com efeito, não são raras as representações distorcidas que, às vezes, tornam-se mitos que atravessam os séculos. Tal ocorreu com o suposto nome que os índios do Brasil teriam dado a este país.

Com efeito, o nome Pindorama é uma interpretação errônea feita pelo general Couto de Magalhães, que, em texto publicado em 1897, por ocasião do terceiro centenário da morte de José de Anchieta, escreveu o seguinte:

> Pindorama é o nome americano do Brasil. Em 1553, ano em que Anchieta chegou ao Brasil, uma única nação dominava quase toda costa desde o Amazonas até o Prata, além de grandes regiões do interior, e era a nação tupi-guarani, falando dois dialetos de uma mesma língua, o tupi e o guarani, tão semelhantes entre si como o português o é do espanhol. Quando digo *uma nação*, não quero dizer que tivessem eles um só governo; eram uma nação somente porque tinham quase a mesma língua, as mesmas crenças religiosas, os mesmos costumes e a mesma conformação física. Estes conheciam o que chamamos hoje *Brasil*, do Amazonas até mais ou menos a Baía dos Patos, debaixo do nome de *Pindorama*, que quer dizer *Região das Palmeiras;* ao interior, não ocupado por eles, denominavam *Tapuirama*, que quer dizer *região de ranchos ou de aldeias.* (Magalhães, 1897, p.4)

O equívoco que se verifica nessa opinião de Couto de Magalhães teve sua origem, ao que parece, em relatos de um chefe indígena, com o qual ele se comunicava em nheengatu:

> Nas solidões do Araguaia, Coinamá, velho chefe Anambé, muitas vezes me contava que, quando seus avós emigravam das altas montanhas, provavelmente dos planaltos dos Andes, onde o sol morre, para as terras plainas, onde o sol nasce, os chefes, os *tuxauas*, como eles os chamam, dias antes da partida, à hora do toque das buzinas, passavam diante das casas dos guerreiros, dizendo-lhes este famoso grito de guerra para a conquista do Brasil: «*Yasó Pindorama koti, [...] yararama ae resê*». — «*Marchemos para a Região das Palmeiras (Brasil); [...] seremos senhores do Brasil*». (ibidem, p.15)

A frase em nheengatu citada por Magalhães contém, certamente, erros de transcrição, razão pela qual eliminamos dela a parte menos inteligível.

Couto de Magalhães acreditava que o chefe Coinamá chamava *Pindorama* toda a vasta extensão do litoral brasileiro, desde a foz do Amazonas até a Lagoa dos Patos, no atual Rio Grande do Sul, e não a uma determinada região da costa do país. Com efeito, nenhuma informação existe na literatura de viagens dos tempos coloniais que confirme essa ideia de Couto de Magalhães. Na verdade, nenhum nome foi dado pelos índios da costa ao território do Brasil tal como hoje o conhecemos nos mapas. Todos os topônimos indígenas que conhecemos desses séculos referem-se a acidentes geográficos ou a adensamentos humanos de dimensões modestas, não a um território tão vasto, que não era percorrido jamais por eles.

Representações indígenas do Brasil pré-cabralino podem ser colhidas das obras de viajantes, de cronistas e de escritores que estiveram em íntimo contato com os índios do Brasil, mas não de uma Pindorama que jamais existiu no imaginário indígena.

A colonização e o cristianismo em imagens indígenas do Brasil

Os povos indígenas que habitavam a costa do Brasil nos tempos coloniais estavam lá não havia muito tempo. Disso nos dão conta, por exemplo, textos de viajantes como Gabriel Soares de Sousa, que, em 1587, tratou da memória, ainda existente entre índios tupis da Bahia, de guerras travadas com índios de outras etnias que a habitavam:

> Os primeiros povoadores que viveram na Baía de Todos os Santos e sua comarca, segundo as informações que se têm tomado dos índios muito antigos, foram os Tapuias, que é uma casta de gentio muito antigo, de quem diremos ao diante em seu lugar. Estes Tapuias foram lançados fora da terra da Bahia e da vizinhança do mar dela por outro gentio, seu contrário, que desceu do sertão, à fama da fartura da terra e mar desta província, que se chama Tupinaé, e fizeram guerra um gentio a outro, tanto tempo

> quanto gastou para os Tupinaés vencerem e desbaratarem aos Tapuias e lhos fazerem despejar à ribeira do mar, e irem-se para o sertão, sem poderem tornar a possuir mais esta terra de que eram senhores, a qual os Tupinaés possuíram e senhorearam muitos anos, tendo guerra ordinariamente pela banda do sertão com os Tapuias, primeiros possuidores das faldas do mar; e chegando à noticia dos Tupinambás a grossura e fertilidade desta terra, se ajuntaram e vieram d'além do rio de S. Francisco, descendo sobre a terra da Bahia, que vinham senhoreando, fazendo guerra aos Tupinaés que a possuíam, destruindo-lhe suas aldeias e roças, matando aos que lhe faziam rosto, sem perdoarem a ninguém, até que os lançaram fora das vizinhanças do mar [...] e assim foram possuidores desta província da Bahia muitos anos, fazendo guerra a seus contrários com muito esforço, até a vinda dos Portugueses a ela: dos quais Tupinambás e Tupinaés se têm tomado esta informação, em cuja memória andam estas histórias de geração em geração. (Sousa, 1987, cap.147, p.299-300)

As migrações dos Tupi para a costa, onde os portugueses os encontraram em 1500, no sul da Bahia, tiveram, talvez, como uma de suas causas, a busca da *Yby marãe'yma*, a *Terra sem Mal*. Havia, com efeito, na religião dos Tupi da costa, a concepção de um paraíso que teria existência histórica, terrena. Toda ideia de um paraíso situa-se num além, temporal ou espacial, em face da evidência de que a vida humana é constituída de muito sofrimento, de inúmeras carências e de evidente impermanência. A imaginação colore com tintas ideais um mundo em que a dor e o sofrimento estejam ausentes, não se coadunando este com a vida concreta dos seres humanos. A imagem de um paraíso tupi não era diferente. Situado atrás de altas montanhas a oeste (certamente os Andes) ou em alguma ilha no Atlântico, a *Yby marãe'yma* estaria em algum lugar que se subtraía à experiência humana (Clastres, 1978).

Os Tupi viviam em constantes guerras. Nunca se achava paz entre eles. Tais guerras intermináveis impediam o crescimento das comunidades e a formação de um poder político conducente à formação de um Estado. Seriam eles, assim, segundo Pierre Clastres (2018), uma *sociedade contra o Estado*. Tais conflitos intermináveis e a aspiração por paz transparece nas palavras do chefe Itapuku, que foi à França, em 1613, levado pelos invasores do Maranhão, sob o comando de Daniel de la Touche. Diante da corte francesa, Itapuku fez o seguinte discurso, registrado por D'Abbéville (1615, 341v-342):

> "*Yby îar, nde angaturam-eté erima'e, apŷaba, morubixaba, kyre'ymbaba*
> "Senhor da terra, tu foste muito bondoso, enviando homens, chefes e guerreiros,

mondóbo xe retama pupé. Pa'i, oré sepîak' îanondé, oré mo'e-potar
para minha terra. Os padres, antes de os vermos, quiseram ensinar-nos
Tupã nhe'enga ri, oré pysyrõmo abá-memûã suí.
acerca da palavra de Deus, para nos livrar dos homens maus.
Oré oroîkó pe rerekoaretéramo. Kûesenhe'yme oroîkó Îurupari ra'yramo,
Nós somos vossos legítimos guardiães. Antigamente estávamos como filhos do diabo,
oroîo'u raka'e.
comíamo-nos uns aos outros.
Xe putupab ne reburusu resé, ne repîaka, apŷaba opakatu
Eu estou admirado por tua grandeza, vendo-te, por todos os homens
ne remimbo'e sekóreme. [...]
serem teus súditos.
Aîemoorybusu nde robaké ûitu, ne repîaka potá, Tupã ra'yra kuapa
Alegro-me muito, vindo diante de ti, querendo ver-te, para o filho de Deus conhecer
pe îabé nhẽ.
como vós.
[...]
I îekuapabamo, oré rubixaba oré mbourukar pe retama pupé.
Como reconhecimento disso, nosso chefe nos mandou fazer vir para vossa terra.
Nde resé i îeruréû nde remimbûaîa ri t'oroîkó. Oroîeruré bé nde resé
Pede a ti que estejamos entre teus súditos. Pedimos também a ti
t'oîeme'eng apŷabangaturama oré retama pora ri, pa'i-îemo'esaba
que se deem homens bons para habitantes de nossa terra, padres doutos,
Tupã resé i'ekatuba'e, oré mo'esara a'e t'oîkó, kyre'ymbaba abé
que saibam acerca de Deus, para que sejam eles nossos mestres,
e guerreiros,
oré pysyrõ irã t'oîkó. Opakatu xe yby pora nde remimbûaîamo sekóû.

para que sejam nossa libertação. Todos os habitantes de minha terra são teus súditos.
Apŷaba karaîba é atûasaba kori oîkó."
Os índios e os cristãos hoje são companheiros."

Na condição de índio recém-convertido à fé cristã, Itapuku disse, diante da corte francesa, que os Tupinambá, seus conterrâneos do Maranhão, estavam, antes do contato com aqueles europeus, como "filhos do diabo". Ao mesmo tempo, mostrou-se deslumbrado com as estruturas de poder de um Estado, pedindo ao futuro Luís XIII que dominasse sua terra e seu povo.

Segundo Agnolin (2022, p.288),

> [...] a demonização de determinados costumes indígenas se produziu, justamente, pelo desconhecimento – melhor, pelo não reconhecimento – de uma prática "religiosa" (cultual), denotada e conotada segundo os parâmetros de um conceito específico de religião, que é uma invenção cultural cristã. Isso tornava evidente, para nós, o pressuposto de um reconhecimento do conceito de religião que, não podendo enquanto tal ser isolado de seu contexto cultural, é profundamente diferenciado entre o contexto indígena e aquele missionário. [...] Missionários, antes, e etnólogos, depois, projetaram as categorias religiosas ocidentais nas outras culturas e, consequentemente, refundaram suas hierarquias de sentido. E para os jesuítas, as hierarquias de sentido da cultura indígena encontraram na personificação e na ação demoníaca seu instrumento interpretativo e de organização privilegiado.

A presença francesa no Maranhão era muito recente e a colonização não havia ainda mostrado sua face perversa e virulenta. As estruturas de poder estatal ainda não se haviam estabelecido de forma ostensiva, a ponto de produzir revolta ou o desgosto com a civilização.

D'Abbeville reproduz, no capítulo XXIV de sua *Histoire*, a fala de um velho Tupinambá chamado Momboreuasu, que, ao se dirigir a um francês, na presença de todos os principais da aldeia, disse algo completamente diferente do que Itapuku dissera na França:

> Vi a chegada dos perós a Pernambuco e Potiú; e começaram eles como vós, franceses, fazeis agora. De início, os *perós* (i.e., os portugueses) não faziam senão traficar (o pau-brasil) sem pretenderem fixar residência. Nessa época dormiam livremente com as raparigas, o que os nossos companheiros de Pernambuco reputavam grandemente honroso. Mais tarde, disseram que nos devíamos acostumar a eles e que precisavam construir fortalezas para se defenderem e edificar cidades para morarem conosco. E assim parecia que desejavam que constituíssemos uma só nação. Depois, começaram a dizer que não podiam tomar as raparigas sem mais, que Deus somente lhes permitia possuí-las por meio do casamento e que eles não podiam

> casar sem que elas fossem batizadas. E, para isso, eram necessários *paí* (padres). Mandaram vir os *paí*; e esses ergueram cruzes e principiaram a instruir os nossos e a batizá-los. Mais tarde, afirmaram que nem eles nem os paí podiam viver sem escravos para os servirem e por eles trabalharem. E, assim, se viram constrangidos os nossos a fornecer-lhos. Mas, não satisfeitos com os escravos capturados na guerra, quiseram também os filhos dos nossos e acabaram escravizando toda a nação; e com tal tirania e crueldade a trataram que os que ficaram livres foram, como nós, forçados a deixar a região.
>
> Assim aconteceu com os franceses. Da primeira vez que viestes aqui, vós o fizestes somente para traficar. Como os *perós* não recusáveis tomar nossas filhas e nós nos julgávamos felizes quando elas tinham filhos. Nessa época, não faláveis em aqui vos fixar, apenas vos contentáveis com visitar-nos uma vez por ano, permanecendo entre nós somente durante quatro ou cinco luas. Regressáveis então a vosso país, levando os nossos gêneros para trocá-los com aquilo de que carecíamos.
>
> Agora já nos falais de vos estabelecerdes aqui, de construirdes fortalezas para defender-nos contra os nossos inimigos. Para isso, trouxestes um *Morubixaba* (chefe) e vários *Paí* (padres). Em verdade, estamos satisfeitos, mas os *perós* fizeram o mesmo.
>
> Depois da chegada dos *Paí*, plantastes cruzes como os *perós*. Começais agora a instruir e a batizar tal qual eles fizeram; dizeis que não podeis tomar nossas filhas senão por esposas e após terem sido batizadas. O mesmo diziam os perós. Como estes, vós não queríeis escravos, a princípio; agora os pedis e quereis como eles no fim. Não creio, entretanto, que tenhais o mesmo fito que os *perós*; aliás, isso não me atemoriza, pois, velho como estou, nada mais temo. Digo apenas simplesmente o que vi com meus olhos.

A fala do índio Momboreuasu revela fatos importantes. Em primeiro lugar, que muitos Tupinambá que os franceses encontraram no Maranhão haviam fugido da costa de Pernambuco. Além disso, revela a convivência pacífica havida entre índios e europeus antes do início da colonização portuguesa, que se iniciou em 1530. Finalmente, mostra como os europeus nos primeiros tempos do Brasil eram benquistos pelos índios, que lhes ofereciam suas moças para gerar filhos daqueles. Era o que Ribeiro (1999, p.81) chamava *cunhadismo*, "*a instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro [...], velho uso indígena de incorporar estranhos à sua*

comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo".

O Brasil da exploração do pau de tinta pelos europeus, nos primeiros tempos, era, dessarte, na memória dos índios, uma terra feliz, sem escravidão, sem estruturas de poder religioso ou político. No entanto, de acordo com o velho Momboreuasu, as coisas não seriam assim por muito tempo, segundo aquilo que ele já vira acontecer em Pernambuco. O Brasil europeu logo mostraria sua face perversa.

Também nos documentos preservados pelos holandeses há imagens sombrias de um Brasil europeu. Vemo-las, por exemplo, em Felipe Camarão, que vivera longamente entre os portugueses e fora educado pelos jesuítas em Pernambuco, tornando-se um católico muito devoto. Na defesa que faz dos portugueses, percebe-se, antes, um católico piedoso a defender sua fé e, não propriamente, alguém que apoiasse o modelo de colonização lusitana. Tal insatisfação evidencia-se em suas cartas, guardadas nos arquivos holandeses, em que o capitão-mor dos índios mostra que a forma de vida indígena de antes da colonização era o sonho que ele acalentava ter no final de sua vida. Com efeito, em suas três cartas guardadas na Holanda, Felipe Camarão, mostra uma faceta quase desconhecida de sua personalidade: a nostalgia das tradições ancestrais e do modo de vida indígena que perdera. Escrevendo em primeira pessoa, ele evidencia desgosto com a forma de vida que assumira havia muito tempo e esboça um plano: o de reunir todos os potiguaras para viverem no Paraguaçu (*Rio Grande do Norte*) segundo as tradições indígenas que lhe haviam sido ensinadas por seu pai Potiguaçu:

> **Ixé asó Paragûasupe ã nhandé rekorama reká é. Ixé n'a'ekatuî xe rubamyrĩ nhandé rekokatumonhangaba mokanhema nhandé îosuí. Emonãnamo, t'ererosẽ apŷabaíba suí nhandé anametá xe robaké.**
> *Eu vou para o Paraguaçu (i.e., o atual Rio Grande do Norte), buscando aquela nossa futura morada. Eu não posso fazer desaparecer de nós mesmos as nossas tradições do meu finado pai. Portanto, retira nossos parentes dos homens maus e venham para diante de mim.* (Carta a Antônio Paraupaba, de 4 de outubro de 1645, apud Navarro, 2022)

> **Opomoingoîebykatupe, akûeme pe rekopûera rupikatune.**
> *Eu novamente farei vocês estarem bem, perfeitamente de acordo com seu modo de vida de antigamente. (*Carta a Pedro Poti, de 19 de agosto de 1645, apud Navarro, 2022)

> **Nhandé rupagûera, nhandé rekomonhangagûera, endé abé, ã nhandé anama Paraibygûara [...] tekokugûabe'yma rekó rupi, nde reté memẽ nde 'anga.**
> *Nossas antigas terras, nossos velhos ritos, tu e esses nossos parentes paraibanos [...] estão sob as leis dos insensatos, assim como teu corpo e tua alma também estão.* (Carta a Pedro Poti, de 4 de outubro de 1645, apud Navarro, 2022)

Dirigindo-se a outro potiguara como ele próprio, Felipe Camarão deixa transparecer seu desgosto e decepção com o Brasil dos brancos:

> **Memẽ ã karaíba nde remikugûakaturamo sekóû, nhandé resé o emiaûsupotaramo.**
> **A'e endébe nhe'engabyeteeté. [...] Emonãnamo, etenheumẽ ã mba'e rerobîáne. Na karaíba ruã ixé. Nde ruba é ã ixé.**
> *Esses brancos são sempre aquilo que tu bem conheces, em nós querendo seus escravos. Eles transgridem muito as promessas que te fazem. [...] Portanto, deixa de acreditar nessas coisas. Eu não sou um homem branco, mas, sim, teu próprio pai.* (Carta a Antônio Paraupaba, de 4 de outubro de 1645, apud Navarro, 2022)

Na véspera da redação dessa última carta, isto é, no dia 3 de outubro de 1645, Antônio Paraupaba havia ordenado uma chacina, o chamado *"massacre de Uruaçu"*, em que doze pessoas foram mortas cruelmente, entre as quais o padre Ambrósio Francisco Ferro, beatificado recentemente pelo Papa Francisco. Paraupaba acreditava piamente nos holandeses e na religião reformada por eles trazida. Ele morreu na Holanda, anos depois.

O texto acima citado sugere que Felipe Camarão está a incluir também os portugueses entre os brancos (*karaíba*) que transgridem suas promessas e escravizam os índios. Ao escrever "*Na karaíba ruã ixé*" *(Eu não sou um homem branco),* ele não parece estar-se referindo aos holandeses, mas aos portugueses com os quais tinha convivido por décadas. Com efeito, Felipe Camarão fora educado em aldeamento jesuítico. Ele demonstra em suas cartas ter profunda fé cristã, mas expressa claramente seu desgosto com a colonização, fosse ela portuguesa ou holandesa. O que se pode perceber nos trechos supracitados de suas missivas, era a possibilidade de o cristianismo índio medrar à margem do sistema colonizador. Segundo Marzal (1989, p.20),

> *[...] um dos princípios do funcionamento das reduções era o cultivo religioso profundo. Ruiz de Montoya dedica muitas páginas para descrever as vivências religiosas e até místicas dos guaranis. [...] Se os guaranis que acabavam de sair da*

> *vida tribal, da poliginia e da antropofagia ritual tinham experiências religiosas e místicas semelhantes às dos criollos [...], isso era uma prova da profundidade da evangelização, quando esta era feita em liberdade e à margem do regime colonial.*

A Terra sem Mal de Felipe Camarão seria, talvez, a comunidade indígena tradicional inspirada pela fé cristã. Ele parece compreender o Cristianismo sem suas determinações históricas, sem suas relações com a colonização europeia, que o trouxera para a América, um Cristianismo ressignificado. Cruzavam-se as "flechas opostas do sagrado" (Bosi, 1992).

Pedro Potĩ, a quem Felipe Camarão dirige duas missivas, responde-lhe em carta assinada no dia 31 de outubro de 1645, cujo teor só se conhece pela tradução para o holandês que dela fez o pastor calvinista Iohannes Eduards e que se encontra no conjunto de documentos da Companhia das Índia Ocidentais, guardados na Real Biblioteca de Haia, na Holanda. Pedro Potĩ, convertido ao calvinismo, faz uma ingênua defesa dos holandeses, tanto pela religião reformada que eles professavam quanto por sua forma de tratar os índios:

> *Não acrediteis que sejamos cegos e que não possamos reconhecer as vantagens que gozamos com os holandeses (entre os quais fui educado).*
> *Jamais se ouviu dizer que tenham escravizado algum índio ou o mantido como tal, ou que hajam em qualquer tempo assassinado ou maltratado algum dos nossos.*
> *Eles nos chamam e vivem conosco como irmãos; portanto, com eles queremos viver e morrer.* (Souto Maior, 1913, p.154)

A imagem do Brasil Holandês que Pedro Potĩ nos apresenta decorre do pouco tempo de domínio batavo em terras nordestinas e da boa administração que fizera o conde Maurício de Nassau à frente do governo dos territórios conquistados pela Companhia das Índias Ocidentais no Brasil. Enquanto Felipe Camarão defende o domínio português por razões predominantemente religiosas, como salvaguarda da religião cristã católica, Pedro Potĩ defende o próprio modelo civilizatório introduzido pelos holandeses.

As imagens indígenas do Brasil, fosse esse o Brasil português, o francês ou o holandês, vão assumindo contornos mais sombrios à medida que os tupis da costa aprofundam seus contatos e relações com os europeus. As palavras de Itapuku, acima transcritas, revelam um convívio muito recente com os invasores franceses. Com efeito, a conquista francesa do Maranhão durou poucos anos. Já a França Antártica, invasão francesa da Guanabara estendeu-se por mais de uma década, permitindo aos índios aguçar mais sua visão do que ocorreria se lá eles tivessem permanecido. Um texto muito interessante que evidencia o início de uma imagem negativa do mundo civilizado foi aquele que nos legou Jean de Léry, cronista que acompanhou Villegaig-

non no seu malogrado empreendimento conhecido como *França Antártica*, ou seja, a ocupação da Guanabara por franceses. Ele apresentou um diálogo que manteve com um velho índio tupinambá:

> Os nossos tupinambás muito se admiram de os franceses e outros estrangeiros se darem ao trabalho de ir buscar o seu arabutan (pau-brasil). Uma vez, um velho perguntou-me:
> — Por que vindes vós outros, maíras e perós (franceses e portugueses) buscar lenha de tão longe para vos aquecer? Não tendes madeira em vossa terra?
> Respondi que tínhamos muita, mas não daquela qualidade, e que não a queimávamos, como ele o supunha, mas dela extraíamos tinta para tingir, tal qual o faziam eles com os seus cordões de algodão e suas plumas.
> Retrucou o velho imediatamente:
> — E porventura precisais de muito?
> — Sim, respondi-lhe, pois no nosso país existem negociantes que possuem mais panos, facas, tesouras, espelhos e outras mercadorias do que podeis imaginar e um só deles compra todo o pau-brasil com que muitos navios voltam carregados.
> — Ah! retrucou o selvagem, tu me contas maravilhas, acrescentando, depois de bem compreender o que eu lhe dissera:
> — Mas esse homem tão rico, de que me falas, não morre?
> — Sim, disse eu, morre como os outros.
> Mas os selvagens são grandes discursadores e costumam ir, em qualquer assunto, até o fim. Por isso, perguntou-me de novo:
> — E quando morrem, para quem fica o que deixam?
> — Para seus filhos, se os têm, respondi; na falta destes, para os irmãos ou parentes mais próximos.
> — Na verdade — continuou o velho, que, como vereis, não era nenhum tolo — agora vejo que vós outros maíras sois grandes loucos, pois atravessais o mar e sofreis grandes incômodos, como dizeis quando aqui chegais, e trabalhais tanto para amontoar riquezas para vossos filhos ou para aqueles que vos sobrevivem! Não será a terra que vos nutriu suficiente para alimentá-los também? Temos pais, mães e filhos a quem amamos; mas estamos certos de que, depois da nossa morte, a terra que nos nutriu também os nutrirá. Por isso, descansamos sem maiores cuidados.

O Brasil, a terra da madeira de tinta, que lhe conferiu seu nome, estava, aos olhos do velho índio, tomada por loucos. A imagem do Brasil do extrativismo predatório mercantilista passava a assumir contornos mais nítidos para os indígenas, para os quais a madeira de tinta não significava nada mais que lenha para o aquecimento, sem nenhum valor econômico, madeira igual a qualquer outra que a terra produzia em abundância. A terra dos índios nutria a todos como uma mãe zelosa. Já o Brasil do pau de tinta dos europeus era uma terra avara, temerosa do futuro, que não confiava na providência da terra-mãe.

Conclusões

O discurso indígena sobre a terra, sobre os europeus que passaram a dominá-la e sobre a cultura que se lhes impunha estava repleto de ambiguidades e de contradições. Ao mesmo tempo em que vemos o índio católico Felipe Camarão atacar seu primo Pedro Poti por se ter aliado a protestantes, vemo-lo nutrir esperança de uma vida tradicional, como a de seus antepassados. Assim como vimos o chefe Itapuku louvar os colonizadores franceses, vemos, no texto supracitado de D'Abbeville, outro índio a suspeitar deles: *Em verdade, estamos satisfeitos (com os franceses), mas os perós (i.e., os portugueses) fizeram o mesmo* (ibidem, cap.XXIV).

Ao citarem Léry e D'Abéville críticas tão contundentes ao mundo civilizado, aos povos colonizadores da Europa, percebemos como já estão em gestação nos séculos XVI e XVII as concepções que encontrariam sua plena formulação com o Iluminismo. A utopia de um mundo bom e justo, liberto da opressão, encontrava na América, continente desconhecido pelo antigos e pelos medievais, um novo alento. Comunidades tribais que não conheciam o poder político nem a propriedade privada inspiraram formulações teóricas, como as de Rousseau. Os índios, por sua vez, acreditaram que o Cristianismo pudesse levá-los à paz, à convivência pacífica entre os diferentes grupos, o que jamais tinham conhecido. Cruzaram-se as concepções europeias e ameríndias de uma sociedade edênica: os europeus a admirar a simplicidade e desapego dos ameríndios e estes a idealizar por vezes a religião e até o poder político que havia no mundo do colonizador.

A colonização europeia da América fizera-se acompanhar de um poderoso instrumento de dominação: a língua escrita. Diante desta, a cultura de tradição oral facilmente sucumbe. Assim, o pouco que se pode respigar das representações ameríndias do Brasil o foi por intermédio de textos da lavra de europeus, que podem muitas vezes estar eivados de parcialidade. No entanto, com poucas exceções, como as Cartas dos Camarões, eles são os únicos meios de que dispomos para conhecer as imagens que os índios brasileiros tiveram do Brasil que a dominação europeia ia lentamente construindo. Segundo Agnolin (2022),

[...] o encontro com o outro (sua interpretação) se constituiu em razão de uma identidade cultural europeia que acabou por "inventar" as formas dessa alteridade. Essa "invenção" se configurou, de fato, a partir da nova hegemonia cultural europeia (ocidental) e torna-se significativo o fato de que, neste "domínio cultural", o "primitivismo" tenha encontrado a possibilidade de oferecer-se enquanto precioso instrumento de contestação (dentro e fora da Europa) das instituições políticas europeias: esse representa o contexto de uma permeabilidade ocidental que permeabiliza (com o próprio modelo da contestação), ao mesmo tempo, as alteridades etnológicas. Mas o limite desta contestação se evidencia no fato de que, nela, são sempre valores (ideológicos) que se contrapõem e que, nessa direção, abrem espaço para uma profunda e necessária adaptação e transformação das cosmologias indígenas e, com essas, ao alargamento das categorias históricas (estruturalmente ocidentais) de interpretação recíproca.

Referências

AGNOLIN, A. *Jesuítas e selvagens*: a negociação da fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séculos XVI-XVII). São Paulo: FFLCH/USP, 2022.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CHEVREL, Y. Réception, imagologie, mythocritique: problématiques croisées. *L'Esprit créateur*, v.XLIX, n.1, p.9-22, 2009.

CLASTRES, H. *Terra sem Mal – O profetismo tupi-guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Antígona, 2018.

D'ABBEVILLE, C. *Histoire de la Mission des Pères Capucins en Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*. Paris: s. n., 1614.

GRAÚNA, G. Literatura Indígena: desconstruindo estereótipos, repensando preconceitos. Dhnet, v.12, p.12-14, 2017. Disponível em: <www. dhnet. org. br/direito/militantes>.

MAGALHÃES, J. V.C. de. *7ª Conferência para o Tricentenário de Anchieta: Anchieta, as raças e línguas indígenas*. São Paulo: Typographia Carlos Gerke & Cia., 1897.

MARZAL, M. M. et al. *O rosto índio de Deus*. Petrópolis: Vozes, 1989.

NAVARRO, E. de A. Transcrição e tradução integral anotada das cartas dos Índios Camarões, escritas em 1645 em Tupi Antigo. Belém: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas,* v.17, p.1-49, 2022.

PAGEAUX, D.-H. Imagologie: bilan d'une recherche, perspectives de réflexion. In: DUKÍC, D. (Org.) *Imagology today:* achievements, challenges, perspectives/ Imagologie heute: Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven. Bonn: Bouvier Verlag, 2012.

POMPA, C. *Religião como tradução*. Missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial. Bauru: Edusc; Anpocs, 2003.

RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL (1920). População. v.IV, 4ª.Parte, Ministério da Agricultura, Indústria e Commercio, Directoria Geral de Estatística. Rio de Janeiro: Tipographia da Estatística, 1929.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SOUSA, G. S. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

SOUTO MAIOR, P. Fastos Pernambucanos. Separata da parte 1ª do Tomo XXV da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1913.

THIÉL, J. *Pele silenciosa, pele sonora – A literatura indígena em destaque.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012. Col. "Práticas Docentes".

VARNHAGEN, F. A. *História geral do Brasil.* Rio de Janeiro: E. e H. Lammaert, 1854.

Posfácio

Imagens do Brasil:

quantos espelhos?

Celeste Ribeiro-de-Sousa

Respondendo à pergunta formulada no título deste livro *Imagens do Brasil: quantos espelhos?*, dir-se-ia: inúmeros, infindos espelhos, tantos quanto a quantidade de pessoas que já ouviram falar do país. São espelhos que refletem imagens veiculadas de maneiras diversificadas. Para conhecê-las, compreender-lhes as origens, as mutações, as causas e objetivos dessas mutações, conviria sistematizá-las pelo veículo divulgador, que as torna visíveis no imaginário de quem as recebe.

No caso das literaturas canônicas, essas imagens não só ficam visíveis, como não se esvaem com o passar do tempo. Cada vez que se ler uma obra literária canônica de qualquer século, em que existam imagens do Brasil (ou de outros países, de outros povos), lá surgem elas plenas de vida à espera de interpretação.

Este e-book traz à luz algumas poucas dessas imagens, produzidas em circunstâncias assaz diversificadas na literatura canônica da Áustria, da França, da Itália, do Japão, da Rússia, de Angola e dos próprios povos nativos brasileiros. Que ele seja um estímulo ao prosseguimento das pesquisas nesta área.

Refletindo sobre os vários ensaios aqui reunidos, pode-se perceber que o primeiro deste livro, "Ainda a Imagologia?", é de cariz teórico e tem como objetivo sustentar e contextualizar os comentários realizados a propósito das imagens do Brasil, produzidas em obras literárias estrangeiras canônicas, tal como se disse acima, estereotipadas ou não, aquelas que não se dissipam com o tempo e permanecem inalteradas, a suscitar debates.

O ensaio seguinte, "Um espelho austríaco. Paula Ludwig no exílio: imagens literárias do seu Brasil" ilustra a perspectiva dessa escritora, oriunda da Áustria, exilada no Brasil. Suas imagens do país mostram-se, de certa forma, não contaminadas pelos estereótipos, que em muitos outros escritores, inclusive ainda vivos, são evidentes. As vivências do país Brasil são captadas pela poeta e por ela traduzidas com uma sensibilidade aguçada pelas circunstâncias existenciais muito difíceis do exílio, em que o eu lírico parece até penetrado pelo outro brasileiro!

O terceiro texto, "Um espelho francês. O Brasil do século XIX pelas lentes dos Taunay: os difíceis trópicos na perspectiva de uma família de artistas franceses", focaliza a família francesa Taunay e já ilustra bem a natureza intricada da chamada autoimagem do Brasil. Uma imagem, nesse caso, nascida na França com o primeiro membro da ilustre e letrada família, literalmente viajando ao Rio de Janeiro. Depois, é cultivada pelos filhos já no Brasil. E a produção literária do neto, o visconde, já integrada ao cânone da literatura brasileira, leva de algum modo a visão francesa dos primeiros Taunay para dentro da autoimagem brasileira. No romance *Inocência*, na configuração do *locus* rural do país, são visíveis as pinceladas europeias no perfil exótico da personagem alemã Meyer, que pesquisa borboletas e aqui descobre uma espécie nova a "papilio innocentia", e também na idealização do sertanejo e do índio.

No quarto texto, "Espelhos italianos. A imagem do Brasil segundo Giuseppe Ungaretti e Contardo Calligaris", é de observar que, além de Ungaretti aqui ter vivido por cinco anos e Calligaris ter se radicado no país, os dois foram personalidades muito eruditas, com amplo conhecimento da cultura e da literatura brasileiras. Conseguiram perceber e traduzir suas percepções de que os estereótipos de que também tinham conhecimento não davam conta do país, e tentaram até oferecer explicações para isso, afinal possuíam um olhar distanciado – não eram brasileiros – o que os tornava desapaixonados e aptos a oferecer espelhos menos distorcedores.

No quinto texto, "Um espelho japonês. Imagens do Brasil na literatura de Tatsuzō Ishikawa premiada em 1935", é interessante observar que a tematização da saga dos imigrantes foi objeto da literatura canônica premiada, coisa que não aconteceu, assim com essa recepção intensa, no caso da literatura de língua alemã, que tem uma saga imigratória semelhante à japonesa. No caso de língua alemã, na literatura canônica, talvez pudéssemos levantar o romance de Gottfried Keller – *Martin Salander* (1886) – que gira (entre outros vários temas fulcrais referentes à própria Suíça) em torno de um suíço falido, o próprio Martin, que emigra para o Brasil para enriquecer e realmente enriquece com o comércio e depois com o café, apesar de muitos percalços, e volta à Suíça para recobrar o *status* perdido. No caso do japonês Tatsuzô Ishikawa e sua obra *Sōbō*, que recebeu o prêmio máximo Akutagawa em 1935, temos de um lado, a imagem de um paraíso nos trópicos, onde tudo há em abundância, quer dizer, o Brasil surge como uma terra promissora, tal como acontece em sua primeira imagem, delineada por Pero Vaz de Caminha. De outro lado, impõe-se a dura realidade do trabalho árduo em clima e cultura totalmente adversa para os imigrantes que vinham em busca de sobrevivência. Nesse caso, também fica evidente que, no livro, os japoneses constroem com o Brasil um espelho e nele projetam seus próprios conflitos e crises.

No sexto texto, "Um espelho russo. Uma viagem fantástica ao Brasil com Daniil Kharms", fica evidente como a matriz da imagem do Brasil se disseminou na Europa através de leituras e foi povoando o imaginário das pessoas, entra elas o dos escritores. Quer dizer, a imagem do Brasil, utópica, imprecisa "de um país desconhecido e distante", onde é possível a realização do

mito do Paraíso Terreno. Depois, claro, outras nuances dessa imagem também vão se espalhando, mas pelas mesmas vias, e não apagando a primeira, que permanece.

No sétimo texto, "Espelhos africanos. Da admiração à crítica: imagens do Brasil na literatura angolana", a imagem do Brasil também não se prende a vivências em terras brasileiras. Num primeiro momento, essa imagem aparenta estar presa à matriz quinhentista, longínqua, forjada por europeus, para ser, num segundo momento, severamente criticada.

No último ensaio "Espelhos indígenas. Itapuku, Pedro Poti e Felipe Camarão", é revelado o pouco que se pode saber das representações ameríndias do Brasil, que só se encontram em textos europeus, pois os indígenas não possuíam escrita, o que certamente projeta o viés branco de seus autores.

Observando o livro como um todo, é possível perceber que as configurações das várias imagens do Brasil, elaboradas tanto pelos autores que não estiveram no país como por aqueles que tiveram oportunidade de aí viver, são diversificadas e algumas puderam distanciar-se dos estereótipos.

O livro *Retratos do Brasil: heteroimagens literárias alemãs*,[1] de Celeste Ribeiro-de-Sousa (1996), por exemplo, mostra que, no âmbito da literatura de língua alemã canônica, a maioria dos escritores que tematizaram em suas obras o Brasil, nunca esteve no país. Nessas obras, é preponderante (mas não única) a imagem paradisíaca – estereotipada – do país:

> A riqueza potencial do solo brasileiro, desde a sua fertilidade inata até a possibilidade da exploração de tesouros minerais, constitui, por sua vez, um traço caracterizador também existente não só no espaço edênico, mas também no lendário Eldorado [...] A imagem fantasiosa do Brasil, plasmada à semelhança da representação tradicional do Jardim do Éden ou do Eldorado, desdobra-se por contiguidade e expansão em uma atmosfera psicossocial permeada pelas mesmas características hiperbolizantes que determinam a configuração da natureza brasileira. Tais características sugerem um ambiente especial onde há a sensação de liberdade e paz por parte das personagens examinadas. Trata-se de um ambiente onde é possível ao indivíduo ser em toda a sua plenitude, à semelhança do homem edênico ou do homem da idade de ouro. [...]. (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p.210)

1 Esse livro é a publicação da tese de doutorado da autora, intitulada *Imagens do Brasil na literatura alemã: metamorfoses de mitos da Conquista*, aprovada com a nota máxima em 1988 na USP.

Como foi dito na Introdução, o objetivo do e-book *Imagens do Brasil: quantos espelhos?* é estimular o debate literário-imagológico em torno da temática dos espelhos, pretensamente identificadores de perfis humanos, de grupos, de nações, de países. Esperam-se investigações no campo da literatura *stricto sensu*, canônica, de uma perspectiva imagológica, focalizando textos poéticos, que por sua natureza, como se frisou, não são descartáveis, quer dizer, resistem ao tempo. Deu-se aqui ênfase a produções de literaturas estrangeiras, porque os primeiros rostos inventados para o Brasil foram criados lá fora.

E, por fim, é possível perceber que, por trás de todas estas discussões, ergue-se ainda fantasmagórica a necessidade antiga do tempo da independência e depois, da Semana Modernista, de dar à configuração da identidade do Brasil (embora um processo relacional contínuo) um desenho amparado por balizas, que lhe assegurem uma percepção estável de si mesmo, pois repetindo o que disse Contardo Calligaris, "um tal traço [identitário] normalmente não se discute, assim como normalmente um sujeito não discute o seu sobrenome" (Calligaris 2000, p.15).

Com o estudo das imagens do Brasil, não se quer dar ênfase a nacionalismos; o livro propõe um passo a mais e adiante, rumo à conscientização de que todos pertencemos a um mesmo planeta girando na imensidão do cosmos. Afinal, o que um eu percebe no outro nada mais é que a projeção do seu próprio eu em ressonância; o outro e o eu estão imbrincados na mesma essência humana terráquea. "A ideia de nós, humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda" (Krenak 2020, p.22).

Referências

CALLIGARIS, C. *Hello Brasil*. São Paulo: Escuta, 2000.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

RIBEIRO-DE-SOUSA, C. *Retratos do Brasil*: heteroimagens literárias alemãs. São Paulo: Arte & Cultura, 1996.

Sobre os autores

Aurora Bernardini é professora titular da USP junto ao Curso de Russo (DLO). Atualmente pesquisadora sênior e professora de pós-graduação junto ao DTLLC e ao Letra. Além diss exerce as atividades de ensaísta, jornalista, tradutora e ficcionista. @ - bernaur2@yahoo.com.br http://orcid.org/ 0000-0002-2559-7080.

Celeste Ribeiro-de-Sousa é professora sênior de Literaturas de Língua Alemã da Faculdad de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP; pesquisadora do Instituto de Estudos Avança dos da USP – GP "Tempo, memória e pertencimento" (direção: Marina Massimi). É fundador e coordenadora do Grupo de Pesquisa "Relações Linguísticas e Literárias Brasil - Países d Língua Alemã" (Rellibra), on-line. É criadora e coordenadora do Projeto de Pesquisa "Literatur Brasileira de Expressão Alemã" (Libea), on-line. É também ensaísta, tradutora e escritora. @ celeste@usp.br / http://orcid.org/0000-0001-6044-8921.

Daniela Mountian é professora de Língua e Cultura Russa do Instituto de Letras da Univers dade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-doutorada pelo Departamento de Teoria Literária Literatura Comparada (USP) com a pesquisa "Literatura infantil russa e brasileira: uma anális comparada (1919-1943)", apoiada pela Fapesp (2017/24139-9). Prefaciou e organizou a antc logia Contos russos juvenis (Kalinka, 2021), entre outros. @ - dmountian@hotmail.com/ http/ orcid.org/0000-0001-6313-6050.

Eduardo de Almeida Navarro é professor titular de Tupi Antigo, da Língua Geral Amazônic Colonial, do Nheengatu e da Literatura do Brasil Colonial na Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas da USP. @ - eduardonavarro@usp.br/ http:// orcid.org/ 0000-0002-8001-876

Mariana Holms é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alem da USP com uma tese sobre Paula Ludwig. Obteve o título de mestre pelo mesmo Progra ma com a dissertação "Um palestrante narrando slides: o sujeito autobiográfico esquivo er Die Welt von gestern", de Stefan Zweig. Foi bolsista Capes e integra o grupo de pesquis Rellibra (www.rellibra.com.br), do qual é secretária. @ - mariana.holms@usp.br/ https://orcic org/0000-0002-7882-0995.

Neide Hissae Nagae é professora sênior do Curso de Graduação em Língua e Literatura Japone sa e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da FFLCH – USI Atua como tradutora e ensaísta e é membro da Associação Brasileira de Estudos Japoneses

é membro do GT de Literaturas Estrangeiras da Anpoll e líder do GP (CNPq) "Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos". Desenvolve, ainda, trabalhos voluntários junto à Comissão de Atividades Literárias e à Comissão de Biblioteca da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social – Bunkyo. @ - neidenagae@usp.br / https://orcid.org/0000-0002-6877-1261

Priscila Célia Giacomassi é doutora pela Universidade Federal do Paraná com a tese "Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional", que foi indicada ao prêmio Capes 2022. Atualmente, é professora no Instituto Federal do Paraná. @ - prigiacomassi@gmail.com / https://orcid.org/0000-0002-8823-405X

Tania Macedo é professora titular sênior do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É vice-diretora do Centro de Estudos Africanos da USP e secretária-geral do Instituto Casa das Áfricas. @ - taniamacedo@usp.br /ID ORCID - https://orcid.org/0000-0003-1992-4767

Foto da capa
José Maria de Medeiros (1884)
Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)
Disponível na Wikimedia Commons

Diagramação e projeto gráfico
Joana da Silva Thomaz

Revisão
Nelson Barbosa

Produção editorial
Camila Lie Nakazone

Coordenação editorial
Fernanda Cunha Rezende