EDUARDO LUIS ARAÚJO DE OLIVEIRA BATISTA

POÉTICA DA REPRESENTAÇÃO CULTURAL:

RELAÇÕES ENTRE VIAGEM E TRADUÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Teoria e História Literária
Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

B32p

Batista, Eduardo Luis Araújo de Oliveira.
Poética da representação cultural: relações entre viagem e tradução na literatura brasileira / Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista. -- Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Francisco Foot Hardman.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira – Descrições e viagens. 2. Relações culturais. 3. Literatura traduções – História e critica. 4. História e cultura. I. Hardman, Francisco Foot. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The Poetics of Cultural Representation: Relations between Travel and Translation in Brazilian Literature.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Brazilian literature - Descriptions and travel; Cultural relations; Translations literature - History and criticism; History and culture.

Área de concentração: História e Historiografia Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (orientador), Profa. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira, Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, Profa. Dra. Maria de Fatima Morethy Couto e Prof. Dr. Marcio Orlando Seligmann Silva. Suplentes: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas, Profa. Dra. Ivone Cecilia D'Avila Gallo e Profa. Dra. Maria Paula Frota.

Data da defesa: 14/09/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

Tese defendida e aprovada em 14 de setembro de 2010

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman

Else Ribeiro Pires Vieira

Solange Ribeiro de Oliveira

Maria de Fatima Morethy Couto

Marcio Orlando Seligmann Silva

Marcus Vinicius de Freitas

Ivone Cecilia D'Avila Gallo

Maria Paula Frota

IEL/UNICAMP
2010

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Estudos da Linguagem, na pessoa do Prof. Dr. Francisco Foot Hardman, que me recebeu nesta universidade, dando-me a oportunidade de desenvolver este trabalho;

À Profa. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira, que participou deste trabalho desde os primeiros passos; por sua parceria e exemplo como acadêmica; e pelo carinho com que me convidou e me recebeu no Queen Mary College, University of London, durante meu período de estágio no exterior, como bolsista da CAPES;

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de uma bolsa PDEE, permitindo-me realizar importante pesquisa na Universidade de Londres, fundamental para a realização deste trabalho;

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Técnico e Científico, pela concessão de uma bolsa de doutorado, permitindo dedicar-me exclusivamente à pesquisa durante o período de realização deste trabalho.

[...] A tradução se reveste de um sentido épico comparável ao das grandes navegações.
Durante a tradução, sentimo-nos como cartógrafos e guias de um terreno traiçoeiro [...]

(Goldoni e Molina, 2000, p. 16)

RESUMO

Esta tese defende a relação complementar entre as práticas da literatura de viagem e da tradução, vistas como importantes divulgadores da imagem de uma literatura e de uma cultura além de suas fronteiras linguísticas e nacionais. Defendemos ainda a importância de ambas as atividades na formação da literatura nacional brasileira, por meio da atuação de importantes mediadores entre nossa nação e os centros culturais com os quais o Brasil dialogou ao longo de sua história. Para tal, abordamos a trajetória de quatro viajantes-tradutores de diferentes origens nacionais e momentos históricos, proporcionando um breve panorama de nossas relações culturais com o estrangeiro. Foram selecionados para objeto de nosso estudo: o francês Ferdinand Denis, que esteve no Brasil em 1816; o inglês Sir Richard Burton, que viveu no país entre 1865-69 como cônsul britânico; o franco-suíço Blaise Cendrars, que visitou o país por três vezes, na década de 1920; e a norte-americana Elizabeth Bishop, poeta que viveu no Brasil entre 1951 e 1971. Cada um deles desenvolveu sua trajetória própria, divulgando suas imagens do Brasil no exterior, e atuando em diferentes níveis como influência junto a nossos escritores. Denis foi figura chave na origem do movimento romântico no Brasil, autor da primeira história literária a separar a literatura brasileira da portuguesa. Burton foi o pioneiro na tradução de nossa literatura para a língua inglesa. Cendrars atuou junto aos nossos escritores modernistas da primeira geração no desenvolvimento de uma arte moderna nacional brasileira. E Bishop foi uma das introdutoras da literatura moderna brasileira na língua inglesa. Reunidas, as trajetórias desses quatro viajantes-tradutores refazem um longo e importante período de nossa história cultural, mostrando de que forma a presença estrangeira tem participado no desenvolvimento de nossa literatura e cultura nacionais.

Palavras-chave: História e cultura; Literatura brasileira− Descrições e viagens; Literatura Traduções−História e crítica; Relações culturais.

ABSTRACT

This thesis advocates a complementary relationship between the practices of travel literature and translation, seen as important disseminators of the image of a literature and culture beyond their national and linguistic boundaries. We also support the importance of both activities in the formation of Brazilian national literature, through the action of important mediators between our nation and the community centers with which Brazil conversed throughout its history. For this, we examined the course of four travelers-translators from different national origins and historical moments, providing a brief overview of our cultural relations with foreign countries. We have selected as the subject of our study: the Frenchman Ferdinand Denis, who was in Brazil in 1816, the Englishman Sir Richard Burton, who lived in the country between 1865-69 as British consul, the French-Swiss Blaise Cendrars, who visited the country for three times in the 1920s, and American Elizabeth Bishop, poet who lived in Brazil between 1951 and 1971. Each developed its own trajectory, spreading their own images of Brazil around the world, and acting at different levels to influence our writers. Denis was a key figure in the rise of the Romantic movement in Brazil, the first author of a literary history to separate Brazilian literature from the Portuguese. Burton was a pioneer in translating our literature into English. Cendrars worked with our first generation of modernist writers in developing a national Brazilian modern art. And Bishop was the introducer of modern Brazilian literature in English. Together, the trajectories of these four travelers-translators remake a long and important period of our cultural history, showing how the foreign presence have participated in the development of our national literature and culture.

Key words: Cultural relations; History of Culture; Literary Translation, Travel Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1 A VIAGEM DE REDESCOBERTA DO BRASIL EM 1808 11

1.1 Relações entre literatura de viagem e o romance 16

1.2 Literatura de viagem e tradução na origem do romance brasileiro 21

1.3 Viajantes franceses no Brasil no início do século XIX 26

2 FERDINAND DENIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO DESCRITIVISMO NA LITERATURA BRASILEIRA 29

2.1 Os primeiros textos de Ferdinand Denis sobre o Brasil 32

2.2 Uma história literária do futuro 38

2.3 *Brésil* – o país como natureza 49

2.4 Os escritores românticos brasileiros e a tradição descritiva 57

2.5 A reação ao descritivismo 70

3 RICHARD BURTON, O VIAJANTE-TRADUTOR ARQUETÍPICO 81

3.1 O viajante-tradutor arquetípico e sua contrapartida, o guia-intérprete 83

3.2 Relações entre Brasil e Reino Unido 93

3.3 Burton viajante no Brasil 98

3.3.1 O país do futuro de Richard Burton 102

3.3.2 A recepção de *Explorations* no Império britânico 121

3.4 Burton tradutor 124

3.4.1 A literatura brasileira no Reino Unido no século XIX 125

3.4.2 O exotismo nas traduções de Burton 148

3.5 Duas diferentes abordagens, um mesmo projeto 154

4 BLAISE CENDRARS, GUIA DOS MODERNISTAS BRASILEIROS 157
4.1 Cendrars, o poeta vagabundo 159
4.1.1 O convidado ilustre do trenzinho caipira modernista 161
4.1.2 *Feuilles de route* – cartões postais em forma de poemas 165
4.1.3 *Le Brésil* e os "Brasis" de Cendrars 179
4.2 Cendrars, tradutor e adaptador 193
4.2.1 A tradução de *A Selva* 199
4.2.2 O método tradutório de Cendrars 205
4.3 Cendrars e o nacionalismo modernista brasileiro 212

5 ELIZABETH BISHOP, QUESTÕES DE VIAGEM E DE TRADUÇÃO 235
5.1 Relações culturais entre Brasil e EUA 236
5.2 A viagem na vida e na obra de Elizabeth Bishop 243
5.2.1 Um país "nada prático" 249
5.2.2 Relacionamento amoroso com um nativo 253
5.2.3 Interesse etnográfico 257
5.2.4 Brasil e EUA: visões antitéticas 260
5.3 Bishop tradutora 265
5.3.1 O Modernismo brasileiro como literatura de exportação 269
5.3.2 O método tradutório de Elizabeth Bishop 287
5.4 Poéticas em conflito 295

CONCLUSÃO 309

NOTAS 319

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 331

INTRODUÇÃO

A viagem tem estado presente na literatura brasileira desde sua origem: como gênero, por meio da literatura de viagem; como temática, apresentando-se em diversas obras poéticas e em prosa; e mesmo como elemento de atualização e renovação literária, por meio das viagens que os escritores brasileiros fizeram ao exterior, se atualizando, e das viagens que estrangeiros fizeram ao Brasil, trazendo inovações. Seja na literatura de viagem dos europeus que percorreram nosso território; seja em grandes obras ficcionais de nossa literatura que constroem suas narrativas em viagens – transcontinentais, como em *O Guesa,* de Sousândrade; nacionais, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade; ou ainda regionais, mas nem por isso menos universais, como em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – a viagem está sempre presente. Para dar conta de caracterizar tamanha extensão territorial, com suas profundas diversidades culturais, só mesmo a narrativa de viagem, ficcional ou real.

Ao lado da viagem, e da literatura por ela produzida, encontra-se a tradução como outra prática que tem atuado de forma definitiva no desenvolvimento de nossas letras e cultura. A tradução tem estado presente na importação do conhecimento com que temos nos nutrido intelectualmente, e na absorção, por nossos escritores, dos modelos literários estrangeiros por meio da transposição da obra de grandes autores internacionais para a língua portuguesa. Não à toa o Brasil, como a América Latina em geral, possui uma forte tradição de seus maiores escritores se dedicarem à tradução literária como uma atividade paralela à criação. Para isso, basta lembrarmos os nomes de Manuel Bandeira, Machado de Assis, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade. As traduções, num movimento contrário, também têm sido importantes na divulgação de nossa literatura e cultura no estrangeiro, dado o generalizado desconhecimento da língua portuguesa fora dos limites em que é falada.

Na história brasileira, a origem das relações entre as duas atividades – a literatura de viagem e a tradução – pode ser detectada em seu mito fundador, a descoberta de nossas terras pelos navegantes portugueses em 1500. É nesse momento que nossa

história e literatura (no seu sentido mais amplo) são fundadas através da famosa Carta de Caminha, primeiro relato dos viajantes europeus sobre as terras brasileiras, e é também nesse momento que a prática da tradução se impõe, surgida com o primeiro contato cultural (e linguístico) entre os povos autóctones e o elemento europeu. Os dois atos encontrados no mito fundador do Brasil vão se perpetuar em sua história: as descrições dos viajantes vão se acumular, permanecendo por séculos como os únicos documentos sobre o território, e o encontro cultural e linguístico proporcionado pelo ato tradutório se repete numa história de constante hibridismo cultural (determinado pelas colonizações portuguesa, francesa e holandesa, pela maciça importação de escravos africanos, pelos ciclos de migrações, especialmente os de origem italiana, alemã e japonesa, e pelos diferentes ciclos de influências culturais estrangeiras, principalmente o francês e o estadunidense).

Quando realizadas por um mesmo agente, as duas atividades, da viagem e da tradução, tornam-se complementares. Todo deslocamento geográfico implica em um deslocamento linguístico (mesmo em uma nação na qual se fale apenas uma língua, essa mesma língua apresenta marcas regionais) e ambos sempre se acompanham de deslocamentos culturais. Frente a essas diferenças, duas importantes figuras se impõem: a do viajante e a do tradutor. Enquanto a atividade do primeiro visa à superação da distância espacial, a do segundo visa à superação da distância linguística; ambas, porém, buscam um mesmo objetivo, a superação da distância cultural. A relação entre a literatura de viagem e a tradução literária, portanto, é mais que circunstancial. Não são apenas atividades complementares, mas partilham do mesmo princípio: ambas lidam com dois universos simbólicos diferentes, tornando-se mediadoras entre eles. Ao procurar entender e descrever sua experiência de encontro com um mundo diferente, os viajantes são levados a transformar essa nova experiência em um texto reconhecível à sua cultura de origem, por meio da comparação e referência ao seu próprio código cultural. Assim, ao relatar para seu público o que viu (seja em forma escrita ou oral), o viajante traduz em sua língua e modo de ver o mundo as novas experiências que viveu em terras estranhas. O viajante que escreve suas narrativas sobre as terras que visita torna-se um tradutor, um mediador, não entre dois textos de diferentes línguas, mas, num sentido mais amplo, entre duas culturas diversas. O tradutor, por sua vez, é um viajante que circula pelo mundo das culturas e das línguas,

transformando textos de origens diversas em textos cultural e linguisticamente reconhecíveis ao seu universo simbólico de origem.

Por meio desse trabalho de mediação, os viajantes e tradutores recriam, através de suas próprias referências, o objeto representado. Seja pela descrição e representação pictórica dos costumes e paisagens visitados, ou através da seleção, tradução e publicação de textos estrangeiros em sua língua, os mediadores acabam por criar representações, ou construções, sobre as culturas em questão. Como poderosos criadores e disseminadores de imagens, os viajantes e tradutores permaneceram até o início do século XX como dois dos mais importantes mediadores culturais entre os povos, atuando decisivamente no diálogo entre as nações e influenciando, em diferentes níveis, no desenvolvimento de suas respectivas literaturas.

Em nossa história, temos sido constantemente visitados e descritos por estrangeiros de várias partes do mundo. Alguns desses viajantes, além de publicarem seus relatos sobre suas passagens pelo Brasil, também se dedicaram a traduzir obras de nossa literatura para suas línguas natais. Esses agentes, importantes mediadores culturais entre o Brasil e o estrangeiro, são por nós chamados de viajantes-tradutores, e suas trajetórias ilustram a relação complementar entre a viagem e a tradução que defendemos. Nesta tese, além de abordar a trajetória de alguns viajantes-tradutores que nos visitaram, como forma de descrever a complementaridade de suas duplas atuações, buscamos também apontar dois desdobramentos que essas práticas têm gerado em nossa história cultural: a introjeção do olhar estrangeiro em nosso olhar sobre nosso próprio país; e a presença da literatura de viagem no desenvolvimento de uma tendência descritiva em nossa literatura.[1]

Como nos mostra Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento do Brasil*, as imagens suscitadas pelo descobrimento do Brasil, divulgadas pelos viajantes, tenderam a uma idealização da natureza e do estado selvagem dos índios, construindo um imaginário paradisíaco sobre o país que em muitos aspectos perdura até hoje, relacionando a exuberância tropical ao paraíso terrestre. Esse tom idealizador teria se transmitido à literatura nativista que surgiu no início do século XVIII,

[1] Essas questões foram primeiramente abordadas por nós em nossa dissertação de mestrado realizada na UFMG, *Questões de viagem, questões de tradução: mediação cultural na obra de Elizabeth Bishop* (2004), da qual esta tese é vista como um desenvolvimento.

originando uma tradição descritiva que se desenvolveu através de nossa história literária, tornando-se critério estético com o advento do Romantismo e do nacionalismo. Como Holanda afirma, em *Capítulos de história colonial*, "[...] com a 'silva' onde são relacionadas as maravilhas agrestes de sua decantada ilha da Maré, Botelho de Oliveira tinha inaugurado no Brasil a fórmula descritiva, tão explorada mais tarde por nossos poetas épicos [...]" (HOLANDA, 1991, p. 54). A fórmula descritiva que Botelho de Oliveira inaugura em 1705, foi logo seguida por Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, que na parte dedicada à descrição da ilha de Itaparica, em seus *Eustáquidos*, retoma o mesmo empenho em louvar a terra natal. É o mesmo tom encomiástico que encontramos na maior parte das descrições dos cronistas e viajantes de nossa história colonial, como lembra Sílvio Romero, "assim, pois, por uma passagem dos velhos cronistas de *quinhentos* em desfavor da terra, citam-se vinte em prol dela [...]." (ROMERO, 2001, p.67). No final dos setecentos, os épicos *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama, e *O Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, incorporam à descrição da natureza, a presença do indígena, inspirados nas narrativas de estrangeiros como as de Jéan de Léry e Hans Staden. Já no século XIX, com a vinda da coroa, e a consequente abertura dos portos, o Brasil foi inundado por um enorme contingente de viajantes estrangeiros de todos os tipos: comerciantes, oficiais, missionários, naturalistas, preceptores e artistas que produziram a maior parte do conhecimento sobre a nação durante o século XIX. Essa literatura de viagem, junto à produzida no período colonial, e que só nas primeiras décadas do século XIX começou a ser publicada, foi fundamental como fonte de informações na caracterização da nova nação que surgiu com a independência política de Portugal. O que parece contraditório, nessa situação, é a perspectiva de um estrangeiro apontar para o brasileiro como é seu próprio país, e como ele deve ser descrito. Essa contradição é apontada por Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*, onde a autora aponta a influência dos relatos de viagem na formação do narrador do nascente romance brasileiro nas décadas de 1830-40. Segundo a autora, a ficção romântica, que é a origem do romance brasileiro, vai apoiar sua descrição do país nos relatos dos viajantes, criando um narrador que incorpora o ponto de vista do estrangeiro, adquirindo um "olhar de fora" que gera uma sensação de "não estar de todo". O olhar do brasileiro

para seu próprio país, sua própria natureza, torna-se dessa forma um olhar de viés, que passa pelo filtro europeu.

A tendência descritiva, que abandona o nativismo e assume sua face nacionalista no Romantismo, apresenta-se na poesia e no romance do século XIX, adquirindo diversas formas como a literatura regionalista, o indianismo, a narrativa histórica e o romance de costumes, gêneros sempre preocupados com a descrição e caracterização de uma nação que se fundava. O descritivismo vai permanecer como forte tendência na literatura brasileira também durante as primeiras décadas do século XX, através do prosseguimento do gênero regionalista, e do movimento modernista, que recupera do Romantismo a preocupação com uma nova caracterização do país. Apenas após o movimento modernista a literatura brasileira parece abandonar a fórmula descritiva como critério de originalidade, como afirma Antonio Candido*:* "somente após o Modernismo a literatura brasileira vai voltar-se para a consideração de fatos estéticos, não mais sociais e históricos" (CANDIDO, 1967, p.158), permitindo, por exemplo, o surgimento do movimento concretista.

Além de contribuir para a formação da tendência descritiva em nossa literatura, a viagem também atuou junto ao nosso desenvolvimento literário como um fator de estímulo, renovação e atualização, por meio da introdução de novas ideias trazidas pelos escritores brasileiros após suas viagens ao exterior, especialmente a Europa, e pelos escritores estrangeiros que visitaram o país e influenciaram de alguma forma nossa literatura. Essa via de mão dupla, através do qual se estabeleceu o intercâmbio literário do Brasil com o ocidente, em que a tradução também vai ter papel determinante, teve repercussões mais notáveis nas fases iniciais dos movimentos romântico e modernista brasileiro. Tanto nossos românticos quanto nossos modernistas buscaram uma atualização e modernização da literatura aqui produzida valendo-se de viagens à metrópole cultural de então, a França, para se atualizarem com as últimas novidades literárias e adaptá-las ao Brasil. Na direção contrária, alguns estrangeiros vieram ao Brasil e ofereceram suas contribuições nesses movimentos, apontando o país aos seus próprios habitantes. Esses estrangeiros compõem a lista dos viajantes-tradutores que nos dedicamos a estudar nesta tese.

Em nosso estudo dos viajantes-tradutores, procuramos analisar as representações de nossa cultura e literatura produzidas por suas atividades, assim como as possíveis repercussões que possam ter tido sobre o desenvolvimento de nossa literatura. A escolha dos viajantes-tradutores aqui estudados foi estabelecida em função da importância e/ou da representatividade de suas atuações em nossa história literária e cultural, revelando diferentes momentos de nossa história das relações estrangeiras. Como aponta Maria Helena Rouanet (1991), excetuando-se os navegadores e exploradores que serviam à coroa portuguesa, "são franceses os dois indivíduos geralmente apontados como os primeiros a terem escrito sobre o Brasil", André de Thevet e Jean de Léry, que publicaram suas narrativas em 1558 e 1578 (ROUANET, 1991, p. 80). Os franceses foram seguidos tardiamente por dois ingleses, que no século XIX foram os primeiros a publicar obras sobre o Brasil, Thomas Lindley e Sir John Mawe, respectivamente em 1805 e 1812. Em seguida, apareceram os norte-americanos. Essa cronologia revela a evolução de uma ascendência estrangeira sobre o Brasil: dos franceses, que pretenderam fundar uma França Antártida no Brasil, com a invasão de Villegagnon em 1555, passando pelos ingleses, cuja predominância comercial e política no século XIX foi substituída, no início do século XX, pela dos norte-americanos. Representando esses diversos momentos, foram escolhidos como objeto de nosso estudo dois viajantes-tradutores franceses, um inglês e um norte-americano: respectivamente, Ferdinand Denis e Blaise Cendrars, Sir Richard Burton e Elizabeth Bishop. Além de representarem diferentes momentos de influência estrangeira no país, a escolha dos viajantes-tradutores também se deve aos momentos importantes de nossa história literária em que eles atuaram, o Romantismo e o Modernismo. O francês Denis atuou intensamente no período de formação de nosso movimento romântico, no início do século XIX, enquanto Burton pôde colher alguns dos frutos do movimento em suas traduções do final desse século. Cendrars também teve atuação marcante no início De nosso Modernismo, durante a década de 1920, enquanto Bishop, que chegou ao Brasil em 1951, década do estertor do movimento, teve a oportunidade de lançar um olhar de balanço sobre a produção do período.

Ferdinand Denis é personagem conhecida em nossa história literária, sendo considerado o autor da primeira história da literatura brasileira, além de importante

influenciador do movimento romântico brasileiro. Através de uma gama de atuações, Denis, que chegou ao Brasil em 1816 e permaneceu por quase três anos, tornou-se um especialista em assuntos brasileiros, tendo se tornado nosso mediador por excelência com a capital cultural do Ocidente à época, – a França. Entre a gama de práticas utilizadas por Denis para assumir lugar tão proeminente encontra-se a presença da literatura de viagem e da tradução. Denis foi o responsável pela primeira tradução para uma língua estrangeira da "Carta de Caminha", em 1821, mesmo ano em que publicou traduções de trechos da *Corografia Brasílica*, do Padre Aires de Casal. Denis ainda escreveu diversos relatos sobre o Brasil, estabelecendo uma relação direta entre descrição de paisagens/costumes e literatura nacional, por meio da valorização dos aspectos pitorescos e exóticos locais, que resultou nos princípios de nosso movimento literário romântico e indianista.

Richard Burton, cônsul britânico no Brasil entre 1865 e 1869, é conhecido como um dos maiores viajantes, poliglotas e tradutores ingleses do século XIX, famoso pelas expedições em busca da nascente do rio Nilo e pela visita a Meca disfarçado de muçulmano. Burton também é reconhecido como um dos introdutores da literatura árabe no Ocidente, através de suas traduções de *As mil e uma noites*, e o *Kama Sutra*, entre outras. Burton pode ser considerado a figura por excelência do viajante-tradutor que pretendemos estudar, tendo se tornado reconhecido tanto por sua obra relacionada às viagens e explorações, quanto por suas traduções. Durante sua estada no Brasil escreveu o importante relato *Explorations of the highlands of Brazil: with a full account of the gold and diamond mines*, publicado em 1869, e foi o responsável pela publicação da primeira tradução de uma obra brasileira em língua inglesa, *Iracema*, de José de Alencar, traduzida por ele e sua esposa Lady Isabel Burton, e publicada em Londres em 1886. Burton traduziu ainda *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama, que só foi publicada recentemente, em 1982, além de um romance de João Manuel Pereira da Silva, *Manuel de Morais*, que foi publicado juntamente com *Iracema*. Além do pioneirismo de Burton em introduzir nossa literatura aos leitores da língua inglesa, sua obra relacionada ao Brasil nos possibilita entrever o estado das relações culturais entre nosso país e seu maior parceiro comercial e maior investidor estrangeiro de então, a Inglaterra.

O francês Blaise Cendrars, que visitou o Brasil por três vezes, em 1924, 1926 e 1927-28, reproduziu, em menor escala, a atuação de Ferdinand Denis como mediador cultural entre o Brasil e a França, quando esta nação ainda permanecia fortemente como nosso modelo cultural. Principalmente por meio de suas íntimas relações com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Cendrars exerceu importante influência sobre o Modernismo brasileiro, que se estendeu ainda a nomes como Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Cendrars, dono de uma obra que se situa entre o romance, a literatura de viagem e a poesia, foi autor de inúmeros textos que tratam do Brasil, desde *Feuilles de route. 1. Le Formose*, livro de poemas que descreve sua primeira viagem ao Brasil, de 1924, a *Le Brésil*, de 1952, ilustrado com fotografias de Jean Manzon. Apesar de ter planejado traduzir autores brasileiros, como Guimarães Rosa e Mário de Andrade, Cendrars chegou a publicar apenas a tradução de *A Selva* (1930), romance do português Ferreira de Castro que trata da floresta Amazônica, grande obsessão do escritor francês, publicado na França em 1938. Apesar de não se tratar de um autor brasileiro, a narrativa do livro se passa no Brasil, e o mesmo fora indicado a Cendrars por Paulo Prado como a melhor obra sobre a Amazônia publicada até então. Além de divulgar nosso país na França por meio de seus textos, a presença de Cendrars entre os nossos modernistas foi importante ao contribuir para uma valorização do elemento pitoresco e exótico de nossa cultura na arte brasileira, reforçando a tradição descritiva que apontamos, e sua atuação junto a Oswald e Tarsila no movimento Pau Brasil foi determinante.

Elizabeth Bishop, poeta norte-americana que viveu no Brasil entre 1951 e 1970, também se tornou uma importante mediadora cultural entre o Brasil e o estrangeiro. Através dos textos e poemas que escreveu sobre o Brasil, e da tradução de poetas e contistas brasileiros, Bishop ajudou a divulgar nossa literatura nos países em língua inglesa. Uma das responsáveis pela introdução de nossa poesia modernista nessa língua, por meio não só de suas traduções, como também pela edição de uma antologia de poesia modernista brasileira nos EUA, Bishop também estabeleceu uma ponte entre nossa cultura e o novo centro econômico e cultural do ocidente na segunda metade do século XX, os Estados Unidos da América.

O estudo que apresentamos a seguir, portanto, ser dará a partir da discussão dessas questões que temos levantado nesta introdução: as relações complementares entre a literatura de viagem e a tradução; e o papel importante que ambas têm desempenhado no estabelecimento de nossas relações com o estrangeiro, e no desenvolvimento de nossa literatura. A abordagem dessas questões será feita tomando por base os estudos de caso das trajetórias dos quatro viajantes-tradutores que selecionamos. Cada um dos viajantes-tradutores será abordado em um capítulo próprio, apresentados em ordem cronológica, tendo suas obras relacionadas à história literária brasileira e às relações interculturais de nosso país com suas respectivas nações de origem, nos períodos em que aqui estiveram. Os quatro capítulos dedicados a cada um dos viajantes-tradutores são precedidos, no capítulo I, por uma discussão a respeito da presença da literatura de viagem e da tradução em nossa nascente literatura nacional, processo provocado por outra grande viagem que marcou os anais da cultura brasileira, uma verdadeira viagem de redescobrimento do Brasil – a mudança da corte portuguesa para o Brasil, viagem que deflagrou a série de acontecimentos políticos e culturais que permitiu a atuação dos viajantes-tradutores que estudamos.

Finalizando esta nossa introdução, citamos outro viajante-tradutor que não faz parte de nossa lista, e que esteve no Brasil na década de 1940 para estudar nossa literatura: o estadunidense Samuel Putnam, tradutor de *Os Sertões* para o inglês, e autor de uma das primeiras histórias da literatura brasileira publicadas nos EUA, em 1948, que quase adquire o caráter de um relato de viagem – *Marvelous journey. A survey of four centuries of Brazilian literature*. Putney inicia sua obra definindo nossa literatura com uma imagem geográfica: "a literatura do Brasil começou com a paisagem" (PUTNAM, 1971, p. 3). Apresento, assim, minha proposta de uma jornada por nossa literatura, paisagem que será percorrida tendo como nossos guias os viajantes-tradutores que passamos a estudar.

CAPÍTULO I
A VIAGEM DE REDESCOBERTA DO BRASIL EM 1808

> "O nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país [...]. Literatura extensiva, como se vê, esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso" (ANTONIO CANDIDO, 1975, p.114).

Talvez o evento que tenha produzido mais consequências para a história do Brasil no decorrer do século XIX tenha sido a translação da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, fugindo da invasão das tropas de Napoleão a Portugal. Além do ineditismo na história do colonialismo europeu de uma metrópole se transferir para uma colônia, esse evento foi decisivo por desencadear uma sucessão de fatos, políticos e culturais, que vieram a criar as bases da nação brasileira gerando um processo que se desenvolveu por todo o decorrer do século XIX. Essa grande viagem pode ser vista como o início de um novo ciclo de descobrimento do país, tanto geográfico quanto cultural. O que se gerou a partir desse evento foi um verdadeiro movimento de construção de uma nação. Na esfera da cultura, dois elementos foram definitivos nesse movimento, a literatura de viagem e a tradução, práticas que revelaram o país para o mundo, e o mundo para o país. Partimos desse evento para discutirmos neste capítulo como a literatura de viagem e a tradução participaram ativamente nesse novo momento histórico, atuando diretamente na formação de nossa nascente literatura nacional, de forma a oferecer um texto introdutório e contextualizador da ação dos viajantes-tradutores que iremos abordar em seguida.

A importância da viagem do rei D. João VI e seu séquito às terras brasileiras talvez pudesse somente ser comparada à viagem feita cerca de três séculos antes por Pedro Álvares de Cabral: um verdadeiro redescobrimento do Brasil. A translação da metrópole portuguesa alterou drasticamente a vida na colônia brasileira. A rigidez do modelo português de colonização havia mantido o território e sua população numa longa

estagnação cultural e política até o início século do século XIX[2]. A permanência dos núcleos habitacionais ao longo de estreita faixa do litoral manteve o interior em grande parte desconhecido, e a integração entre as diversas áreas manteve-se precária, uma vez que as dificuldades naturais eram agravadas pelas dificuldades administrativas, como a lei metropolitana de 1733, que proibia a construção de estradas que ligassem as províncias, com a justificativa de se combater o contrabando de ouro e pedras preciosas (GOMES, 2007, p. 216). Eram proibidas, ainda, a manufatura de artigos que não fossem exclusivamente artesanais, a impressão de jornais, textos e documentos, a abertura de cursos superiores na colônia e a presença de estrangeiros no território. Para entender o atraso em que o Brasil permanecia, basta lembrarmos que a colônia inglesa na América do Norte publicou seu primeiro livro em 1640, e que a primeira universidade fundada na América espanhola data de 1551[3]. No Brasil, o primeiro livro foi publicado somente em 1747 por Antonio Isidoro da Fonseca, no Rio de Janeiro, uma *Relação da entrada do Bispo D. Antonio do Desterro*. Mas, cinco meses depois, a seis de julho de 1747, uma ordem régia mandou sequestrar o material e recolhê-lo à metrópole, inclusive a prensa, "por não convir que se imprimissem no Brasil papéis de qualquer natureza" (MARTINS, 1977, p. 348). A primeira universidade brasileira, por sua vez, surgiu apenas em 1909, a Escola Livre Universitária de Manaos.[4]

É a partir de 1808, com o estabelecimento da Corte Portuguesa no Brasil, que os impedimentos metropolitanos são revogados e a colônia, que se torna metrópole, passa a usufruir de recursos que o resto do Novo Mundo há muito já conhecia. As faculdades de Medicina foram criadas logo em 1808 nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador, e os primeiros cursos de Direito começaram em 1828 em São Paulo e no Recife. Várias estradas foram construídas a partir de 1809. Regiões distantes foram exploradas e mapeadas, o Pará

[2] Quadro apenas excetuado por pontuais manifestações, cujos exemplos mais notáveis se encontrariam no trabalho de catequização dos índios desenvolvido pelos jesuítas (iniciado em 1549 e desmantelado pelo Marquês de Pombal em 1759), e no movimento árcade e inconfidente surgido nas Minas Gerais no final do século XVIII. Nesses dois casos podemos ver a conjunção entre desenvolvimento cultural e político e a ameaça que ofereciam ao poder metropolitano, o que explica o rígido controle mantido pela Coroa sobre o território.

[3] Universidad Nacional Mayor de San Marcos, no México.

[4] Desintegrada em 1920 e refundada em 1962. A primeira universidade implantada e que não se desintegrou foi a Universidade Federal do Rio de Janeiro, criada em 1920, seguida pela Universidade Federal de Minas Gerais, fundada em 1928.

e o Maranhão ganharam uma nova carta hidrográfica, expedições percorreram os rios tributários do Amazonas e estabeleceram a comunicação fluvial entre Mato Grosso e São Paulo (GOMES, 2007, p. 216).

Além dessas medidas tomadas pela Corte no Brasil, outras duas trariam consequências ainda mais importantes para o desenvolvimento do país, e da literatura de viagem e da tradução, temas de nossa pesquisa. Essas medidas foram a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, permitindo a entrada de estrangeiros no país, e a criação da Imprensa Régia no Rio de Janeiro, encerrando a proibição de imprimir que vigorava há três séculos.

Criada através da Carta Régia de 13 de março de 1808, a Imprensa Régia permaneceu até 1821 como a única tipografia existente no Rio de Janeiro[5]. Entre 1808 e 1890, o número de tipografias na cidade saltaria de uma para setenta e sete, e o número de livrarias, de duas para quarenta e cinco. Até então, como afirma Lia Wyler, "as obras literárias, porventura traduzidas na colônia, ou eram enviadas à Metrópole para serem submetidas ao moroso processo de censura e, por fim, impressas, ou permaneciam sob a forma de precários manuscritos que, em sua maioria, não chegaram aos nossos dias" (WYLER, 2003, p. 62). A fundação da Imprensa Régia ensejou a publicação das primeiras traduções em território brasileiro, traduções e adaptações de romances célebres e sentimentais, morais ou tristes, nas quais o editor português suprimia o nome do autor e acrescentava títulos sugestivos e tentadores. Entre 1810 e 1818, publicaram-se mais de vinte desses romances, bem como peças teatrais, óperas, literatura clássica e 'moderna', além de compêndios didáticos e paradidáticos (Ibid., p.79)[6]. A publicação de traduções, junto às demais publicações originalmente em língua portuguesa, revolucionou o panorama cultural da colônia. As traduções de obras técnicas e científicas europeias foram fundamentais no desenvolvimento do ensino e da ciência no país, e as traduções de obras

[5] No ano de sua fundação, segundo Martins, foram publicadas 37 obras impressas, número que se elevaria até os 1.154 impressos vários que saíram em 1822 (MARTINS, 1977, p. 348).

[6] O número de traduções editadas no mercado brasileiro (principalmente de livros de origem francesa e inglesa) não parou de crescer desde então, e mesmo atualmente, com nosso mercado editorial desenvolvido, as traduções chegam a atingir a cifra de 80% dos livros de prosa, poesia e referência, bem como manuais e catálogos, publicados no Brasil (WYLER, 2003, p. 13).

filosóficas e políticas, por sua vez, fermentaram os ideais libertários, antiescravagistas e republicanos dos brasileiros durante o século XIX. A respeito das mudanças culturais que tais medidas trouxeram, é flagrante o comentário publicado no *Correio Brasiliense* por Hipólito da Costa em 1813, citado por Martins:

> no Rio de Janeiro se imprime um jornal, cujo título é *O Patriota*; e com o do mês de agosto vieram ter-nos à mão algumas traduções impressas no Brasil; entre outras a *Henríada* de Voltaire. Há dez anos, estando a Corte em Lisboa, ninguém se atreveria a dar a um jornal o nome de *Patriota*; e a *Henríada* de Voltaire entrava no número de livros que não se podiam ler sem correr o risco de passar por ateu, pelo menos por Jacobino (apud MARTINS, 1977, p. 41).

Segundo Martins, a *Henríade*, de Voltaire, havia sido traduzida por Domingos Caldas Barbosa, tendo sido publicada anonimamente em 1807 com o título de *Henrique IV* (Ibidem, p. 28), provavelmente como estratégia para escapar à censura. A sua circulação aberta detectada por Hipólito da Costa em 1813, demonstra como os hábitos culturais da colônia estavam mudando. Além de Voltaire, autores de obras então consideradas "nocivas" ao leitor brasileiro, dado seu potencial político e revolucionário, como Rousseau, Mably e Raynal, traduzidos ou em francês, além de traduções de autores ingleses e alemães, passaram a ser facilmente encontradas no Rio de Janeiro no tempo da Independência (Ibidem, p. 94). O processo de modernização do pensamento brasileiro instituído pela liberalização das restrições regulamentares, não deixou de apresentar, como seria de se esperar, aspectos anacrônicos. A esse respeito Martins comenta sobre a tradução, verso por verso, do *Essay on man* (1733-44), de Alexander Pope, publicada pela Imprensa Régia em 1819, que, segundo suas palavras, "poderia ter, no Brasil de 1819, ou o caráter de um anacronismo literário ou o caráter de um manifesto revolucionário" (Ibidem, p. 87), seja pelo atraso com que chegou ao país, seja pela defesa dos princípios libertários, então em plena discussão num momento de mudanças políticas.

Além de restrições à entrada e publicação de livros, que permaneceram vigentes até a independência política, outro fator que freou o desenvolvimento da edição de livros no país foi o alto preço do papel importado, que estimulou o aparecimento de uma indústria

editorial de língua portuguesa em Londres e, após 1814, em Paris, vindo a se extinguir somente na década de 1930 (WYLER, 2003, p. 77). A indústria editorial em língua portuguesa desenvolvida na França atuou como uma das mais importantes frentes da influência cultural francesa sobre o país, invadido pelas livrarias e editoras francesas. A importação de livros franceses, traduzidos para o português (ou em sua língua original), e editados em Paris, para serem vendidos em Portugal e no Brasil, dominou o cenário editorial brasileiro. Não é de se espantar a influência que a literatura francesa teria sobre o Brasil. Wyler cita a editora B. L. Garnier, aberta em 1844 no Rio de Janeiro, que entre 1860 e 1890 desenvolveu um amplo programa de traduções, destinadas ao mercado brasileiro e português e impressas na França, em que predominavam os autores franceses mais populares: Alexandre Dumas, Victor Hugo, Júlio Verne, Musset, Teófilo Gautier, e outros. (Ibidem, p. 87). Esse domínio da literatura francesa no país veio a influenciar diretamente a formação de nosso romance nacional, principalmente através das traduções de folhetins franceses publicados nos jornais brasileiros, como veremos adiante.

No mesmo ano de 1808, assim que D. João VI aportou em terras brasileiras, na escala que fez em Salvador, deu-se também a assinatura do ato que abriu os portos brasileiros às nações amigas, proporcionando a vinda de um grande número de viajantes estrangeiros ao território: naturalistas, artistas, comerciantes, oficiais e educadores de várias nações europeias que se dedicaram a percorrê-lo de norte a sul, descrevendo e desenhando a paisagem e a sociedade local durante todo o século XIX. Seus textos e ilustrações aplicaram o ideal iluminista na construção do conhecimento sobre o nosso território, e inauguraram um novo ciclo na história da literatura de viagem sobre o Brasil, que repercutiu decisivamente em nosso desenvolvimento cultural e literário pela importância documental e histórica que tais registros vieram a adquirir. Não é de se estranhar que a predominância entre as nações visitantes, nesse momento de abertura dos portos, tenha sido britânica, parceiro comercial e político de Portugal. Além dos ingleses, também norte-americanos, alemães, russos, dinamarqueses, belgas, suecos e italianos foram autorizados a visitar o país. As relações com a França, porém, só se iniciaram após a derrota de Napoleão e o restabelecimento da paz na Europa, em 1814.

É reconhecido o papel que os viajantes e seus relatos tiveram na caracterização política, social e natural do território brasileiro no decorrer do século XIX, tanto para as nações estrangeiras interessadas em conhecer suas potencialidades comerciais e científicas, quanto para a própria sociedade que o habitava. As narrativas dos viajantes estrangeiros que percorreram o país, junto às pinturas e desenhos dos artistas e desenhistas das expedições, ajudaram a fornecer a representação literária e pictórica utilizada pelos brasileiros na construção de sua identidade nesse momento de afirmação nacional. A contribuição dos relatos de viagem, junto às traduções de folhetins franceses, para o surgimento de nosso romance, nas primeiras décadas do século XIX, é o que veremos a seguir.

1.1 Relações entre a literatura de viagem e o romance

A influência da literatura de viagem na origem do romance brasileiro adquire características bem específicas, como veremos, mas essa influência pode ser encontrada na origem do próprio gênero do romance europeu, conforme defende Percy Adams, em *Travel literature and the evolution of the novel* (1983). Para Adams a literatura de viagem não foi apenas um gênero literário mais popular e anterior ao romance, mas tem seu desenvolvimento diretamente atrelado a ele. Segundo o autor, "a tensão entre o pessoal e o impessoal, o romântico e o realista, o criativo e o útil, é tão importante na evolução da literatura de viagem como é na evolução do romance, e estudá-la em uma forma, é o mesmo que estudá-la em sua outra" (ADAMS, 1983, p. 109).[i] Para Adams, o romance teria incorporado da literatura de viagem a mistura de fato e ficção, a ambivalência entre o real e o fictício, assim como muitas de suas imagens e temáticas. Entre outros elementos que os dois gêneros compartilham, Adams cita: a concentração da narrativa em um protagonista; a preocupação com um grupo de ideias e temas; uma teoria da história exemplar (vício e virtude precisam ser ambos mostrados no protagonista e nos outros personagens); o uso da ordem cronológica para contar a história de uma vida, através da seleção, supressão, ordenamento e digressões do narrador, e a representação de uma sociedade (Ibidem, p.163). Adams aponta a presença do tema da narrativa de viagem (ficcional ou fantástica) na

origem da própria literatura ocidental, citando a *Odisséia*, relato da viagem da volta de Odisseu a seu lar, assim como a aponta também nas origens do romance moderno, com o périplo de Dom Quixote (1605), de Miguel de Cervantes, em busca de aventuras imaginárias, ou as desventuras do marinheiro Robinson Crusoe (1719), de Daniel Defoe, ambos os livros considerados fundadores do gênero romance. Para o autor,

> [...] seja com o intento de se suprir de aventuras novas e maravilhas exóticas ou simplesmente fatos reais sobre o mundo real, Rabelais, Spencer, Cervantes, Gomberville, or Scudéry – assim como Homero or Apuleius nos tempos antigos −esperaram ter mais ou menos sucesso com suas tentativas de ilusão, de cor local, ao parodiar viagens, críveis ou incríveis (ADAMS, 1983, p. 114).[ii]

Além das influências citadas, o romance em suas origens teria ainda incorporado, ou compartilhado, da literatura de viagem, o narrador onisciente em terceira pessoa, o narrador em primeira pessoa de memórias, e o escritor de cartas (Ibidem, p. 178). Para Adams, a influência dos relatos de viagem vai além da literatura e se estende a todos os ramos do pensamento, a todos os empreendimentos políticos, religiosos, comerciais e acadêmicos durante os séculos em que o romance se desenvolvia. Apesar de muitas vezes acusados de fantasiosos e não confiáveis, os relatos de viagem tornaram-se uma das armas mais eficazes nos projetos comerciais e colonialistas das nações europeias, além de terem exercido um papel central no desenvolvimento do conhecimento moderno, principalmente em função de seu poder de relativização cultural. Como sugerem Elsner e Rubiés, em sua introdução *a Voyages and visions. Towards a cultural history of travel* (1999), "a literatura de viagem não apenas exemplifica as múltiplas facetas da identidade moderna, mas também é um dos principais mecanismos culturais, mesmo uma causa chave, para o desenvolvimento da identidade moderna desde o Renascimento (ESLNER, RUBIÉS, 1999, p. 4).[iii] Não é de se admirar, portanto, a influência determinante que a literatura de viagem viria a ter na formação de nosso romance nacional, especialmente tendo em vista as condições particulares em que essa formação se procedeu.

Entre as repercussões políticas da permanência da coroa portuguesa no Brasil, cujo retorno a Portugal deu-se em 1821, o de maior relevo foi a independência da colônia, ocorrida em 1822. Com a independência política, a jovem nação se lançou em um processo

de afirmação de sua identidade nacional, movimento que encontrou na literatura um de seus ambientes mais férteis. A literatura era visto pelo Romantismo europeu que vigorava na época como um dos fatores fundamentais na determinação do caráter de uma nação. Ao considerar a literatura como um dos meios ideais de expressão da nacionalidade, o Romantismo propunha o abandono da mitologia e dos temas clássicos, em favor da abordagem de temas locais, da história e geografia, de forma a retratar as especificidades culturais e naturais de uma nação através de sua língua nacional, da representação de seus costumes, povo e ambiente.

Numa nação que se fundava como o Brasil, e que se manteve praticamente pelos três séculos de sua história colonial sem possuir tipografias, cursos superiores, ou outras instituições culturais de atuação marcante, não é de se estranhar que o país permanecesse desconhecido aos próprios habitantes em sua história e seu espaço. Como apontamos anteriormente, a integração do extenso território era precária, e o interior do país só era conhecido através das rotas comerciais. Devido às restrições coloniais, pouco havia sido produzido no Brasil, até o início do século XIX, em termos de expedições científicas, podendo ser citadas como exceções a expedição filosófica encabeçada por Alexandre Rodrigues Ferreira nas capitanias de Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, de 1783 a 1793; a expedição do frei mineiro José Mariano da Conceição Veloso, em companhia do frei Francisco Solano Benjamim, pelo interior do Rio de Janeiro, que documentou a vegetação da Mata Atlântica, de 1779 a 1790; e as expedições do frei Manuel de Arruda da Câmara, em Pernambuco e Piauí (1794-95), Paraíba e Ceará (1797-99) e Maranhão (1799-1800) (Lima Martins, 2001, p. 14).

Além disso, os textos sobre o Brasil produzidos durante esses três séculos não só eram de número reduzido se comparado a tudo que se produziu apenas no século XIX, como permaneceram, em grande parte, inacessíveis durante todo esse período. Textos importantes e fundamentais em nossa historiografia, produzidos ainda no século XVI, foram impressos e postos em circulação apenas nas primeiras décadas do século XIX, como a *Carta* de Pero Vaz de Caminha (de 1500, publicada em 1817), o *Tratado da terra do Brasil* (de 1576, publicado em 1826) e a *História da Província de Santa Cruz*, (de 1576 e publicado em português em 1858), de Pero de Magalhães Gândavo, o *Tratado descritivo do*

Brasil (de 1587, publicado em 1851), de Gabriel Soares de Sousa, e o *Diário de navegação* (de 1535, publicado em 1839), de Pero Lopes de Sousa (Süssekind, 1990, p. 192). É, portanto, a partir de século XIX, que não só grande parte dos textos descritivos sobre o Brasil é escrita, como também é quando muitos dos textos escritos anteriormente tornaram-se acessíveis.

Os textos dos viajantes tornaram-se, dessa forma, a fonte onde os escritores brasileiros buscaram informações sobre os povos indígenas desaparecidos ou distantes, as terras desconhecidas, o passado do país, os costumes das diversas regiões e as descrições das paisagens pitorescas, usados para caracterizar a nação através de sua literatura. Além disso, a origem europeia desses relatos (em sua quase totalidade[7]) atraía o olhar dos brasileiros, que procuravam ver-se através do espelho europeu.

O papel da descrição da natureza tropical, sempre em primeiro plano nos relatos estrangeiros sobre o país, vai se tornar emblemático nesse movimento de apropriação pelos brasileiros do discurso produzido pelos viajantes sobre o Brasil. Instala-se uma situação paradoxal: o estrangeiro é que vem ao país percorrê-lo e descrevê-lo para seus próprios habitantes. Através desse jogo de olhares entre o representado (o Brasil), aquele que representa (a Europa), e a representação (os textos, as imagens e todo o discurso produzido sobre o Brasil) é que o processo de afirmação da nacionalidade brasileira vai se conduzir. Processo esse que encontra na literatura um de seus ambientes mais produtivos. Em função desse movimento de se constituir culturalmente através do olhar do outro, através do que o outro escreve e retrata sobre si, é que se encontra a especificidade da influência dos viajantes sobre nossa literatura. O Outro (europeu) aparece, nesse movimento, não apenas como elemento de contraste na definição de uma identidade −situação presente em todo contato cultural − mas também como modelo a ser imitado. O que os brasileiros buscavam naquele momento de afirmação nacional era exatamente uma integração na civilização ocidental por meio da imitação dos modelos culturais europeus. Instala-se, portanto, um movimento contraditório: há uma força que busca a integração pela semelhança, ou pela

[7] Recentemente foi divulgado o relato da viagem de um muçulmano ao Rio de Janeiro em 1865, "Deleite do estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso", do imã Abdurrahman bin Abdullah al-Baghdádi ad-Dimachqi (NETO, Ernane Guimaraes, O olhar muçulmano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 16 set. 2007. Caderno Mais, p.6-7).

adesão, e outra força contrária, que busca afirmar a identidade através da diferença. Essa diferença que afirma a identidade, portanto, deve ser encontrada dentro dos limites impostos pelo modelo de civilização ao qual se deseja integrar (no caso, o europeu). Esse movimento de forças contrárias é típico das ex-colônias europeias, como avalia Silviano Santiago:

> [...] dentro dessa perspectiva etnocêntrica, a experiência da colonização é basicamente uma operação narcísica, em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo, portanto, a condição única de sua alteridade. Ou melhor, perde a sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu) (SANTIAGO, 1982, p. 15).

Da parte dos brasileiros, portanto, não havia, em um primeiro momento, a busca de uma afirmação identitária pela diferença, e sim, pela semelhança. O elemento de contraste surgiu do olhar europeu sobre o Brasil, em sua busca romântica do exótico e do pitoresco, que acabou se impondo à jovem nação, processo no qual a figura do francês Ferdinand Denis será exemplar, como veremos a seu tempo. A origem europeia, e, portanto, avalizada do olhar exótico é então incorporada ao discurso nacionalista brasileiro, tornando-se critério de sua identidade. Se por um lado esse olhar obedece às prerrogativas do movimento romântico europeu, inserindo nossa cultura no discurso nacionalista ocidental de então, por outro lado restringe o papel e limita o espaço de atuação de nossa literatura/cultura. Apesar de se debruçar sobre a caracterização do país, esse olhar sofre da miopia imposta pelo exotismo, impedindo-nos de alcançar uma visão geral e completa sobre nossa formação cultural, detendo nosso olhar no detalhe caricatural e pitoresco de uma planta tropical, um fato histórico, um costume estranho ou um acidente geográfico notável. O desenvolvimento desse processo que acabamos de resumir, e que institucionalizou a incorporação em nossa literatura do olhar exótico dos viajantes europeus sobre o país, é o que descreveremos a seguir.

1.2 A literatura de viagem e a tradução no surgimento do romance brasileiro

Apesar de ser uma questão sempre lembrada pelos historiadores literários brasileiros, a influência dos viajantes sobre o nascimento do romance brasileiro vem recebendo diferentes opiniões. Antonio Candido se mostra cauteloso com relação ao tema, para o historiador literário, "talvez seja excessivo falar em influência dos viajantes estrangeiros na formação do Romantismo brasileiro", diz, em *Formação da literatura brasileira* (1975), para em seguida fazer uma ressalva,

> [...] mas o certo é que se pode ao menos perceber, em face da nossa paisagem, uma emoção que tem muito da ternura e exaltado deslumbramento dos naturalistas do século XVIII, que passou aos românticos. Não apenas em homens como Ferdinand Denis, mas nos puros naturalistas, sobretudo alemães, que vêem de um ângulo semelhante, que poderia ter influído para reorientar a visão dos brasileiros com que entravam em contato (CANDIDO, 1975, p. 280).

Segundo Candido, mais importante que os viajantes para a eclosão de nosso Romantismo teria sido o movimento pré-romântico franco-brasileiro que floresceu entre 1820-30, a partir da colônia francesa que se formou no Rio de Janeiro, e que congregava, além dos integrantes da Missão Artística Francesa de 1816, outros artistas e estudiosos, como o pintor Hercule Florence e o escritor Ferdinand Denis. Candido vê "nas atitudes e escritos dum certo número de franceses encantados com o nosso país" (Ibidem, p. 281) os primeiros movimentos em direção ao nosso Romantismo. Como exemplo, cita os escritores franceses Théodore Taunay, autor de *Idílios brasileiros*, de 1830, escrito em latim, e Edouard Corbiére, autor de *Elegies Bresiliennes*, de 1823, livros em que a exuberância da paisagem brasileira é o grande tema, ainda que "lhes falte, todavia, a cor local, as notas de particularização próprias ao exotismo literário" (Ibidem, p. 282). Candido descreve *Elegies* como "o primeiro livro pré-romântico a tratar o aborígene brasileiro por certos ângulos,

retomados em seguida por outros franceses e, mais tarde, muito desenvolvidos no indianismo" (Ibidem, p. 282).[8]

Uma posição mais afirmativa em relação ao papel dos viajantes estrangeiros em nossa literatura é apresentada por Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui* (1990), onde a autora defende a influência da literatura de viagem na formação do narrador do romance nacional brasileiro. Segundo Süssekind, o narrador do nascente romance brasileiro, nas décadas de 1830-40, inspirou-se no narrador presente nos relatos de viagens escritos pelos estrangeiros, assim como na representação dos pintores e desenhistas que os ilustraram, para caracterizar o país. Segunda a autora, essa influência se deu:

> na composição de um cenário natural bastante obediente às pranchas, ao paisagismo dos pintores e desenhistas que acompanhavam as expedições científicas. Na configuração de um narrador de ficção, em geral "destacado" da trama folhetinesca, que, à maneira de um viajante, observa e registra paisagens e costumes (SÜSSEKIND, 1990, p. 67).

Para Süssekind, a prosa de ficção produzida no Brasil entre as décadas de 1830-40, teria incorporado o ponto de vista do narrador da literatura de viagem, mantendo um olha de fora, um olhar quase estrangeiro, para aquela que é sua própria realidade, nutrindo-se "abundantemente das descrições dos viajantes que passavam por aqui" (Ibidem, p. 33). Ao incorporar o olhar do viajante, sempre em busca do pitoresco e do exótico, a literatura reproduziu esse olhar exótico e pitoresco na caracterização do país. Segundo Süssekind, esse olhar de fora sobre o território resultou, nesses primeiros ensaios de nossa ficção de prosa, em um inventário de paisagens, tipos e quadros locais: "listam-se árvores, frutas, pássaros e locais pitorescos, tenta-se descrevê-los e nomeá-los cuidadosamente" (Ibidem, p. 60). Esses inventários em que se constituem os primeiros ensaios de nossa prosa de ficção seriam o resultado de um diálogo acrítico entre os escritores e a literatura de viagem, onde ocorreria, sobretudo, uma absorção pragmática do que se lê. Na busca de se fundar uma

[8] Para Wilson Martins, no entanto, um autor como Théodore Taunay, representaria não um avanço em direção ao Romantismo, mas um anacronismo, "um símbolo do desajustamento no tempo e no espaço", por ser escrito em versos latinos, e representar uma estética neoclássica ultrapassada. (MARTINS, 1977, p. 194).

imagem singular e original do Brasil, a literatura buscou essa imagem não na realidade empírica que a cercava, mas na sua representação dada pelos estrangeiros. Como afirma Süssekind, "é difícil olhar para a paisagem brasileira real, que está lá de fato, quando o ponto de vista a ser adotado para fitá-la é pré-dado, quando o modo de vê-la se acha previamente determinado por toda uma série de crônicas, relatos, notícias, romances" (Ibidem, p. 32). Os escritores brasileiros, dessa forma, não apenas se valeram dos relatos dos viajantes como fonte de informações sobre o Brasil, mas acabaram por incorporar o modo de olhar o Brasil adotado pelos estrangeiros. Como afirma Maria Helena Rouanet, "no vaivém de viajantes de todos os tipos, estava-se escrevendo a pedagogia do Novo Mundo; e se, como todo jovem, o país precisava ser educado, era aí que se deviam buscar os fundamentos de sua formação" (ROUANET, 1991, p. 121).

Além dos relatos de viagem, outra influência determinante no nascimento do romance brasileiro foram as traduções. A partir da fundação da Imprensa Régia e outras tipografias, e com a abertura de livrarias, formou-se um crescente mercado literário no país que foi alimentado principalmente pelas traduções de folhetins franceses, publicadas nos jornais da época. Esses folhetins com aventuras rocambolescas e amorosas, repletos de clichês, eram traduzidos e adaptados para o português, tornando-se modelos para os escritores brasileiros. Esse romance incipiente que surgiu então é criticado pela sua qualidade duvidosa, como avalia o crítico Alfredo Bosi, que aprova a produção poética da época (que teria seguido o exemplo dos grandes mestres), reservando sua crítica à prosa: "mas é a subliteratura francesa que, no original ou em más traduções, vai sugerir a um homem semiculto, como Teixeira e Souza, os recursos para as suas sequências de aventuras e desenganos" (BOSI, 1975, p. 112). Wilson Martins também questiona a qualidade dessa primeira produção romântica, reconhecendo, porém, seu caráter pioneiro nas letras brasileiras. Eles representam a nova geração literária do início das primeiras décadas do século XIX:

> [...] além de Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre e Sales Torres-Homem, ela apresentaria os nomes de Justiniano José da Rocha, Firmino Rodrigues Silva, Josino do Nascimento Silva, João Manuel Pereira da Silva, Francisco de Paula Brito e João José de Sousa e

> Silva Rio [...]. São todos, literariamente, medíocres e menos que medíocres, mas tiveram, coletiva e individualmente, um papel histórico de extraordinária importância: são eles os verdadeiros introdutores do novo gosto no Brasil (MARTINS, 1977, p. 247).

Todos eles, ou quase todos, nesse momento, retornavam de Paris, e, segundo Martins, fundaram jornais que serviram como espaços aglutinantes para o nosso primeiro grupo romântico, onde divulgaram e consolidaram nossa nascente ficção melodramática. Eles foram os introdutores no Brasil de uma nova espécie literária: o "feuilleton" francês, que se nacionalizou em nosso folhetim. O romance-folhetim, publicado em capítulos nos rodapés dos jornais, foi introduzido no Brasil em 1839, tornando-se um sucesso entre os leitores brasileiros. Como explica Martins, o folhetim é a forma original da novela histórica, contendo os elementos característicos da intriga imaginária entremeada de fatos conhecidos, a introdução de personagens reais entre os personagens fictícios, as peripécias extraordinárias que se sucedem em ritmo galopante, maquinações diabólicas e reconhecimentos inesperados. A crescente demanda dos leitores brasileiros por essas narrativas obrigou a um trabalho incessante de tradução para suprir o mercado, fazendo com que o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, publicasse folhetins franceses quase ao mesmo tempo em que eram publicados em Paris (Wyler, 2003, p. 92). Segundo Wyler, os vários periódicos cariocas publicaram de 1839 a 1854 setenta e quatro romances-folhetins de autores franceses, que eram editados sem o nome do tradutor, do editor, e sem data de publicação, apenas com o título das obras traduzidas (Ibidem, p. 93).

Numa época em que não havia proteção aos direitos autorais, os originais franceses dos folhetins eram traduzidos, adaptados e transformados num processo "antropofágico", servindo como ensaio para os ficcionistas brasileiros. Martins classifica mesmo como "paráfrase, se não deslavado plágio de original francês não identificado" (MARTINS, 1977, p. 249) o folhetim de Justiniano José da Rocha *Os assassinos misteriosos*, publicado no *Jornal do Comércio*, exemplo paradigmático desse processo de absorção do modelo romântico por nossos escritores. A liberdade tomada pelos escritores/tradutores/adaptadores brasileiros chegou ao ponto de se publicar no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, na década de 1850, uma continuação inexistente d'*O Conde*

de Monte Cristo, de Alexandre Dumas, que reclamou ao jornal em carta de próprio punho datada de 20 de outubro de 1853. Suas reclamações não obtiveram muito resultado. Intitulado *A mão do finado*, o folhetim terminou por ser publicado em Portugal e, posteriormente, traduzido para o francês, chegando a ser incluído nas obras completas de Dumas, de onde foi retraduzido para o português! (MACHADO, 2001, p. 44). Apesar do aspecto caricato da situação descrita acima, ela demonstra como os folhetins franceses foram incorporados no processo de criação de nosso romance, em um movimento no qual os cenários europeus foram pouco a pouco sendo substituídos pela paisagem e pelos tipos brasileiros, via literatura de viagem. Como aponta Süssekind,

> a prosa de ficção dos anos 1830 e 1840 – do período de esforço de consolidação monárquica e afirmação político-literária de uma nacionalidade coesa pelas elites burocráticas e senhoriais – parece precisar exatamente do olhar do naturalista para um "abrasileiramento" de cenários e para a tentativa de traçar um roteiro seguro que ligue materiais a rigor heterogêneos como a técnica do folhetim, a trama da novela histórica, paisagens locais e singulares e situações exemplares, com as quais se ia construindo à época (SÜSSEKIND, 1990, p. 123).

A produção gerada inicialmente por essa absorção da técnica e do formato aventuresco do folhetim francês via tradução aliada à sua aclimatação ao ambiente brasileiro inspirado pelas descrições dos viajantes é considerada por nossos historiadores e críticos de qualidade duvidosa, como afirma Bosi, mas foi o ambíguo caminho encontrado por nossos escritores para integrarem, paulatinamente, nossa realidade ao modelo literário europeu. Como afirma Wilson Martins, "podemos sorrir, mas é desse molde que vai sair José de Alencar, para nada dizer do primeiro Machado de Assis e do jovem Aluísio Azevedo, além dos inumeráveis pequenos e grandes românticos que se seguiram" (MARTINS, 1977, p. 248). Do folhetim nosso romance teria absorvido o modelo das descrições dos tipos femininos, o arcabouço geral de estrutura e episódios, baseado no amor infeliz, o tom e a intenção claramente moralizantes, aparições sobrenaturais, o herói paladino (Ibid., p. 248).

Esse processo de formação da literatura nacional brasileira, que se desenvolveu durante todo o século XIX, e teve nos relatos dos viajantes, na ação dos franceses e nas traduções dos folhetins seus primeiros ingredientes, encontrou um importante catalisador na figura de um viajante estrangeiro, o francês Ferdinand Denis. Através de uma obra extensa que inclui traduções, relatos de viagem, historiografia literária, contos e outros textos, Denis institucionalizou a influência francesa sobre nossa nascente literatura nacional, indicando em sua obra os passos que nossos escritores deveriam seguir, segundo sua concepção, para criarem uma literatura única e original, como veremos a seguir. Denis fez parte da colônia francesa apontada por Candido como responsável pela emergência de um movimento pré-romântico brasileiro, e sua trajetória sintetiza as relações literárias entre Brasil e França como nenhum outro personagem de sua época. A atuação da colônia francesa, e mais especificamente de Ferdinand Denis, nas raízes de nosso movimento romântico será analisada a seguir.

1.3 Franceses no Brasil no início do século XIX

Um evento marcante no restabelecimento das relações e da influência francesa sobre o Brasil, que havia se rompido com a invasão de Napoleão a Portugal, pode ser encontrado na vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, com a intenção de se criar uma Academia de Belas Artes no Brasil. A presença da cultura francesa no Brasil, no entanto, encontra suas origens em momentos anteriores. No entendimento de Wyler, "no Brasil, o que ocorreu desde o início foi uma dupla exposição cultural, a portuguesa e, por seu intermédio, a francesa, que durou mais de três séculos" (WYLER, 2003, p. 57). Para a autora, a cultura francesa desenvolveu-se no Brasil com o ensino dos jesuítas, para os quais D. João III delegou o monopólio do ensino e da catequese nas novas colônias, em 1549, e se fortaleceu com a proibição de se fundar universidades e imprimir livros e papéis avulsos em solo brasileiro. Tal influência pode ser percebida nas bibliotecas do período colonial: "em todas as bibliotecas, fossem particulares ou monásticas, predominaram as obras francesas no original ou em traduções, e traduções de outros idiomas apenas através do

francês" (Ibidem, p. 56). Essa influência ampliou-se até o ponto de, na Constituinte de 1823, o francês competir com o português e o tupi como língua nacional (Ibidem, p.57).

O novo ciclo de influência francesa que se inaugurou com a vinda da Missão Artística apresenta um diferente caráter nas relações entre a França e a colônia brasileira. Até então essas relações eram marcadas pela belicosidade dos franceses, que buscaram tomar partes do território brasileiro por duas vezes, na tentativa de fundar colônias francesas na América, a França Antártida, na Baía de Guanabara, e a França Equinocial, no Maranhão, no século XVI e início do XVII. Os franceses também invadiam constantemente o território durante o período colonial para exploração dos recursos naturais e comércio com os índios, além da pilhagem dos navios portugueses pelos corsários franceses. A partir do século XIX, e com o processo de independência da colônia, essa estratégia comercial e bélica foi substituída pela invasão cultural. A Missão Artística pode ser vista como marco inicial dessa influência cultural institucionalizada da França sobre o Brasil, período que encontra seu limite final em outra missão cultural, a que fundou a USP, em 1934. Se a primeira missão se notabilizou pela presença de artistas e paisagistas que se tornaram nomes definitivos na criação de uma representação pictórica da paisagem e sociedade brasileiras no momento em que se fundava uma nação, a segunda missão, ao trazer historiadores e antropólogos para exportar o modelo de ensino superior francês ao Brasil, representou o canto do cisne da ascendência francesa sobre a cultura brasileira, que passaria a ser substituída pela crescente influência estadunidense.

Um aspecto que marca esse novo ciclo inaugurado pela Missão Artística é o fato de que, a partir desse momento, a influência cultural francesa, que antes era absorvida através de Portugal, passará a se exercer diretamente sobre o país. A eliminação desse mediação feita por Portugal será um sinal e, ao mesmo tempo, uma estratégia (ainda que contraditória), para o processo de afirmação da identidade da ex-colônia, a partir de 1822, frente à ex-metrópole. Como afirma Martins, a chegada da Missão Francesa foi marco de um período em que "começa a gelatinar-se a era brasileira, cujo processo de cristalização vai se completar nos vinte anos seguintes, com a Independência, a Abdicação, o Romantismo literário e artístico e as instituições políticas liberais" (MARTINS, 1977, p. 56). Segundo Martins, a principal repercussão da Missão Francesa foi emancipar-nos da

predominância artística e cultural da antiga metrópole. Composta por nomes como os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, além de um arquiteto e um escultor, a presença da Missão Artística, apesar das dificuldades por que passou, ao enfrentar a resistência dos artistas portugueses, conseguiu estabelecer uma tradição plástica, ainda que considerada anacrônica para sua época, carregada de neoclassicismo e academicismo, mas rompendo diretamente com a tradição colonial barroca dos portugueses. Mais do que fundar essa tradição, os artistas da missão foram fundamentais na criação de uma imagem nacional para o Brasil, como Debret, que após trabalhar para D. João VI, continuou no país a serviço de D. Pedro I, pintando cenas solenes que pontuaram o nascimento da nação, além de representações de cenas cotidianas da cidade do Rio de Janeiro.

Além dos artistas e profissionais trazidos pela Missão Artística de 1816, nesse mesmo ano dois outros franceses chegaram ao país para deixarem suas marcas impressas em nossa história cultural, o naturalista Auguste Saint-Hilaire e o escritor Ferdinand Denis. Saint-Hilaire, que esteve no Brasil entre 1816 e 1822, foi um dos primeiros naturalistas europeus a obter autorização para explorar certas regiões do país, como o norte (CARELLI, 1994, p. 67). Além de suas pesquisas científicas, Saint-Hilaire publicou uma série de nove volumes de seus relatos de viagem que permanecem fontes de consulta importantes para os brasileiros. O escritor Ferdinand Denis, por sua vez, teve uma atuação direcionada para o campo literário e histórico que rendeu frutos em nossa literatura.

CAPÍTULO II
FERDINAND DENIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO DESCRITIVISMO NA LITERATURA ROMÂNTICA BRASILEIRA

> "Na falta de monumentos, ou de antiguidades remarcáveis, descreveremos a magnificência da natureza**"** (Ferdinand Denis, em *Brésil*, de 1837) (DENIS, 1980, p. 97).

Ferdinand Denis (1798-1890) chegou ao Brasil em 1816, mas não veio ao país movido por nenhuma pesquisa científica, como Saint-Hilaire, ou fazendo parte de algum grupo, como os pintores da Missão Artística. Segundo Maria Helena Rouanet, ao aportar em nossas terras, Denis não tinha o objetivo de se instalar no país, mas apenas fazer uma escala em direção às Índias Orientais, onde pretendia dedicar-se ao comércio. Como não encontrou um navio que lhe fizesse o transporte imediato, "foi-se deixando ficar no Rio de Janeiro" (ROUANET, 1991, p. 16). Denis acabou permanecendo no Brasil por cerca de três anos, tempo em que realizou algumas viagens pelo território e iniciou um trabalho de pesquisa e produção histórica e literária sobre o país, que se prolongou pelo resto de sua vida, tornando-o um dos maiores especialistas em conhecimentos sobre o Brasil à época, um brasilianista *avant la lettre*. Denis é mais conhecido como autor da primeira história literária brasileira: ele foi o primeiro separar a literatura brasileira da de Portugal, com a publicação, em 1826, do *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Resumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Sua obra relativa ao Brasil, porém, é extensa, e inclui relatos de viagens, contos, traduções, edições de obras raras sobre o Brasil colonial, trabalhos científicos sobre cultura indígena e sobre história brasileira, entre outros.

Por meio desse extenso trabalho, Denis tornou-se personagem querido entre a intelectualidade e o estado brasileiro. Seu trabalho tornou-se à época uma das mais avalizadas fontes de consulta para os brasileiros interessados em resgatar em documentos e diversos textos as origens de sua identidade nacional. Um extenso estudo sobre a atuação de Denis na fundação de nossa literatura nacional encontra-se no livro de Maria Helena

Rouanet, *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional* (1991). Para Rouanet, a obra de Denis enquadrou-se no discurso pedagógico desenvolvido pela França sobre a América, especialmente o Brasil, a partir do século XIX, como uma estratégia colonial. Segundo a autora, a presença da estratégia pedagógica intensificou-se nos textos dos viajantes franceses sobre o Brasil no decorrer do séc. XIX, "na medida em que a Franca perde terreno, sob este aspecto [da influência sobre o Brasil], não apenas para as demais nações européias, mas também para a jovem nação norte-americana" (ROUANET, 1991, p. 90). Para Rouanet, o acentuamento da função colonizadora nos relatos aponta um novo caminho na disputa de influência sobre o Brasil, por meio da substituição da diplomacia e das invasões armadas pela "fecunda infiltração da raça e do gênio" – "ao invés do navegador normando ou do corsário [...] homens de letras, de livros, que possam incumbir-se da preconizada 'infiltração' daquela 'semente francesa'" (Ibidem, p. 94). O projeto colonizador francês seria concebido como um projeto pedagógico, e a intenção de Denis seria estender os "benefícios" do intercâmbio colonizador a um campo que estaria ressentido de sua falta, o das letras. Essa intenção pode ser entrevista no *Resumé*, quando Denis trata da influência francesa sobre a literatura brasileira:

> [...] o papel que nos cabe desempenhar nesse país é ainda muito significativo, e se os ingleses têm, mais do que nós, a influência comercial que em toda a parte lhes caracteriza a atividade, devemos contentar-nos com ver uma nação esplendente de juventude e de engenho afeiçoar-se às nossas produções literárias, por causa destas modificar suas próprias produções, e estreitar através dos liames espirituais os que devem existir na ordem política (DENIS, 1988, p. 41).

Denis pode ser considerado o maior representante da estratégia pedagógica francesa voltada ao Brasil nesse momento. Sua obra não apenas divulgou a nascente cultura nacional brasileira no estrangeiro, mas ajudou a formá-la. Denis tornou-se o mediador por excelência entre a intelectualidade do Brasil e a da França, enviando e recebendo livros, informações e publicações entre os dois países. Sua influência tornou-se tamanha que o intelectual foi convidado por D. Pedro II a ser um dos representantes do Instituto Histórico

e Geográfico Brasileiro em um congresso internacional de geografia realizado em Paris, em 1875 (Ibidem, p.151).

Para Rouanet, porém, a maior faceta de Denis não é a do especialista no Brasil ou a do intermediário entre a jovem nação e o centro cultural da Europa, a França. Para a autora, Denis notabilizou-se por sua ação tutorial sobre os escritores brasileiros, considerando-o o mentor original da ideias românticas desenvolvidas pelos escritores brasileiros, sugerindo-os a adotarem a temática brasileira em suas obras, ajudando a criar uma tradição literária nacional no passado colonial, e propondo o indianismo como imagem da identidade nacional brasileira.

Denis, nesse processo, atuou como um verdadeiro guia sobre o Brasil para os próprios brasileiros, tanto em direção ao passado, ao resgatar eventos e documentos históricos por meio de suas pesquisas e edições de obras raras, quanto em direção ao futuro, ao propor a criação de uma literatura nacional aos nossos escritores, por meio da adaptação da estética romântica aos temas brasileiros. Seu discurso pedagógico desenvolveu-se através de sua extensa obra, que analisaremos a seguir, e apoia-se principalmente na literatura de viagem, seja de sua própria autoria ou de outros autores por ele resgatados, e na tradução de textos fundamentais para o Brasil. Essas diversas produções caracterizam o trabalho progressivo de Denis na construção de uma proposta poética para a literatura brasileira, como estudaremos, e que teve seu clímax na publicação do *Resumé*, sua obra de maior impacto. Entre as obras de Denis mais importantes a respeito do Brasil e que refletem o desenvolvimento de sua atuação pedagógica sobre a cultura brasileira, podemos citar, em ordem cronológica: 1) a publicação da primeira tradução da Carta de Caminha para uma língua estrangeira, o francês, em 1821; 2) a tradução para o francês de trechos da *Corografia Brasílica*, de Manuel Ayres de Casal, também publicada em 1821; 3) a autoria do livro *Le Brésil*, ou *Histoire, mouers, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, junto a H. Taunay, publicado em 1822; 4) a autoria de *Scènes de la nature sur les tropiques et de leur influence sur la poésie*, um ensaio em que aborda a possibilidade do uso das cenas naturais dos trópicos como nova inspiração para a literatura, de 1824; 5) o *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Resumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, considerada a primeira história da literatura brasileira, de 1826; 6) *Brésil*, seu livro de

viagem sobre o Brasil, publicado em 1837; e 7) a descoberta e a publicação do manuscrito *Une féte brésilienne célébrée à Rouen em 1550*, que descreve uma festa acontecida na Normandia em 1550, na qual se reproduziu uma aldeia brasileira em plena Europa renascentista, inclusive com a presença de indígenas trazidos diretamente do Novo Mundo; texto descoberto e publicado por Denis em 1850. Denis publicou ainda artigos sobre temas diversos como a arte plumária indígena brasileira, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e música brasileira, críticas a edições de livros brasileiros na França, e editou livros de viajantes franceses que vieram ao Brasil, como Yves d'Evreux, Leonce Aubé e Saint-Hilaire. Como podemos ver no corpus acima descrito, a atuação de Denis baseou-se principalmente na utilização da tradução e da literatura de viagem como instrumentos na construção de uma imagem do Brasil que Denis vendeu aos próprios brasileiros. Sua diversa produção apresenta uma valorização do exótico e do pitoresco como elementos de caracterização nacional que gerou profundas repercussões na literatura, institucionalizando a tendência descritiva que Sérgio Buarque Holanda apontou como surgida no século XVIII pelos épicos religiosos, como veremos a seguir.

2.1 Os primeiros textos de Ferdinand Denis sobre o Brasil

O primeiro texto sobre o Brasil publicado por Denis foi a sua tradução da Carta de Caminha para o francês, em 1821. O documento inaugural de nossa História foi o escolhido por Denis para começar sua bibliografia brasiliana, revelando sua intenção de buscar nas fontes documentais coloniais os princípios de seu projeto de criação de uma tradição cultural brasileira. E esse projeto prosseguiu na publicação da tradução de trechos da *Corografia Brasílica*, de Manuel Aires de Casal, também em 1821. A *Corografia Brasílica*, ou *Relação histórico-geográfica do Reino do Brasil*, havia sido publicada em 1817 no Brasil, incluindo em seu texto a primeira publicação da Carta de Caminha em português, de onde Denis a traduziu. Segundo Martins, a respeito da *Corografia*, "trata-se da primeira obra sistemática e tanto quanto possível completa sobre o assunto e contém os conhecimentos geográficos que àquela altura qualquer livro poderia conter sobre o país" (MARTINS, 1977, p. 64). Os trechos traduzidos por Denis foram "Notícia sobre as

capitanias do Pará e Solimões" e "Notícia sobre a província de Mato Grosso", publicados na revista *Nouvelles Annales de la géographie et de l'histoire*. No ano seguinte, 1822, Denis publicou em colaboração com Hippolyte Taunay o livro *Le Brésil*, ou *Histoire, mouers, usages et coutumes des habitants de ce royaume*. Publicado em seis volumes, a coleção teve o texto redigido por Denis e as ilustrações feitas por H. Taunay, integrante da Missão Francesa. Para Martins, o livro, que foi publicado no ano da independência brasileira, é um claro sinal do reconhecimento do novo status que a ex-colônia passou a adquirir. Segundo ele, o livro

> era um novo "Tratado descritivo do Brasil", à boa maneira francesa e já nas perspectivas da sensibilidade romântica: o pitoresco e o exótico predominam sobre o científico e o original; é mais uma viagem filosófica [...] mas ainda assim, reconhecimento tácito de um novo reino que já não pertencia apenas aos reinos da natureza" (Ibidem, p. 108).

As publicações de suas traduções da carta de Caminha, e de trechos da *Corografia*, assim como a co-autoria de um livro descritivo sobre o Brasil, refletem duas atitudes de Denis. De um lado, buscava informar o público francês sobre as potencialidades do novo reino, que logo se tornou nação; e, por outro lado, oferece a essa terra recentemente integrada ao ocidente, um reconhecimento como interlocutor. Essas duas atitudes se reforçarão com a independência em breve conquistada, e vai ser o leitmotiv da proposta do *Resumé*, sua história literária do Brasil: o reconhecimento e o aval de uma independência política que deve ser estendida à literatura e à cultura. A tradução da carta de Caminha, além do interesse histórico do documento, uma espécie de certidão de nascimento do país, ao mesmo tempo servia para confirmar a imagem exótica da terra tropical que Denis se esmerou em divulgar. De mesmo caráter foi a publicação do documento sobre a festa celebrada em Rouen em 1550 com a presença de índios brasileiros. Além de reforçar os laços da França com o Brasil, por meio da recordação da anterioridade histórica dessas relações que remontavam ao século XVI, mais uma vez temos invocada a imagem exótica da reprodução de uma aldeia indígena brasileira em plena Europa, com verdadeiros índios importados.

Outro texto importante na obra de Denis com relação ao Brasil é *Scènes de la nature sur les tropiques et de leur influence sur la poésie*, de 1824, texto no qual pela primeira vez o autor estabelece seu projeto de unir a literatura de viagem à poesia. Para Rouanet, *Scènes* é um marco na sua volumosa produção, por ser sua primeira obra programática. Apesar de tratar do Brasil, o volume não foi escrito para destinar-se ao público brasileiro. Como tal, o texto de Denis propunha o aproveitamento das descrições da natureza dos trópicos, encontradas abundantemente nos livros de viagens, como matéria-prima para a criação poética e literária dos escritores europeus, conforme o próprio autor resume, nesse trecho de seu prefácio à obra: "meu livro tem, pois, dois objetivos, o de relembrar a influência da natureza sobre a imaginação dos homens que vivem nos países quentes, e o de dar a conhecer aos europeus o partido que eles podem tirar das grandes cenas a respeito das quais têm, as mais das vezes, apenas uma ideia imperfeita" (DENIS, 1824, p. iii). [iv] Denis, nesse livro, propõe que o intercâmbio (ou a exploração) comercial do Novo Mundo deveria se estender à cultura, e mais especificamente, à literatura: "à medida que a Europa estende suas relações, que ela expande às outras partes do mundo os benefícios da civilização, estabelece um intercâmbio contínuo, e enriquece suas artes e seu comércio com a produção de todos os povos que ela submete a seu poder" (Ibidem, p. i).[v] Assim, da mesma forma que o Brasil exportava itens da sua natureza como o pau-brasil, os pássaros, plantas e macacos para o mercado europeu, também poder-se-ia incluir como produtos de exportação seus cenários, suas paisagens e sua história, que deveriam servir como matéria-prima literária para os escritores europeus:

> Depois de certo tempo, a literatura parece querer tirar proveito dessas comunicações contínuas estabelecidas entre as nações mais distantes. Começa-se a perceber que é tão importante conhecer os pensamentos dos homens quanto as produções de seus territórios; sente-se mesmo que nas ideias primitivas do selvagem há um aspecto de grandeza que surpreende [...] O europeu demanda, portanto, ao viajante, que lhe retrace os efeitos de uma natureza ainda virgem, os fenômenos produzidos pelo clima, e todas as impressões morais que são seus resultados. […] As viagens tão difundidas hoje em dia, e a perfeição do estilo de alguns viajantes, tem engrandecido o domínio da literatura (Idem).[vi]

Denis enfatiza o papel do viajante como fornecedor de imagens sobre as terras exóticas para os escritores metropolitanos. Se as criações poéticas são fruto do ambiente natural no qual os homens que as produzem vivem, consequentemente a diversidade de paisagens disponíveis ao colonizador europeu, em seus domínios ao redor do globo, deve ser aproveitada como matéria literária e artística, tanto quanto os produtos naturais desses territórios eram aproveitados no comércio. E, se cabia ao comerciante explorar e trazer para o mercado europeu as exóticas frutas, animais e outros produtos descobertos no Novo Mundo, caberia ao viajante o intercâmbio dessas informações descritivas sobre paisagens e povos desconhecidos. Denis ressalta, dessa forma, a importância da literatura de viagem para a criação literária, de maneira a sugerir, segundo Rouanet, uma analogia, ou superposição, entre os domínios da poesia e da viagem: "os relatos de viagem podem muito bem ser poesia, desde que haja neles a 'perfeição do estilo'; e a poesia pode, por seu turno, ser muito melhor, desde que enriquecida pela novidade e as informações fornecidas por essas mesmas viagens" (ROUANET, 1991, p. 213). Denis não apenas apresenta, em *Scènes*, sua teoria poética de aproveitamento de imagens exóticas na literatura, mas a exemplifica, publicando dois contos de sua autoria, "Os Maxacalis" e "Palmares", ambos passados no Brasil. O primeiro é uma história de tema indígena, na qual um jovem chefe de uma tribo nômade brasileira se apaixona pela filha de um governador de província e relata suas desventuras a um português. O segundo apresenta a história de Zumbi e do quilombo dos Palmares, contada por um velho negro liberto, filho do líder dos escravos fugidos. Por meio desses dois contos, Denis demonstra as possibilidades temáticas do Novo Mundo para a criação literária. Como ele mesmo conclui em seu prefácio: "eu me sentirei feliz se a pintura de cenas que nos são ainda estranhas excite o interesse de evocar os grandes acontecimentos que têm se passado no Novo Mundo" (DENIS, 1824, p. iv).[vii]

Para Martins, *Scènes* é, desde o título, um livro humboldtiano, de cuja obra Denis teria colhido a ideia central e a epígrafe do volume, na qual se valoriza o poder de influência do clima, do solo, e da natureza, sobre as artes. Denis, segundo Martins, parte da ideia do naturalista alemão Alexandre Humboldt apresentada em *Tableaux de la Nature*, na qual a exuberância da natureza convida a acumular imagens, para criar sua teoria de estilo: "antes de qualquer outro, ele [Denis] percebeu as virtualidades estéticas da natureza

brasileira, para o que certamente o inclinava a paixão francesa e romântica pelo pitoresco e pelo exótico; nele devemos situar, mais do que em Gonçalves de Magalhães, a fonte primeira de nosso Romantismo" (MARTINS, 1977, p. 133). Antonio Candido também concorda com essa posição a respeito da obra de Denis. Para ele, "a exploração da natureza brasileira como fonte de novas emoções, e o desejo de abordar os temas brasileiros como matéria literária, convergem na obra de Ferdinand Denis *Cenas da natureza nos trópicos*, considerado um marco na formação de nosso Romantismo" (CANDIDO, 1975, p. 283). Candido, citando Le Gentil, refere-se a quatro fontes do Romantismo brasileiro: os poemas de Basílio de Gama e Durão, os relatos de viagem, os romances de Chateaubriand e os *Tableaux de le Nature*, de Humboldt. Segunda sua concepção, essas correntes teriam se reunido na obra de Denis. Para ele, em *Scènes*, "encontra-se pela primeira vez um tratamento sistemático das impressões despertadas pela natureza do Brasil, com intuito puramente literário", e considera o conto "Os Maxacalis", "a primeira tentativa de ficção indianista" (Ibidem, p. 283).

Todos parecem concordar com o papel pioneiro de Denis no aproveitamento literário de nossa natureza empreendido em *Scènes*. Apesar do pioneirismo de Denis, o que Rouanet nos lembra em seu estudo, porém, é que essa obra teve pouco impacto sobre os brasileiros na época de seu lançamento, e também sobre os leitores aos quais verdadeiramente se dirigia, os europeus. Como dissemos acima, o ensaio de Denis foi escrito para o leitor europeu, propondo a ele, o escritor europeu, o aproveitamento das imagens brasileiras (e de outras terras exóticas e distantes) em sua criação literária. Mas a recepção de sua proposta no meio literário europeu foi negativa. A crítica principal à obra foi feita pelo francês Sainte-Beuve que resenhou o livro no ano de sua publicação.

Sainte-Beuve resume a proposta de Denis: se "a poesia retira seu primeiro encanto das imagens tomadas à natureza", [nas regiões temperadas europeias onde a civilização tanto se desenvolveu,] "a natureza encontra dificuldades de se impor" (SAINTE-BEUVE, 1966, p. 64). E continua, "é, portanto, um serviço que se presta aos poetas abrir-lhes novas fontes de inspiração e colocar antes seus olhos algumas cenas dos trópicos consideradas sob este aspecto, mostrando-lhes, ao mesmo tempo, como exemplo, a cor local que elas difundem na poesia dos indígenas" (Ibid., p. 65). O crítico considera a

ideia apresentada por Denis como justa, reconhecendo que o gênio do poeta ganha em "verdade e amplitude" com a observação bem refletida sobre a natureza. Segundo essa lógica, para Sainte-Beuve, "os melhores estudos poéticos, após a profunda meditação dos grandes modelos, seriam os das viagens, sem dúvida nenhuma: os lugares são mais eloquentes que os livros" (Ibidem, p. 65). Mas, Sainte-Beuve, apesar de considerar a proposta principal de Denis interessante, levanta uma série de "questões acessórias", segundo ele negligenciadas pelo escritor, que relativizam sua aplicação. Pergunta-se Sainte-Beuve:

> [...] até que ponto é legítimo e aceito pelo gosto este empréstimo de imagens estrangeiras; [...] se é afrontando a harmonia com uma infinitude de palavras bárbaras retiradas de idiomas ainda grosseiros ou simplesmente reproduzindo um pensamento ingênuo ou um costume patético de um povo jovem, se é pela apropriação sem discernimento dos seres criados nas mitologias estrangeiras [...] que o poeta imitador receberá merecidamente a honra da literatura nacional [...]; se, enfim, não há, com frequência, um outro perigo não menos grave a evitar – o de falar à nação sobre uma natureza que ela não compreende, [...] e obrigar o homem mediocremente ilustrado a consultar Bufon ou Cuvier para ouvir um verso (SAINTE-BEUVE, 1966, p. 65).

Sainte-Beuve critica a proposta do uso de imagens desconhecidas pelos poetas europeus que não seriam reconhecidas por seus leitores, obrigados a ter que consultar obras de referência para decifrar as alusões estranhas. A proposta de Ferdinand Denis em *Scènes* ia de encontro ao exemplo de Chateaubriand, que se inspirou na paisagem da América do Norte e em seus indígenas para escrever alguns de seus livros, como *Atala* (1801) e *Les Natchez* (1826). Mas em Chateaubriand a receita era para uso próprio, e com ele mesmo deveria se esgotar. Ele não pretendia oferecer sua obra como um modelo para os escritores europeus. Numa época em que o nacionalismo era o fundamento do discurso literário, o exotismo de paisagens estrangeiras deveria se restringir à função de elemento de contraste, e não como tema principal de uma literatura que pretende defender valores nacionais. É nesse sentido que Sainte-Beuve pergunta-se "se é pela apropriação das mitologias estrangeiras que o poeta receberá a honra da literatura nacional". Ele não considera a

proposta contida nas *Scènes,* da apropriação literária europeia da temática tropical, como legítima, o que faz seu autor desistir da ideia. Nossos críticos estão certos em reconhecer nas *Scènes* a primeira proposta de aproveitamento literário de nossa natureza, mas, ironicamente, essa proposta, nesse momento, não se dirigia aos brasileiros, mas aos europeus, que a recusaram. Tratava-se antes de uma continuação da exploração de nossos recursos naturais que os franceses faziam desde o século XVI, agora no reino da ideias, do que de uma contribuição à jovem nação.

Foi o fracasso de sua proposta de oferecer aos seus conterrâneos as cenas tropicais como objeto de criação literária que fez Denis decidir, a partir de então, a dirigir-se aos brasileiros. Apesar de sua repercussão negativa na Europa, e restrita no Brasil da época, *Scènes* tornou-se importante como marco na obra de Denis, pois foi esse fracasso que o fez mudar de direção, e decidir-se a falar aos brasileiros. A proposta apresentada em *Scènes* foi, então, reformulada de maneira a atender não mais às necessidades do mercado metropolitano, mas aos anseios de uma jovem nação em formação. Dessa forma, inverteu-se a balança, e em vez de importar imagens poéticas americanas para a Europa, Denis decide exportar sua teoria poética para o Brasil. Denis realizou uma verdadeira inversão: se as paisagens tropicais não servem de fonte para a literatura europeia, devido ao seu exotismo frente à perspectiva nacionalista, e se a ideia da natureza como fonte de inspiração é devidamente apreciada, como Sainte-Beuve reconhece, o erro, portanto, não se encontra em sua teoria, mas no seu destinatário. É natural que Denis resolva, então, apresentar sua teoria aos brasileiros, aproveitando o momento de sua recente independência. Sua proposta, apresentada e desenvolvida em uma nova roupagem, irá entrar definitivamente em nossos anais literários em seu *Resumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*.

2.2 Uma história literária do futuro

Apesar de sua extensa produção, sem sombra de dúvida a obra mais importante de Denis sobre o Brasil é o *Resumo da história literária do Brasil*. Publicado em 1826, apenas quatro anos após a independência do Brasil, a história literária de Denis é o primeiro

texto a separar a literatura brasileira da de Portugal, conferindo-lhe um desenvolvimento próprio. Publicada dez anos antes do primeiro texto a tratar de nossa literatura como independente da portuguesa escrito por um brasileiro[9], o *Resumé* foi uma obra que marcou pelo ineditismo e por ter atuado junto aos escritores brasileiros mais como um programa literário do que como uma obra historiográfica. O pioneirismo de Denis é um fato que chama a atenção em nossa historiografia literária, levando Marisa Lajolo a reconhecer que "no Brasil a história da literatura precede a existência da própria literatura" (LAJOLO, 1994, p. 27). Para outros autores, como José Américo Miranda, o notável, mas não surpreendente, é o fato de "um estrangeiro ter deflagrado o processo de constituição do objeto que hoje conhecemos como literatura brasileira" (MIRANDA, 1998, p. 141). Miranda não se surpreende com isso, pois, segundo ele, "a participação dos estrangeiros no reconhecimento do que nos caracteriza é parte constitutiva de nossa identidade" (Ibidem, p. 141). Assim como Süssekind põe em relevo o papel pedagógico dos viajantes estrangeiros que vêm dizer aos brasileiros como descrever sua própria terra e sociedade, Miranda ressalta a ironia do fato de um estrangeiro definir aos brasileiros como deveria ser a sua literatura nacional, determinando como nossos escritores deveriam escrever para serem autenticamente brasileiros.

Nesse sentido, ao publicar uma história literária de uma ex-colônia conferindo-lhe independência estética da sua ex-metrópole, como foi o *Resumé*, Denis investe sua obra de valor político, garantindo à jovem nação independente uma independência (ainda que ambígua, por se estabelecer por meio de sua articulação com outra metrópole) no âmbito cultural. E isso ele o declara abertamente no *Resumé*, ao afirmar que "a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo" (DENIS, 1978, p. 36). Denis sugere então, aos escritores da jovem nação, como adquirir sua independência literária, bastando para isso seguirem os passos que apresenta em sua obra. Esse caráter prescritivo do *Resumé* de Denis encontra-se explicitamente apresentado em seu texto, como demonstra seu subtítulo: "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia **deve assumir** no Novo Mundo" (Ibidem, p. 35) (grifo meu). O texto de Denis é antes de tudo um manifesto, uma proposta

[9] O "Ensaio sobre a história da literatura brasileira", de Gonçalves de Magalhães, publicado na revista *Niterói* em 1836.

de direções e caminhos para que a literatura brasileira afirmasse, esteticamente, o que os brasileiros já haviam declarado politicamente – sua independência. Aproveitando a teoria que já havia elaborado em *Scènes*−a natureza tropical como fonte de inspiração literária − Denis transforma-a em uma proposta literária nacional brasileira. Mas, para divulgar sua proposta, em vez de um manifesto (que seria mais cabível se apresentado por um brasileiro), Denis optou pela forma de uma história literária, escolha feita em razão desse gênero proporcionar o ingrediente fundamental para a formação da literatura nacional segundo os parâmetros românticos – uma tradição. Mas essa tradição interessa a Denis somente como elemento legitimador de sua proposta, fundamentada em seu olhar exótico sobre nossa natureza e costumes. Como sugere Rouanet,

> O grande traço distintivo de uma literatura genuinamente brasileira devia ser a temática americana, e uma vez que os acontecimentos do passado tinham um papel muito importante a desempenhar nessa montagem [...] este vai ser, então, o objetivo maior do *Resumé*, i.e., o de rastrear todos os passos e todos os aspectos que pudessem vir a configurar uma tradição literária nacional brasileira (ROUANET, 1991, p. 232).

Denis selecionou, entre as obras literárias produzidas no Brasil colônia, aquelas que ilustravam sua teoria literária, ou seja, que refletiam as peculiaridades históricas, culturais e naturais do país. Como comenta Miranda, a história literária de Denis apresenta um bloco unitário, "resultado de uma visão pouco clara e nebulosa" (MIRANDA, 1998, p. 143), abstendo-se de propor uma periodização, já que sua preocupação primária é com relação ao futuro dessa literatura, e não ao seu passado. O passado apenas importa pelo que pode apontar para o futuro. É nesse sentido que a chamamos de uma história literária do futuro.

Logo nas primeiras páginas do *Resumé*, Denis, após algumas referências à recente independência do país, sugere que, se a língua adotada pelo novo país é europeia, que não o sejam seus temas literários: "se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia", e, revertendo a seu favor a crítica feita por Sainte-Beuve a *Scènes*, completa,

"usadas por nossa longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não as podiam bem compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições" (DENIS, 1978, p. 36). Para substituí-las, sugere a descrição dos antigos costumes dos povos selvagens e da natureza tropical, fonte da poesia: "se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós" (Ibidem, p. 37), e completa, "se essa natureza da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens [os indígenas] de quem não se podia arrancar um só lamento [...]" (Idem). De forma inteligente, Denis inverte a situação, e lança as críticas que Sainte-Beuve fez a respeito do uso da paisagem tropical na literatura europeia (ideia contida nas *Scènes*) em direção aos brasileiros, que faziam exatamente o movimento contrário: utilizavam-se da paisagem e mitologia europeias como temas de suas criações literárias.

Mas Denis não se detém apenas na natureza e nos indígenas. Ao propor a adoção, pela literatura, dos elementos da cultura nativa junto às das culturas transplantadas para a América, como fatores de sua especificidade cultural, Denis tornou-se um dos primeiros escritores a reconhecer como positiva a união das três raças que formaram o Brasil, e considerar as possibilidades culturais da mestiçagem: "[...] o americano, no qual tantas raças se misturam [...] quer descenda do europeu, quer esteja ligado ao negro ou ao primitivo habitante da América, o brasileiro tem disposições naturais para receber impressões profundas" (Ibidem, p. 38). E ressalta as qualidades de cada raça, "afigura-se que o gênio peculiar de tantas raças nele se patenteia: sucessivamente arrebatado, como o africano; cavalheiresco, como o guerreiro das margens do Tejo; sonhador, como o americano" (Idem). A literatura brasileira deveria, portanto, reunir em si as qualidades das três raças: o índio melancólico, que retém no fundo da alma a energia da independência e da liberdade que reina nas florestas; o negro, cujo calor da alma e credulidade faz o sobrenatural embelezar-lhe as narrativas, e que "dá vida, com as tradições poéticas da sua terra natal, à nova vida" (Ibidem, p. 39); além do branco, que une as novas tradições às dos velhos tempos.

Após essas observações de cunho geral, Denis passa então a tratar da história literária propriamente dita. Situa o início da literatura brasileira nos relatos dos viajantes portugueses do século XVI, textos que estariam refugiados, então, na Torre do Tombo (e foram sendo publicados no decorrer do século XIX, como vimos anteriormente). Esses primeiros europeus teriam se inspirado ao tomarem contato com a natureza tropical: "contemporaneamente com os historiadores, surgiram nessa literatura os poetas, e é provável que os primeiros exploradores, cheios de entusiasmo pela aprazível região que contemplavam, reiteradamente a exaltassem" (Ibidem, p. 41).

O primeiro autor a ser citado por Denis é Bento Teixeira Pinto e sua *Prosopopéia*, de 1601, seguida por nomes como Manuel Botelho de Oliveira e outros, aos quais não se detém em maiores apreciações. Em seguida, Denis abre um capítulo sobre José de Santa Rita Durão, e seu poema, o *Caramuru*, obra sobre a qual se detém algumas páginas. Considera-o o primeiro poema épico escrito no Brasil, e exalta suas qualidades: a inspiração em um dos mais "poéticos episódios" da história colonial do país, e a "excelente pintura" da oposição entre o espírito inflamado do português e a "simplicidade selvagem de um povo na infância". Mas Denis parece apreciar mais as qualidades do tema escolhido do que a realização poética de Durão:

> a descrição da natureza grandiosa, cheia de pompa, assim como dos costumes que lembram os temas primitivos, tudo isso era digno de inspirar um poeta de primeira categoria; e quase se pode prever que tal acontecimento terá de encontrar, em consequência, um novo cantor a quem nobremente inspire (Ibidem, p. 47).

Não são os méritos artísticos de Durão o critério utilizado por Denis para citá-lo em sua história literária, mas a adequação do *Caramuru* à sua proposta literária: o aproveitamento dos acontecimentos históricos e pitorescos, a representação idealizada do indígena, e a descrição da natureza exuberante. Apesar da escolha acertada de Durão do tema, para Denis ele não teria se saído bem: "entretanto, não faltam méritos ao poema *Caramuru*; pena é que o estilo não houvesse sempre correspondido à concepção" (Ibidem, p. 47). Denis elege o *Caramuru* como exemplo a ser seguido pelos brasileiros, criticando sua adesão aos modelos europeus: "os americanos não têm feito sempre sentir em suas

produções o influxo da natureza que os inspirou; antes da Independência, parecia até pretenderem olvidar a própria pátria para pedir à Europa um quinhão da sua glória" (Ibidem, p. 47). E reforça sua proposta para a literatura brasileira: "agora, que têm necessidade de fundar sua literatura, repito: ela deve ser original" (DENIS, 1978, p. 47). Denis passa a descrever a narrativa da obra. Critica a representação dos costumes dos índios apresentada por Durão, por sua inexatidão etnográfica. Durão apresenta uma cena de canibalismo ocorrida em seguida a um naufrágio, quando tradicionalmente o ritual antropofágico costumava ocorrer em uma cerimônia preparada com grande antecedência. Denis não apenas demonstra seu conhecimento sobre os índios brasileiros, como reforça a necessidade da veracidade das informações apresentadas nas obras literárias ─ o que explica seu esforço de pesquisa histórica, levantando e divulgando documentos e narrativas sobre o Brasil. O resumo da narrativa continua a ser apresentado por Denis, que insiste em contrastar a grandeza das cenas com a pobreza do estilo do escritor. Critica novamente a infidelidade histórica e etnográfica de Durão, a respeito da cena em que Gupeva explica a Caramuru as antigas tradições dos povos da região: "a longa fala do chefe ocupa o terceiro canto, e Durão não consultou sempre fontes muitos exatas" (Ibidem, p. 50). Chega a citar um longo trecho de nove estrofes, em que Durão descreve diversas famílias indígenas que lutam entre si. Mais uma vez louva as possibilidades das imagens frente aos parcos recursos do escritor, e o seu não aproveitamento por outros escritores: "é verdadeiramente lastimável que não se encontre no Brasil um Cooper para dar à Europa uma idéia exata dessas tribos cujos remanescentes ainda vagam nas capitanias desertas" (Ibidem, p. 53). Além de reforçar a necessidade da verossimilitude dos fatos descritos, outro aspecto importante a notar nas entrelinhas das declarações de Denis é o quanto ele insiste no interesse que tais cenas, "tipicamente brasileiras", possuem aos olhos dos europeus. Em vários momentos ele ressalta o desconhecimento quase total que a Europa se encontra frente à realidade brasileira, e a curiosidade dos europeus em conhecê-la. É uma forma de corroborar sua proposta, sugerindo aos brasileiros que se valham dos temas exóticos como apelo ao mercado europeu, pois serão bem acolhidos pelos seus leitores. Denis conclui sua extensa apreciação do *Caramuru*, insistindo nas críticas ao seu estilo e no caráter exemplar da temática utilizada por Durão:

> As pessoas conhecedoras da história do Brasil hão de perceber que Durão não soube tirar partido da oportunidade excepcional que lhe haviam propiciado as aventuras de Diogo Álvarez Correia [...]. Não obstante, julguei-me obrigado a analisar a obra de Durão, porque se reveste de caráter nacional, apesar de suas imperfeições, e assinala claramente o objetivo a que deve dirigir-se a poesia americana (DENIS, 1978, p. 57).

Em seguida, Denis dedica-se a analisar outra obra que se notabiliza por seu caráter exemplar na aplicação de sua teoria, *O Uraguai*, de Basílio da Gama. Segundo Denis, a guerra das Missões, fundadas pelos jesuítas para catequizarem os indígenas e estabelecerem uma teocracia independente, tema do livro, é um "assunto digno de desenvolvimento". Sua crítica à obra, no entanto, segue na contramão daquela feita a Durão: "*O Uraguai* não se distingue tanto pela originalidade da concepção, como pela correção do estilo. É mais interessante pelas particularidades poéticas do que pela impressão que possa causar. Nele se nos depara, todavia, hábil descrição do Novo Mundo" [...] (Ibidem, p. 58). Além do tema ser apropriado, aqui o estilo do autor parece superar as imagens utilizadas, diferentemente de Durão. Denis dedica-se a relatar alguns fatos da vida do autor para em seguida tratar da obra. Descrevendo sua narrativa, cita longo trecho do sonho de Cacambo e de sua fuga, trecho em que "o autor não tirou do fato todo o partido possível; mas à representação da intrepidez selvagem e da astúcia de Cacambo não falta originalidade" (Ibidem, p. 62). Prosseguindo em seu resumo, Denis acaba por criticar o pouco compromisso histórico e descritivo, tão caro à sua proposta literária, apresentado na obra em questão: "é profundamente lamentável não haja o autor esboçado um painel mais completo do interior das Missões, e que uma pintura fiel não nos tenha iniciado mais profundamente no grande mistério dessa civilização [...] (Ibidem, p. 64).

Após citar e oferecer longas apreciações sobre as duas obras de tema indígena, Denis cita duas obras de temática negra, o poema *Quitúbia*, também de Basílio da Gama, cujo título leva o nome de um chefe negro que teria ajudado os portugueses em uma guerra em Angola, e o poema *Trípoli*, de Francisco Cardoso, do qual não teria encontrado uma cópia para estudo. Ambas passadas em território africano, a citação das duas obras aponta o

negro e sua história como uma temática importante, do ponto de vista de Denis, a ser incorporada na literatura brasileira. Essa ideia do aproveitamento do tema dos indígenas e dos negros na literatura já havia sido apresentada por Denis em *Scènes de la nature sur les tropiques*, através dos dois contos já citados, *Os Maxacalis* e *Palmares*, de sua própria autoria. Como veremos mais tarde, o tema indígena foi prontamente aceito pelos brasileiros e transformado em imagem nacional adotada pelo Império. O negro, porém, permaneceu como um assunto delicado para o escritor brasileiro, em função do longo período de vigência da escravidão no país, e do sentimento ambíguo de incômodo e dependência que tal situação proporcionava. Apesar da massiva presença do negro e sua cultura na realidade brasileira, das relações familiares às questões macroeconômicas, o que a tornava gritante aos olhos de todo estrangeiro em visita ao país, essa presença era escamoteada pela literatura e pela intelectualidade nacional. Revelador a esse respeito foi o parecer desfavorável emitido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro à obra do pintor francês Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de 1834, devido à representação das cenas de castigo impostas aos negros escravos, e à representação da família brasileira seguida de escravos na rua, consideradas caricaturais e ofensivas (Lima, 2007, p. 163). O negro como tema literário só iria surgir na segunda metade do século XIX, na terceira geração romântica e como protesto à escravidão.

Na seção seguinte, Denis aborda os poetas árcades. Ao tratar da poesia amorosa, ressalta sua origem fora da "sociedade corrompida pelos erros da civilização", o que a tornaria mais próxima da realidade de uma sociedade primitiva como a encontrada na América. Essa qualidade o faz apreciar a poesia lírica de Gonzaga, mas reprova-lhe a inadequação de certos elementos à realidade brasileira: "mas deve-se exprobar em Gonzaga o reiterado emprego de metáforas sugeridas pela mitologia, e de formas da poesia pastoril difundidas por Fontenelle: tudo isso pouco convém ao poeta brasileiro, habitante de regiões onde a natureza mais ostenta esplendor e majestade" (Ibidem, p. 66). O poeta seguinte a ser tratado é Cláudio Manoel da Costa, considerado "um dos mais notáveis escritores que existiram no Brasil". O que há a lhe criticar é somente a reiterada ausência do elemento nacional brasileiro: "talvez tenha se tornado demasiado europeu nas suas metáforas [...] como se os habitantes das campanhas do Novo Mundo devessem desencavar imagens

semelhantes às anteriormente usadas" (DENIS, 1978, p. 69). Cita ainda outros poetas, como o atualmente desconhecido entre nós Diniz da Cruz e Silva, que embora não tenha nascido na América, como o próprio Denis reconhece, é colocado no Parnaso brasileiro por sua obra *Metamorfoses do Brasil*, inspirada pela natureza do Novo Mundo. Mais uma vez o tema se sobrepõe na avaliação estética de Denis. Resumindo o texto, Denis louva-lhe sua adequação aos seus critérios nacionalistas, com a apropriação das cenas e elementos brasileiros: apesar do poeta pretender seguir os passos de Ovídio, "[...] em nada imitou, todavia, o seu modelo, no concernente às ficções mitológicas. O diamante e o topázio, a tejuca, a clícia ou a rosa dos bosques, ditaram ao poeta fábulas encantadoras" (Ibidem, p. 70). O próximo autor citado é Pereira de Sousa Caldas, lembrado por sua tradução dos Salmos, e por sua obra sacra. Entre sua obra profana destaca *Ode ao homem selvagem* e um poema sobre as aves, ambos certamente lembrados pela conveniência dos temas abordados na caracterização do Brasil.

Após ter avaliado a produção literária propriamente dita, Denis passa a abordar outras áreas das letras, como geografia e história. Após citar alguns oradores, Denis passa a tratar dos historiadores. Segundo ele, "além de intrépidos viajantes, os brasileiros foram muito bons historiadores" (Ibid., p.76). Seu espaço restrito o obriga a se deter em poucos autores. Lamenta que muitas das narrativas não tenham vindo a lume, e considera como o mais antigo historiador do Brasil Manuel de Morais (1586-1651), apenas para citá-lo, passando em seguida a uma avaliação mais detalhada de Rocha Pita (1660-1738), considerado como mais notável. Louva-lhe a obra *História da América* pelo "opulento acervo de particularidades desconhecidas sobre o Brasil", tornado-a importante fonte sobre o quilombo de Palmares, mas reprova-lhe a presença de "certos fatos maravilhosos" (Ibidem, p.77). Mais uma vez a ênfase na veracidade histórica. O historiador seguinte estudado por Denis é Azeredo Coutinho que, a despeito de ter se especializado em questões comerciais, é lembrado pelas breves incursões na temática indígena. Denis cita trecho de algumas considerações filosóficas sobre certas tribos indígenas, publicadas por Azeredo em um ensaio político sobre o comércio de Portugal, em que ele teria "compreendido perfeitamente o feitio particular do americano" (Ibidem, p.77). E cita um trecho em que Azeredo justifica o que os europeus chamavam de indolência do indígena frente ao trabalho

escravo, e que para ele seria o resultado do nascimento do índio em plena liberdade, em completa independência, o que lhe tornaria difícil aceitar a ideia de sujeição. Esse pensamento corresponde à proposta idealizadora do indígena e sua eleição como imagem nacional por Denis. Para isso era preciso que os aspectos considerados ameaçadores ou negativos fossem explicados e contextualizados através da pesquisa histórica e da recuperação de seus antigos costumes. É por esse motivo que ele reprova a cena de canibalismo na praia, apresentada por Durão em o *Caramuru*. Ao se reportar ao conhecimento etnográfico sobre os índios brasileiros, Denis transforma o que é apresentado como um simples ato de selvageria (o ataque e imediato canibalismo das vítimas de um naufrágio) em um ritual que faz parte dos costumes indígenas e que possui um significado cultural, o de se alimentar das forças de seu inimigo. Os índios são resgatados da animalidade para a esfera da cultura. Da mesma forma, o comentário de Azeredo citado ajuda a compor uma imagem mais positiva para o índio, considerado tradicionalmente como preguiçoso e incapaz de trabalho pesado, o que o tornava um péssimo escravo, frente ao negro. Ao ligar a imagem do índio aos ideais de liberdade e independência ("o índio, nascido em absoluta liberdade, em completa independência, e sem outras necessidades [que não possa satisfazer por si próprio] habitua-se difícilmente à ideia de sujeição" (AZEREDO apud DENIS, 1978, p. 77), o comportamento que poderia ser considerado motivo de opróbrio é transformado no símbolo de um dos mais nobres sentimentos humanos, a liberdade.

Após os historiadores, Denis trata das publicações periódicas que se imprimiam no Brasil à época. Nota o número crescente de jornais impressos no Rio de Janeiro e em Salvador, mas lamenta que se dediquem pouco aos fatos nacionais. Preocupado com a preservação e divulgação da história do país, propõe

> a fundação de um jornal hebdomadário, onde se estampassem as memórias enviadas das províncias, ao lado das tradições orais que diariamente fossem recolhidas; por esse meio, não somente os produtos naturais seriam conhecidos [...] mas redundaria também em se obterem informes do maior interesse a respeito dos povos selvagens que habitam ainda essa vasta porção da América do Sul (Ibidem, p. 78).

Denis nota a falta de produção local descritiva sobre o país, e critica: "infelizmente são bastante raras semelhantes narrativas, e quase não se conhece o Brasil senão pelas relações publicadas por estrangeiros" (Ibidem, p. 78). Concluindo, Denis faz um curioso comentário, estabelecendo uma ligação entre o Brasil e a África, o que demonstra o quanto a imagem das duas culturas unia-se no imaginário estrangeiro, em razão obviamente da maciça presença dos negros na sociedade brasileira e dos laços estabelecidos pela escravidão:

> Não terminarei esse capítulo sem lembrar que os brasileiros não têm necessidade de abandonar o seu país para prestar ao mundo do saber os maiores serviços. Através deles, o Novo Mundo e a África poderão ser mais bem conhecidos. Conviria realmente que o estudo das línguas africanas ocupasse as pessoas cultas, que teriam, a esse respeito, a maior facilidade. Sei que o Sr. Lúcio, bibliotecário da Biblioteca Pública de Salvador, aprendeu vários idiomas, interrogando os negros e comparando-lhes as respostas; seria sem dúvida de alto interesse para os orientalistas a publicação de seus trabalhos (Ibidem, p. 82).

Não pretendemos fazer aqui uma análise exaustiva da história literária de Denis, o que já foi feito por diversos autores. Nosso interesse é apenas levantar os pontos que demonstram como sua proposta literária apresentada no *Resumé* sistematiza pela primeira vez em nossa história a tendência descritiva em nossa literatura. A sistematização apresentada por Denis legitima o aproveitamento da paisagem brasileira como matéria literária nacional, atualizando nossa literatura com o Romantismo que vigorava à época, e criando um lugar para a literatura brasileira no panorama da literatura ocidental. Denis é importante não apenas por ser o primeiro a sistematizar essa proposta, mas por ter obtido a repercussão que teve em nossa história literária. Se a recepção de *Scènes* na Europa foi abaixo das suas expectativas, a recepção do *Resumé* no Brasil foi bem positiva: o livro foi traduzido para o português e publicado em 1831, sendo adotado por ordem do governo imperial nas escolas primárias (ROUANET, 1991, p. 168). Tornou-se obra de referência, tendo esperado trinta e seis anos por quem viesse a aprofundar o esquema que esboçara, com a publicação do *Curso Elementar de Literatura Nacional*, de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, publicado em 1862 (CÉSAR, 1978, p. 31).

2.3 *Brésil* – o país como natureza

Após o *Resumé*, a obra de maior envergadura publicada por Denis sobre o Brasil é seu livro *Brésil*, de 1837, que fazia parte da coleção "L'Univers, histoire et description de tous les peuples", volume no qual também foram publicados os textos *Colombie et Guyanes*. *Brésil* é o relato da viagem de Denis ao Brasil, enriquecido pela consulta a vários outros relatos, formando um compêndio de conhecimentos. O livro é dividido pelas províncias do Brasil, que são abordadas em maior ou menor profundidade em função de sua importância e da presença de elementos pitorescos considerados dignos de nota. Denis trata desde a descrição geográfica das províncias, passando pela história, clima, produção comercial, povo, costumes, etc. Além do tradicional apelo de um relato de viagem, o volume *Brésil* vem a complementar os textos anteriores de Denis em sua proposta pedagógica. Neste livro Denis aponta, tanto ao estrangeiro que deseja visitar o país, quanto ao próprio brasileiro, o que ele considera como o verdadeiro Brasil. O livro, dessa maneira, se torna um compêndio de temas, locais, cenários e histórias que são curiosos ao estrangeiro, e que devem ser aproveitados pelos brasileiros ao produzirem sua literatura, utilizando de temas verdadeiramente brasileiros e realmente interessantes ao leitor europeu, como veremos.

As primeiras partes do livro são dedicadas ao estudo das tribos indígenas que habitavam o Brasil quando de seu descobrimento, para o qual se baseia nas obras de Jean de Lery, Claude d'Abeville, Ives d'Evreux e Hans Staden. Sua atitude é de apresentar uma imagem positiva do indígena, apesar de reconhecer seus costumes bárbaros, como a antropofagia: "após a narração destes espantosos costumes, parecerá difícil a alguns leitores admitir, na existência social dos tupinambás, certas virtudes que, entretanto, estão longe de se encontrar entre povos infinitamente mais adiantados na escala social da civilização" (DENIS, 1980, p. 48). Entre as qualidades do indígena, Denis cita o altruísmo, que nunca deixa o fraco esquecido; a falta de ambição, que os leva a dividirem seus bens; sua honestidade nas transações comerciais e a inexistência de roubo entre eles; a fidelidade às suas próprias ideias de honra e religião; as boas relações que mantinham entre os de seu

grupo; etc. Denis elabora toda essa descrição sobre os tupinambás, elevando-os ao modelo do indígena brasileiro:

> E agora, que dizer das tribos dos índios que rodeavam esta grande nação? Consultando as narrações contemporâneas, facilmente se percebe que elas partilhavam em maior ou menor grau, de seus usos, de suas ideias religiosas e até de superstições; mas vê-se, ao mesmo tempo, que o foco da civilização nascente permanecia no povo que se havia de algum modo constituído como chefe das outras nações [os tupinambás] (Ibidem, p. 49).

A essencialização do índio brasileiro primeiro se dá através de uma etnia para em seguida ser estendida, de forma generalizada, às demais, compondo a imagem enobrecida do indígena, adequada para a representação da nacionalidade brasileira. A natureza também é privilegiada nesse processo, tornando-se emblema da pujança futura do país, que ele prefigura. Como ele afirma: "sem dúvida, se mais espaço nos fosse concedido, gostaríamos de passar em revista todas as magnificências vegetais das florestas: até hoje, é o verdadeiro luxo do Brasil; é o que pode substituir aos olhos dos europeus esses portentos da arte, que ainda não tiveram tempo de aparecer" (Ibidem, p.76) Sendo uma terra "sem história", e sem a presença de grandes monumentos ou ruínas, como os produzidos pelos povos incas e maias na América espanhola, ou aqueles acumulados pelas nações europeias, o Brasil devia voltar sua atenção para a paisagem natural como objeto de exaltação. Denis não reconhece nas florestas apenas a paisagem que emoldura o país, mas seu potencial econômico e científico, sugerindo futuras descobertas para o aproveitamento vegetal na produção de remédios, tintas, óleos, madeiras e outros produtos de valor comercial. Após se deter nas generalidades de História Natural, Denis descreve sua proposta para a obra, com a linguagem feérica digna do anúncio de uma moderna produção cinematográfica:

> Vamos descer aos detalhes deste vasto quadro e examinar o que os sucessores dos primeiros colonos fizeram das terras férteis que lhes foram legadas; traçaremos rapidamente a história das cidades, descreveremos os costumes que ali se perpetuam, e aos quais a aliança com as mais opostas raças algumas vezes dá um aspecto tão original. Seguiremos os índios nas suas florestas [...]. Na falta de

> monumentos, ou de antiguidades remarcáveis, descreveremos a magnificência da natureza, e de antemão nos asseguraremos de que cada zona há de fornecer-nos novas cenas ou quadros inesperados [...] (Ibidem, p. 97).

Nesse resumo do que pretende fazer, encontramos a ideia principal do projeto literário de Denis, o rastreamento de costumes e hábitos pitorescos, e a elevação da natureza sobre a cultura como símbolo de uma nação. Além da valorização da influência do meio natural na produção literária de uma nação, a chamada "reinvenção" da América do Sul como natureza, elaborada pelo viajante alemão Alexander von Humboldt, teria informado a visão que Denis lançou sobre o Brasil.

O processo de "reinvenção" da América do Sul como natureza por Humboldt é descrita por Mary Louise Pratt em *Imperial eyes: travel writing and transculturation.* Segundo Pratt, durante os cinco anos em que Humboldt percorreu o continente sul-americano a partir de 1799 (ele foi proibido de entrar em território brasileiro em 1800, quando pretendeu conhecer a Amazônia), e com os livros que publicou em decorrência de sua experiência, o explorador "ditou as linhas para a reinvenção ideológica da América do Sul que teve lugar nos dois lados do Atlântico durante as importantes primeiras décadas do século XIX" (PRATT, 1992, p. 111).[viii] Por meio de seus textos, mapas e desenhos, Humboldt caracterizou um território que até então se apresentava como um mapa em branco para o norte europeu. Para Pratt, Humboldt reinventou a América antes de tudo como natureza. Segundo ela, não a natureza classificável e colecionável de Carl Lineus[10], mas "uma natureza extraordinária, dramática, um espetáculo capaz de oprimir o conhecimento e o entendimento humano" (Ibidem, p.120).[ix] Ou seja, uma representação da natureza já muito mais comprometida com uma visão romântica do que iluminista. Segundo Pratt, uma característica dos textos de Humboldt sobre a América do Sul, como os famosos *Tableaux de la nature*, que começaram a ser publicados em 1808, é a ausência do elemento humano. Além do apagamento da presença humana na região, três imagens em particular, canonizadas por Humboldt em seus *Tableaux*, combinaram-se para formar a representação padrão do novo continente: florestas tropicais superabundantes (Amazônia e

[10] Naturalista sueco criador do sistema moderno de classificação dos seres vivos.

Mata Atlântica), montanhas cobertas de neve (os Andes), e vastas planícies interiores (como os pampas argentinos e o pantanal brasileiro). Para a autora, "os europeus do século dezenove reinventaram a América como natureza em parte porque esta era a forma como os europeus dos séculos dezesseis e dezessete haviam inventado a América para si em primeiro lugar, e por muitas das mesmas razões" (Ibidem, 126).[x] Continuando a tradição estabelecida por Colombo e Vespúcio, Humboldt teria descrito "a América como um mundo primitivo da natureza, um espaço intemporal e não reinvidicado, ocupado por plantas e criaturas (algumas delas humanas), mas não organizado por sociedades e economias; um mundo do qual a única história era aquela que estava para começar [...]" (Ibidem, p. 127)[xi], história a ser começada pelos europeus que estariam trazendo a civilização para uma terra de ninguém. A representação da América do Sul como natureza, despojada da presença humana, oferecia um território virgem para o empreendimento europeu. O contato com os nativos, vistos como parte dessa natureza, era proposto como uma forma de tentar integrá-los à civilização ocidental. Parece que Humboldt, apesar de ironicamente não ter estado no Brasil, tendo percorrido apenas clandestinamente partes da Amazônia brasileira, encontra-se por trás de boa parte da representação do país como natureza que se estabeleceu no século XIX. Além da influência sobre Denis, que invadiu o campo literário, Humboldt também teria sido influente sobre os artistas da Missão francesa que renovaram a tradição artística brasileira no início do século XIX. Segundo Lilia Schwarcz, em *O sol do Brasil*, o próprio projeto de se fundar uma academia de artes nos moldes da francesa, acalentado pelos artistas da missão, teria sido inspiração direta de Humboldt, que descreveu em um de seus livros o bem sucedido empreendimento da criação do Centro de Artes e Ofícios da Cidade do México. Segundo Schwarcz, "o papel de Humboldt seria, assim, destacado em muitos aspectos: partiria dele a indicação do nome de Lebreton, e sua visão da América influenciaria o líder do grupo, mas também os demais participantes" (SCHWARCZ, 2008, p. 194). A pesquisadora Cláudia Valladão de Mattos também ressalta esse papel de Humboldt e sua relação com a Academia de Belas Artes:

> Alexander von Humboldt foi também figura de referência para diversos artistas que viajaram pelo Brasil, como Johann Moritz Rugendas, Thomas Ender e Carl von Martius, contribuindo para

> determinar a forma como captavam a natureza americana. Uma vez que esses artistas estiveram frequentemente em contato direto com pintores da Academia local, não seria, a meu ver, de todo falso pensarmos numa possível influência do modelo hackertiano herdado por Humboldt sobre a pintura de paisagem brasileira (MATTOS, 2004, p.163).

A representação de Humboldt da América do Sul como natureza, dessa forma, acabou invadindo as representações do Brasil tanto no campo literário quanto no artístico no início do século XIX, informando a proposta literária de Denis para o Brasil.

Voltando à nossa análise do livro *Brésil*, de Denis, identificamos que o autor, em sua valorização do pitoresco e do exótico, e da natureza como representação máxima do Brasil, amparada nas ideias de Humboldt, elabora uma seleção dos elementos descritivos do país que respondem a esse critério, enquanto rejeita aqueles que fogem a essa concepção. É nesse sentido que cidades que se tornavam cada vez mais europeizadas e "civilizadas" tornam-se desinteressantes ao seu olhar estrangeiro: "excetuando a capital, a província do Rio de Janeiro é certamente uma das que menos interesse oferece ao viajante europeu, justamente porque ela caminha a passos largos para a civilização, e que já ali não se observam esses grandes traços da natureza selvagem ou esses costumes originais" [...] (DENIS, 1980, p. 102). A exaltação da natureza selvagem e dos costumes primitivos, que substituem a "falta de monumentos", torna-se, assim, elemento obrigatório para caracterizar o país, e o viajante pode se ressentir de sua ausência, ao encontrar um cenário que não corresponda às suas expectativas do exótico. Denis nota a mistura de raças presente na cidade do Rio de Janeiro, sugerindo uma mitigação dos preconceitos de cor inédita em outros locais da América. É curioso que Denis, por mais interessado e afeiçoado aos costumes do Brasil, ainda assim mantenha a tradicional restrição dos europeus a certos costumes considerados demasiadamente amistosos dos brasileiros, como o abraço, segundo ele mesmo afirma, ao comentar os hábitos de visita, "como meus compatriotas em geral, tenho uma aversão invencível aos abraços dos brasileiros" (Ibidem, p. 138). Denis ressalta o roteiro preferencial para o estrangeiro, e mesmo para o próprio brasileiro, que deseje encontrar o "verdadeiro Brasil". Segundo ele, são as vilas da província de São Paulo onde se encontravam o maior número de tradições primitivas, lembrando ainda a importância de

se recolhê-las para o futuro. A descrição dos diferentes grupos indígenas que vivem nas províncias ocupa grande espaço de seu livro, ressaltando seu interesse etnográfico: "serão principalmente as nações indígenas, prestes a extinguirem-se, ou cujos usos vão transformar-se, que tentaremos fazer conhecer" (Ibidem, p. 168). Ao tratar da Bahia, encontra nela um maior apelo exótico que o Rio de Janeiro, reconhecendo ali a presença de "um maior número de antigas recordações, que o contato com os estrangeiros tem modificado menos", destacando, por exemplo, uma "originalidade dos trajes que quase já não se encontra no Rio" (Ibidem, p. 252). Ao defender o resgate de eventos e personagens históricos, Denis propõe seu aproveitamento literário, como sugere no comentário sobre o mulato Calabar, que lutou contra os holandeses no século XVII: "o mulato Calabar é um desses homens que parecem mais próprios para figurar em um romance histórico, do que para representar um papel sério na História em si [...]" (Ibidem, p. 262). Por meio desses e outros comentários podemos perceber que Denis, ao escrever seu livro, dirigia-se tanto ao público estrangeiro, curioso sobre as estranhezas dessa terra distante, como para os próprios brasileiros, sabedor que ele era da carência de informações sobre o país, e ciente de sua intenção de propor-se a tutor dessa jovem nação nos caminhos do desenvolvimento de sua cultura nacional. As sugestões para o aproveitamento literário dos temas brasileiros podem ser encontradas em todo o livro, e buscavam encontrar reverberação nas mentes dos brasileiros que consultassem o texto. Seu papel (do livro *Brésil* que estamos a analisar) não é apenas de divulgador do exotismo do país na Europa, mas complementa a atuação de Denis como mentor literário da jovem nação, tornando o país mais conhecido dos próprios brasileiros e sugerindo temas encontrados em sua história, geografia, costumes, etc., para seu aproveitamento literário. Quando Denis aponta o que considera como original e tradicional ou primitivo no país, ele não apenas monta uma espécie de roteiro turístico pitoresco para o europeu que deseja visitar o país, mas ressalta os temas sobre os quais os escritores brasileiros deveriam retratar em sua literatura nacional, para serem "autenticamente brasileiros". Ao sugerir o desconhecimento e a curiosidade dos europeus sobre determinados temas brasileiros, e a possibilidade de seu aproveitamento literário, Denis aponta o potencial mercado leitor que obras escritas sobre esses temas encontrariam na Europa. Trocando em miúdos: se os brasileiros querem ser lidos na Europa, que

escrevam sobre temas que despertem a curiosidade dos europeus, e esses temas se encontrariam exatamente naquilo que o país pudesse oferecer de mais pitoresco e exótico. Podemos perceber essa intenção, por exemplo, nos comentários sobre a província do Mato Grosso e a conquista do território pelos bandeirantes: "um estudo curioso a fazer, através do estilo simples dos roteiros, é o destas pequenas guerras locais, cuja repercussão não chega à Europa. Quantas cenas dignas de Cooper, quantos episódios curiosos e aos quais não falta senão o interesse dos detalhes" (Ibidem, p. 333). Ao determinar, porém, o olhar exótico europeu como critério de originalidade literária para os brasileiros, Denis termina por limitar a imagem nacional, em sua proposta, a esses aspectos paisagísticos e primitivos, relegando o domínio da cultura e da civilização para a Europa. Como ele próprio afirma, "na falta de monumentos, descreveremos a natureza", e quando porventura os monumentos não faltam, são relegados a segundo plano, ou pela sua semelhança com o que se encontra na Europa, como a província do Rio que se civiliza e deixa de apresentar a originalidade desejada, ou por sua diferença, aqui vista não como originalidade, mas atraso, como a cidade de Ouro Preto, que descreve como uma arquitetura pesada e de mau gosto, cujas igrejas apresentariam obras de artes sofríveis (Ibidem, p. 372).

Da mesma forma é vista a população e seus costumes, que só interessam na medida em que diferem dos europeus: "lá (em Olinda e Recife), como em quase todas as outras cidades consideráveis do Brasil, os costumes da classe rica e os da classe média perderam completamente sua originalidade" (Ibidem, p. 273). A dupla direção do livro, dirigido aos europeus e aos próprios brasileiros, que apontamos, é devidamente ilustrada quando o autor comenta a falta de obras sobre o país:

> Apesar da recente publicação de excelentes obras, não obstante a boa disposição do público em as acolher, este belo país é ainda muito mal avaliado. Ainda há mais; o Brasil é ignorado pelo próprio Brasil, e, como disse um erudito escritor: no Rio de Janeiro não se conhece senão o Rio de Janeiro, e se despreza um pouco demais o que não é o Rio (Ibidem, p. 398).

Daí a função desejada por Denis a seu *Brésil*, tornar o país conhecido no estrangeiro e aos próprios brasileiros, ao mesmo tempo lembrando as possibilidades

literárias nacionais encontradas nos temas descritos. Nesse sentido, relacionando esta obra de Denis com as anteriores que já abordamos, podemos interpretar *Scènes* como um livro diretamente dirigido aos europeus, mas que acabou sendo aproveitado pelos brasileiros; o *Resumé*, por sua vez, é um livro que se dirige aos brasileiros, mas que também atende aos estrangeiros interessados pelo país; já *Brésil*, dirige-se simultaneamente aos dois públicos: o brasileiro e o europeu. A ambos destaca as peculiaridades históricas do país, seja satisfazendo o desejo de exotismo do europeu, seja revelando ao próprio brasileiro seu país (ou o olhar exótico sobre ele), e o propondo como tema literário. Ao concluir *Brésil* com ligeiros comentários sobre números do comércio exterior do país, Denis deixa clara sua proposta: "este livro não fosse, sobretudo, destinado a fazer conhecer o Brasil sobre seu aspecto histórico e pitoresco [...]" (Ibidem, p. 400). Esse Brasil histórico e pitoresco, e ufano de sua natureza, proposto por Denis, na sua progressiva produção intelectual, que se iniciou em 1821 com a tradução da Carta de Caminha e chega a 1837 com a publicação de *Brésil*, faz parte do período que Candido chama de pré-romantismo franco brasileiro. Nesse período, a ação de escritores e tradutores franceses adquiriu uma perspectiva que o permite enquadrá-lo quase como um movimento que antecipou, preparou e ditou as regras para o nosso Romantismo. As repercussões desse pré-movimento em nosso Romantismo foram continuadas, e o papel de modelo cultural proposto pelos franceses para a jovem nação perdurou por todo o século XIX. A repercussão da proposta de Denis para nossa literatura nacional será investigada a seguir por meio da abordagem da obra de alguns de nossos escritores românticos, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, José de Alencar e Machado de Assis. Esses escritores apresentaram em suas obras posições diversas frente à proposta de uma literatura de tom descritivo que se baseasse nos atributos da natureza local e nos costumes pitorescos do povo, assim como de sua história, como critério para nossa literatura nacional. Essas posições apresentam várias nuances, por vezes se permitindo uma adesão tímida, como em Magalhães e Dias, repelindo-a, como em Azevedo, desenvolvendo-a, como e Alencar, ou criticando-a, como em Assis, mas nunca passando indiferente por ela.

2.4 Os escritores românticos brasileiros e a tradição nacionalista-descritiva

A proposta de uma literatura nacional brasileira, preconizada por Ferdinand Denis em sua história literária em 1826, iria ser lançada pelos brasileiros somente dez anos depois, pelo grupo que se formou em torno da revista *Niterói*, editada em Paris. Formado por Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Torres Homem e outros, o grupo fundou a citada revista em 1836, na qual Gonçalves Magalhães publicou seu "Discurso sobre a história da literatura no Brasil", considerado o manifesto do Romantismo brasileiro. No mesmo ano, Gonçalves de Magalhães publicou também seus *Suspiros poéticos e saudades*, considerada por muitos como a primeira obra romântica brasileira (ou pelo menos sua primeira tentativa consciente). Em seu ensaio e no livro de poemas, Magalhães se propõe a inaugurar uma nova sensibilidade literária nacional e romântica. A presença desse grupo de escritores em Paris, de onde lançaram suas obras e estudos nacionalistas sobre o Brasil, como mais tarde faria Oswald de Andrade ao lançar seu movimento Pau Brasil, é bastante sintomática da influência francesa em nossa literatura nascente, e do trânsito de olhares e imagens entre Brasil e Europa que alimentou nosso discurso nacionalista. E mais uma vez nos mostra o papel da viagem como agente dinamizador e atualizador de nossa literatura, que, nesse momento, nutria-se não dos viajantes estrangeiros que nos visitam, mas de brasileiros que atravessavam o Atlântico para beber direto da fonte da cultura europeia. Além de colocar nossos escritores em contato direto com o que se passava na Europa, a viagem ao velho continente, que também seria empreendida, além do grupo citado, por outros românticos como Gonçalves Dias, trouxe um novo ponto de vista em nossa literatura: a reversão do transoceanismo[11] dos que viviam na América e sonhavam com a civilização europeia (sentimento que os árcades mineiros tanto cantaram) em favor do sentimento de saudade da pátria, e pela inauguração do *topos* recorrente do exílio em nossa poesia romântica. Segundo Candido, esses sentimentos foram nutridos "na densa paixão

[11] Termo de Capistrano de Abreu para definir o sentimento dos primeiros colonos europeus no Brasil, e que se estendeu por gerações de brasileiros, que viviam sob o desejo do pronto retorno à Europa (ou à dita "civilização").

nacionalista que marcou o Primeiro Reinado e a Regência", os quais a viagem "interiorizou, dando-lhe a marca das vivências" (CANDIDO, 2007, p. 380).

A viagem de Gonçalves de Magalhães para a Europa iniciou-se em 1833, tendo lá permanecido até 1936, ano da publicação da revista *Niterói* e dos *Suspiros poéticos e saudades*, cujos poemas começaram a ser escritos ainda no Rio de Janeiro, antes de sua partida, e continuaram a ser escritos pelos diversos cenários da Europa por ele visitados. Como afirma Candido, "foi uma viagem providencial, que lhe permitiu descobrir a nova literatura francesa, impregnada dos temas românticos, perceber o quanto serviam à definição de uma literatura nova em seu país e, vivendo-os como um brasileiro, comunicá-los aos patrícios [...]" (Ibidem, p. 379). De certo ponto de vista, *Suspiros...* pode ser considerado um relato lírico da viagem de Magalhães pela Europa, apresentando não uma descrição dos diversos locais por que passou, mas as reflexões que tais lugares suscitaram em sua alma, o que é um dos temas predominantes do Romantismo: a experiência da viagem transfiguradora.

Candido acentua o lugar que a atuação de Ferdinand Denis ocupou nesse momento de surgimento do Romantismo no Brasil, segundo ele, "os estudos críticos de Magalhães e Pereira da Silva estabeleceram o ponto de partida para a teoria do nacionalismo literário, aclimatando as ideias de Denis, que lhe serviam de bússola" (CANDIDO, 1975, p. 13). A absorção das ideias de Denis, portanto, não deixou de ser filtrada segundo os interesses dos brasileiros. O programa da nova geração romântica, apresentado no "Discurso sobre a história da literatura no Brasil", não apenas segue o exemplo de Ferdinand Denis na utilização da historiografia como manifesto literário, mas também adota as ideias de Denis sobre a criação de uma literatura nacional brasileira, apresentadas em seu *Resumé*. Essa assimilação, no entanto, não é explicitada por Magalhães em seu texto. Denis é apenas citado como autor de uma história da literatura brasileira considerada a mais extensa até então produzida, notando-lhe também a separação entre a literatura portuguesa e brasileira. No entanto, para Magalhães a obra está "longe de ser completa, servindo apenas para dar uma ideia aos estrangeiros" (MAGALHÃES, 1974, p.14). Na "Advertência" que Magalhães faz a uma publicação posterior do seu "Discurso",

já na década de 1860, cita *O Brasil literário* (1863), de Ferdinand Wolf, cujo autor, segundo ele,

> encarregou-se de mostrar à Europa [...] que já possuímos uma literatura própria, que pelo seu caráter especial se distingue da portuguesa. Esta obra escrita com toda a imparcialidade de um juiz tão idôneo como competente, é o mais seguro e completo guia nesta matéria tanto aos nacionais quanto aos estrangeiros (Ibidem, p.12)

Além de não reconhecer explicitamente sua filiação às ideias de Denis, Magalhães coloca a obra do francês em segundo plano, frente à do alemão. Apesar das poucas referências a Denis, mesmo nesse momento de aparente balanço apresentado na "Advertência" (em que cita, como realizadores da sua patriótica proposta apresentada no Discurso, os nomes de Porto Alegre, Gonçalves Dias, Macedo, Teixeira e Souza e Norberto da Silva) as ideias do francês, porém, apresentam-se caracterizadas no "Discurso" de Magalhães. Como Denis em sua história literária, Magalhães se preocupa mais em definir os aspectos ideais para o desenvolvimento de nossa literatura nacional, do que estabelecer um panorama histórico de nossa produção literária. Como ele próprio afirma, "jamais uma Nação poderá prever o seu futuro, se não conhece o que ela é comparativamente com o que ela foi. Estudar o passado é ver melhor o presente, é saber como se deve marchar para um futuro brilhante" (Ibidem, p. 19), repetindo o paradoxo de Denis de propor uma história que se projeta para o futuro. Mesmo nesse quesito, o de um programa, ele não se aprofunda muito, e recheia seu texto de retórica antilusitana, por meio da qual justifica as limitações de nossa literatura, num misto de afirmação política e projeto literário. A historiografia, no entanto, acaba ficando relegada a esparsas referências, sem que nenhum autor, obra ou movimento literário brasileiro seja citado em todo o texto. Como bem qualificou José Veríssimo, na Introdução de sua *História da literatura brasileira*, "Magalhães apenas mostrou sua ignorância do assunto, que não estudou, limitando-se a uma amplificação retórica" (VERÍSSIMO, 1963, p. 18). Além da forma da historiografia (pelo menos em seu título), o "Discurso" de Magalhães apresenta as mesmas propostas e críticas para nossa literatura estabelecidas de forma inédita por Denis: a crítica ao uso de imagens mitológicas como tema literário, a proposta da descrição da natureza brasileira, e a elevação do indígena

e de sua cultura ao status de uma origem cultural brasileira. Com relação ao uso da mitologia por nossos poetas, afirma, quase parafraseando Denis:

> O que mais dá realce e nomeada a alguns dos nossos poetas não é certamente o uso dessas sediças fábulas, mas sim outras belezas naturais, não colhidas nos livros, e que só o céu da pátria lhes inspirará. Tão grande foi a influência que sobre o engenho brasileiro exerceu a grega mitologia, transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros se metamorfoseiam em pastores da Arcádia, e vão apascentar seus rebanhos imaginários nas margens do Tejo e cantar à sombra das faias (MAGALHÃES, 1974, p. 20).

Ferdinand Denis havia afirmado, em 1826, "se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia" (DENIS, 1978, p. 36). Magalhães concorda também com a ideia apresentada por Denis de que a natureza determina a criação poética, e que uma natureza nova deve gerar uma nova literatura, afirmando em seu Discurso: "o homem colocado diante de um vasto mar, ou no cume de uma alta montanha, ou no meio de uma virgem e emaranhada floresta, não poderá ter por longo tempo os mesmo pensamentos, as mesmas inspirações [...]" (MAGALHÃES, 1974, p. 20). A natureza brasileira, segundo Magalhães, deveria substituir as paisagens europeias como fonte de inspiração para nossa literatura, e os testemunhos dos viajantes estrangeiros são invocados como aval de sua punjança, lembrando ainda o mote de Denis de que num país de poucas realizações culturais a grandiosidade da natureza toma primeiro plano. É o que podemos ver na seguinte declaração de Magalhães em seu Discurso:

> Ainda hoje se admira o tão celebrado céu da Grécia e da Itália, o céu que inspirou a Homero e a Píndaro e o que inspirou a Virgílio e Horácio. Vimos esse céu que cobre as ruínas do Capitólio e do Coliseu. Sim, é belo esse céu, mas o do Brasil não lhe cede em beleza! Falem por nós todos os viajores que, por estrangeiros, não os tacharão de suspeitos. Sem dúvida que eles fazem justiça e o coração do Brasileiro, **não tendo por hora muito do que se ensoberbeça quanto às produções das humanas fadigas, que só com o tempo se acumulam,** enche-se de prazer e palpita de satisfação, lendo as brilhantes páginas de Langsdorff, Neuwied,

> Spix et Martius, Saint-Hilaire, Debret e de tantos outros viajores que revelaram à Europa as belezas da nossa pátria (MAGALHÃES, 1974, p.23) (grifo meu).

O indígena, por sua vez, é valorizado através de uma idealização que lembra as qualidades louvadas por Denis, como seu amor pela liberdade, ou sua coragem. Assim, para Magalhães, os índios são considerados como "sendo tão amigos da liberdade que, para evitar o cativeiro, caíam, de preferência, debaixo dos arcabuzes dos Portugueses que tentavam submetê-los ao seu jugo tirânico!" (Ibidem, p. 25), enquanto Denis havia defendido em seu *Resumé*, "que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens (os indígenas) de quem não se podia arrancar um só lamento [...]" (DENIS, 1978, p. 37). O indígena é também integrado, por Magalhães, a uma tradição cultural brasileira que se opõe à contribuição portuguesa, sendo ao mesmo tempo comparado aos trovadores medievais da época do fundamento das literaturas europeias:

> Por alguns escritos antigos, sabemos que algumas tribos indígenas se avantajam pelo talento da música e da poesia, entre todas, os Tamoios, que no Rio de Janeiro habitavam, eram os mais talentosos. [...]. Tal veneração aos seus cantores lembra-nos esses trovadores que, de país em país, peregrinavam e ante os quais se abriam as portas dos castelos dos senhores da idade média e ainda a respeitosa magnanimidade do grande conquistador antigo para a família do Lírico grego. (MAGALHÃES, 1974, p. 24).

A filiação à cultura francesa é vista por Magalhães como sinal de desenvolvimento e como contraponto ao fim do poder colonial português: "com a expiração do domínio português muito se desenvolveram as ideias. Hoje o Brasil é filho da civilização francesa, e como Nação é filho dessa revolução famosa que abalou todos os tronos da Europa" (Ibidem, p. 21). Dessa forma, Magalhães avaliza a posição de Denis de que a França deve oferecer o modelo cultural para jovem nação brasileira, como propõe em seu *Resumé*.

Talvez a maior diferença entre os dois programas, o de Denis e o de Magalhães, seja a ausência, no segundo, da questão da mestiçagem racial e cultural no Brasil. Como vimos anteriormente, Denis defendeu em seu texto a particularidade brasileira da mestiçagem das três raças – portuguesa, indígena, e negra – vista de forma positiva como

produtora de uma cultura única e original, que deveria ser representada na literatura. Mas, naquele momento de independência recém-conquistada, louvar as qualidades da herança portuguesa tornava-se um assunto delicado para os escritores nacionalistas brasileiros. Nesse sentido, num momento de afirmação de liberdade política, é natural a oposição apresentada à herança colonial portuguesa. Serão, portanto, apenas os aspectos negativos da participação de Portugal na formação brasileira os lembrados no Discurso. Magalhães considera a influência portuguesa como um impedimento ao desenvolvimento cultural do país, tanto por suas medidas de domínio colonial, como por sua influência cultural deletéria. A colonização portuguesa é inclusive responsabilizada pelo enxerto de temas estranhos e indesejados em nossa literatura:

> Não se pode lisonjear muito o Brasil de dever a Portugal sua primeira educação, tão mesquinha foi ela que bem parece ter sido dada por mãos avaras e pobres; contudo boa ou má dele herdou, e o confessamos, a literatura e a poesia, que chegadas a este terreno americano não perderam o seu caráter europeu. Com a poesia vieram todos os deuses do paganismo; espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, e das florestas, e dos rios se apoderaram (Ibidem, p. 19).

Se a herança portuguesa era rechaçada, especialmente por motivos políticos, por outro lado, a presença negra na cultura brasileira também era vista com desconfiança pela elite, isso devido à influência negativa que então se atribuía à miscigenação racial (ideia comum na época, contra a qual a visão de Denis soa dissonante), e ao desconforto moral aliado à dependência econômica que a presença da escravidão no país trazia. Não só o negro não é citado no Discurso, como se manterá excluído como tema da literatura romântica brasileira por um longo período. Nos *Suspiros poéticos*..., o negro aparece apenas em um poema, como veremos adiante.[12] Restou, portanto, o índio, já proposto por Denis, e que foi prontamente aceito, através de sua idealização, como símbolo de

[12] Como afirma Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, o tema do negro teria sido tratado "precocemente" por Fagundes Varela em *Mauro, o escravo,* de 1864. Segundo Bosi, antes da campanha abolicionista só havia alusões esparsas ao escravo na poesia romântica. Quem teria precedido imediatamente Varela e Castro Alves foi Luis Gama (1830-1882), mulato, filho de uma africana livre e de um senhor branco, e que escreveu *Primeiras trovas burlescas* (1859), e *Novas trovas burlescas* (1861). (BOSI, 1975, p.131). Portanto, cerca de quase quarenta anos após a publicação do conto "Palmares", de Ferdinand Denis.

identidade nacional, gerando uma voga no século XIX que tomou conta não só da literatura, mas do próprio Império, que o adotou como imagem oficial, através, entre outros exemplos, da concessão de títulos nobiliárquicos com nomes indígenas, e da adoção de sua imagem na pintura e decoração oficial.

A adoção por nossos românticos dos critérios literários apresentados por Denis, assimilados e apresentados no Discurso, no entanto, se deu paulatinamente. Na poesia, as ideias de Denis repercutiram principalmente na adoção do indianismo, do ufanismo nacionalista baseado no apregoamento das belezas naturais, e da descrição histórica. Na obra considerada inauguradora de nosso Romantismo, *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves Magalhães, já podemos encontrar o embrião desses temas poéticos nacionalistas, ainda incipientes, mas que se desenvolverão com maior força posteriormente. Como diz Nelson Werneck Sodré, Magalhães assinalou o início do nosso Romantismo "muito mais em algumas passagens do seu ensaio sobre a literatura brasileira [...] do que mesmo nos versos dos *Suspiros poéticos*" (SODRÉ, 2002, p. 266). Escrito e publicado na Europa, em meio às viagens pelos cenários tradicionais do Velho Mundo empreendidas por Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades*, como diz o próprio título, busca transformar os suspiros de saudade do escritor por sua pátria longínqua em poemas de gosto duvidoso. A distância da pátria, nesse momento, serve para contrapor as lembranças saudosas de sua terra com as paisagens cheias de história e reminiscências literárias da Europa. A viagem atua como elemento ativador da consciência patriótica do poeta ao despertar nele os sentimentos de deslocamento e contraste entre uma terra do passado (a Europa) e a promessa de futuro que sua pátria recém-nascida oferece. As referências à pátria trazidas pelas lembranças do poeta desterrado não adquirem o caráter descritivo e pitoresco defendido por Denis, mas tomam a forma de sentimentos e imagens difusas de saudade, "dissolvendo o espaço no tempo", como bem caracterizou a bela imagem de Candido a respeito do livro (CANDIDO, 2007, p. 379). A natureza brasileira, porém, ganha preeminência frente ao cenário europeu que cerca o poeta, inaugurando o *topos* do exílio tão largamente desenvolvido no Romantismo brasileiro. Os poemas de *Suspiros poéticos* lembram aos poetas brasileiros que é para sua pátria que devem voltar seus olhos, enquanto a tão desejada paisagem (natural e cultural) europeia apenas serve de pano de fundo para ressaltar a grandeza da natureza e do futuro do

Brasil. Mas essa grandeza de nossa natureza e país aparece aqui apenas como uma lembrança, uma imagem difusa num sentimento de saudade, não atingindo o grau de descrição e particularidade em que se desenvolveria no nosso Romantismo.

O indianismo, que aparece como uma breve referência nessa primeira obra romântica, irá se desenvolver na poesia, segundo Candido, com a *Nênia*, de Firmino Rodrigues da Silva, de 1837, seguido por autores como Joaquim Noberto, Texeira e Souza, com seu poema indianista "Três dias de um noivado", de 1844, encontrando seu grande momento nos *Primeiros cantos*, de 1846, de Gonçalves Dias, autor que lhe daria sua forma mais definitiva em versos. O tema fez escola e se tornou quase obrigatório. O próprio Magalhães publicou *Os Tamoios*, em 1856, patrocinado por D. Pedro II, e até Machado de Assis compos seus poemas indianistas, publicando suas *Americanas* (repletas de notas etnográficas, atestando a veracidade dos aspectos indígenas apresentados no poema, bem ao gosto de Denis), tardiamente, já em 1875. O indianismo tornou-se presença marcante também em outras artes, como a pintura de Victor Meirelles ("Moema", 1866), ou a música de Carlos Gomes ("O Guarani", 1870). Na literatura o indianismo atingiu o final do século XIX, seja através de passadismos como o de Machado, seja através da evolução do tema, que abandona uma idealização mítica para adquirir o tom de ironia de Bernardo de Guimarães em *O elixir do pajé* (1875), ou revestir-se de um uma forte crítica à civilização em *O guesa* (1874/77), de Sousândrade. Olavo Bilac cantou o índio ainda nos moldes de Gonçalves Dias, tardiamente em "A morte do tapir", presente em suas *Poesias* (1888). Após um ligeiro descrédito na virada do século, o tema indianista será recuperado pelo movimento modernista, seja na teoria da Antropofagia e no Movimento Pau-Brasil de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, seja no épico-satírico *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Na segunda metade do século XX o indianismo incorporará o olhar etnográfico e político de Antonio Callado, em *Quarup* (1967) e de Darcy Ribeiro, em *Maíra* (1976), seguindo a tradição de contrapor a figura do indígena aos descaminhos da civilização.

Gonçalves Dias pode ser considerado o maior representante do indianismo na poesia romântica brasileira. Seu primeiro livro, *Primeiros cantos*, foi publicado em 1846, e como *Suspiros*, de Magalhães, também foi composto durante suas viagens, neste caso, "entre as margens do Mondego" e "as florestas virgens da América". As viagens foram

importantes fontes para a criação literária de Gonçalves Dias, que, além das idas à Europa, em 1859 participou da famosa "Expedição das borboletas", expedição exploradora ao norte do país planejada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O escritor ficou responsável pela seção de etnografia da expedição, além da redação da narrativa da viagem. Devido a desentendimentos entre os membros e à crítica veemente da oposição política, que apelidou a aventura de "Expedição das borboletas", o grupo, após dois anos de trabalho dissolveu-se ainda no Ceará. Gonçalves Dias, no entanto, prosseguiu até o Amazonas, onde se dedicou a estudos linguísticos e etnográficos, tendo escrito, inclusive, um *Dicionário da língua tupi* (1858) (HOLANDA, 1986, p. 434), e deixado inacabada sua obra *Os timbiras*.

Também como *Suspiros*, *Primeiros cantos* apresenta não uma descrição dos locais visitados em suas andanças, mas, como diz Dias em seu Prólogo, "as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano". Dividido em duas partes, "Poesias americanas" e "Poesias diversas", o livro apresenta a primeira parte composta de poemas indianistas, como "O canto do guerreiro", "O canto Piaga" e "O canto do índio". Segundo Candido, "o seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu da visão, criou uma convenção poética nova" (CANDIDO, 1975, p. 84). Não se pretende aqui, elaborar um estudo aprofundado do indianismo na literatura brasileira. Nosso interesse é apenas demonstrar a origem do indianismo dentro do discurso exótico produzido pelos estrangeiros sobre o país, sua aplicação à literatura, proposta por Denis, e como a realização dessa ideia se desenvolveu entre nossos escritores. Ao lado dos demais elementos constituintes do movimento literário romântico brasileiro, como o subjetivismo, o individualismo, o lirismo, a religiosidade, etc., nos interessam levantar aqui, especialmente, aqueles definidos por Denis para a criação da literatura nacional brasileira: o indianismo, a descrição da natureza e dos costumes pitorescos e a recuperação da história colonial. Todos esses elementos propostos por Denis configuram a tradição descritivista que defendemos neste trabalho: uma literatura que busca descrever o país histórica, cultural e geograficamente, e que bebe direto da fonte da literatura de viagem. Se na poesia essa tendência se aprofundou através do indianismo e do épico histórico, foi na prosa que a descrição histórica, paisagística e de costumes avançou terreno. Como afirma Candido, "o nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente em escrever sobre

coisas locais: no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos e costumes do Brasil" (CANDIDO, 1975, p. 112). E essa tendência pode ser encontrada desde os nossos primeiros romances, como *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, e *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, passando pela obra de José de Alencar e prosseguindo nas gerações românticas seguintes, até o regionalismo de Bernardo de Guimarães e Franklin Távora. Basicamente esse descritivismo, na prosa, adquiriu, portanto, as formas do indianismo, do romance histórico, de costumes, e do regionalismo. Como lembra Candido, os escritores românticos realizaram na prática, o que Denis "doutrinou e exemplificou" (CANDIDO, 1975, p. 12).

A origem do indianismo como proposta literária romântica, como demonstramos na análise do *Resumé*, encontra-se na recuperação por Denis dos épicos de temática indígena de Durão e Basílio da Gama como modelos para nossos românticos. E mais do que apontar um modelo, Denis o exemplificou, através da escrita do conto "Os Maxacalis", primeira peça em prosa de temática indianista brasileira. Além de Denis, outros franceses atuaram na elevação do indianismo como tema literário brasileiro, e a tradução foi um dos elementos ativadores dessa influência. Antonio Candido no capítulo VIII, "Estrutura Literária e Função Histórica", de *Literatura e Sociedade* (1976), descreve esse processo. Nesse texto Candido nos mostra como a tradução para o francês d'*O Caramuru* tornou-se um dos agentes ativadores do indianismo na literatura nacionalista praticada pelos românticos brasileiros. Publicado por Durão em Lisboa no ano de 1781, o livro permaneceu em segundo plano até a inclusão de seu nome na primeira história da literatura brasileira, escrita por Denis e publicada em 1826. A história literária de Denis propiciou a tradução d'*O Caramuru* em prosa para o francês, realizada por Eugène de Monglave em 1829, sob o título *Caramurú, ou La découverte da Bahia*, e sua versão romanceada, recriado por Daniel Gavet e Philippe Boucher em *Jakaré-Ouassou, ou les Tupinambas. Chronique brésilienne*, publicado em Paris em 1830, e considerado por Candido como o primeiro romance indianista de temática brasileira. Essa versão, por sua vez, teria encaminhado *O Caramuru* para o aproveitamento romântico: "observando esse fato podemos avaliar a importância do trabalho realizado pelos franceses – numa sequência coerente e progressiva que, entre 1824 e 1830, preludiou, por assim dizer, a nossa ficção

romântica" (CANDIDO, 1976, p. 189). A citação, tradução e recriação do épico para a língua francesa serviram como elemento catalisador e legitimador da incorporação genealógica d'*O Caramuru* pelos românticos brasileiros, cujos olhos, nesse momento de nacionalismo literário, dirigiam-se a um Brasil refletido pelo espelho europeu. Além de legitimar a canonização d'*O Caramuru* na história literária brasileira, o gosto pelo exótico cultivado pelos franceses e transplantado para o Brasil localiza-se na própria origem da representação indianista como identidade nacional brasileira.

O exemplo acima nos mostra como a imagem criada pelos textos traduzidos, além de representar nossa literatura para a cultura receptora, determinando em grande parte a forma como somos vistos e entendidos no estrangeiro, é ao mesmo tempo reabsorvida pela (nossa) cultura que a origina, sendo tomada como substância para a discussão da identidade nacional. Essa reabsorção dá-se pelo "olhar refratado" do brasileiro, determinado por seu complexo de dependência, que o força a olhar para si através do olhar do outro.

Se Gonçalves Dias é o poeta por excelência do indianismo, na prosa o nome que mais se destacou foi o de José de Alencar. Alencar na verdade percorreu com desenvoltura pelos quatro grandes temas propostos por Denis e que citamos acima: o indianismo, o romance histórico, o de costumes e o regionalismo. O próprio Alencar estabelece a relação de suas obras com essas categorias literárias em seu texto publicado como prefácio a *Sonhos D'ouro*, em 1872. Ao apresentar esse romance, Alencar procura defendê-lo de uma crítica que parecia comum à época, a ausência de cor local que enfatizasse a nacionalidade da obra literária. Antecipando as críticas que imagina sua obra sofreria, afirma: "versarão estas [críticas], se não me engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua cor. Achar-te-ão muito leve, e demais, arrebicada à estrangeira [...] (ALENCAR, 1959, p. 11). E continua: "quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra: provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional" (Idem). Alencar critica o que ele chama de "futilidades do patriotismo" daqueles que "professam a nacionalidade como uma religião", e propõe sua própria teoria de uma literatura nacional,

que procura libertá-la da tal camisa de força da originalidade e da tropicalidade que Süssekind citou. Para Alencar,

> A literatura nacional que outra coisa é se não a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e a cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização (Ibidem, p. 12)

A proposta de Alencar para uma literatura nacional, ao mesmo tempo que rompe com o ranço antilusitano dos primeiros românticos, sendo os portugueses aqui apontados como uma "raça ilustre", também se descola da exigência de uma marca pitoresca e original proposta por Denis, avesso a toda modernização ou estrangeirização da sociedade brasileira. Para Alencar o contato com os estrangeiros não descaracteriza nossa cultura, mas a enriquece. Alencar apresenta ainda, neste prefácio, um breve panorama histórico-temático da literatura brasileira, que serve para classificar e explicar sua obra. Nesse esquema Alencar divide a literatura brasileira em três fases: a primitiva, a histórica e a independência, que por sua vez se divide entre a cidade e o campo. Como explica Alencar, a primeira fase, a primitiva, "que se pode chamar de aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem conquistada" (Idem). A essa fase corresponderia seu livro *Iracema*. A segunda fase, a histórica, "representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura", é quando se formam novos costumes, pautado por diverso clima (Idem). A essa fase correspondem *O Guarani* e *As minas de prata*. Na terceira fase, começada com a independência política, "a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas simples cantigas do povo e nos íntimos serões da família" (Ibidem, p. 13). Esse momento produz duas diferentes realidades e temas literários: os lugares "onde não se propaga com rapidez a luz da civilização", e onde se encontram ainda "em sua pureza original [...] esse viver singelo de nossos pais, tradições e costumes e linguagem", recantos "que guardam intacto, ou quase, o passado" são representados por obras como *O Tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho*. Aqueles lugares como a Corte, em que há a contínua importação de ideias, em que opera a "luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira", são representados por

romances como *Lucíola*, *Diva* e *A Pata da gazela* (Ibidem, p. 14). Fazendo um paralelo, a fase primitiva proposta por Alencar corresponderia ao indianismo, a histórica é a própria, e os dois momentos da fase da independência, equivaleriam ao regionalismo (o campo), e ao romance de costumes (a cidade). Como notamos anteriormente, a proposta de Alencar destaca-se da de Denis por sua aceitação da influência estrangeira como constituidora de nossa identidade cultural, o que é rejeitado pelo olhar em busca de exotismo de Denis. Como o próprio Alencar esclarece ainda no prefácio a *Sonhos D'ouro*, ao tratar da nacionalidade do brasileiro:

> Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias: é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (Ibidem, p. 14).

Alencar aceita a ideia da mestiçagem cultural defendida por Denis como definidora da cultura brasileira, mas expande das três raças apresentadas por Denis para as diversas contribuições de outras nacionalidades, que continuam atuando na constituição do país. Enquanto Denis propõe uma imagem fixa, mítica e original, um passado perdido (que deveria ser recuperado e congelado, como um animal extinto empalhado e exposto em um museu) para a nação, Alencar, sem desprezar a possibilidade de trabalhar com essa imagem mítica e exótica, abre o caminho para uma imagem do país em formação e multicultural.

Para Süssekind, a obra de Alencar representa o momento em que o olhar do viajante naturalista, que formou, segundo seu ponto de vista, o narrador do romance brasileiro em seu primeiro momento, nas décadas de 1830-40, passa a ser substituído pelo olhar do historiador e do cronista de costumes. Assim, o narrador em trânsito, que coleciona descrições de paisagens pitorescas e dados sobre as tribos indígenas, é substituído por um narrador em repouso, "cujo ponto de mira gira em torno de si" (SÜSSEKIND, 1990, p. 153), por meio de uma narração que se torna autorreflexiva. Esse novo olhar seria resultado da divulgação de importantes textos históricos brasileiros do século XVI, o que conferiu ao olhar do narrador do romance uma segunda dimensão, além daquela do espaço

geográfico, a dimensão histórica. Nesse momento, a busca das origens levou "a um esboço não mais apenas cartográfico-paisagístico, mas histórico-genésico, tanto do cenário natural [...] quanto dos personagens que nele se divisam" (Ibidem, p.193). É nesse sentido que Süssekind entende a crítica feita por José de Alencar a Gonçalves de Magalhães, a necessidade da "atribuição de uma dimensão histórica à paisagem-só-natureza" (Ibidem, p. 207). Podemos entender essa segunda fase do desenvolvimento do narrador do romance brasileiro apontada por Süssekind ainda como um desenvolvimento das ideias defendidas por Denis, uma vez que a prospecção histórica é um dos pontos chaves de sua proposta poética. Buscam-se nesse momento, os marcos inaugurais. Para Süssekind, surge então um narrador "que tanto encaminharia essa prosa histórica para o relato histórico quanto para os roteiros literalmente 'provinciais', para a crônica de alguma vila ou para as histórias e os casos regionais" (Ibidem, p. 208). Ainda nos encontramos sob a égide das ideias de Denis, cujo interesse pelo recolhimento dos costumes interioranos foi por nós destacado na análise de sua proposta.

2.5 A reação ao descritivismo

Se uma boa parte da prosa que se desenvolveu ao longo do século XIX buscou desenvolver aqueles temas que Denis havia proposto para a construção da literatura nacional brasileira, a poesia, por sua vez, se relacionou de forma mais crítica com a tradição descritiva. Na primeira geração romântica, a proposta de Denis adquiriu forma por meio da exploração do indianismo, da descrição da natureza brasileira, e da crônica histórica como matéria de seus poemas, construindo um discurso ufanista estreitamente alinhado ao estabelecimento do Império brasileiro. A geração seguinte, chamada por muitos de ultra-romântica, no entanto, seguiu por uma trilha diferente, ao adotar a poética do byronismo. Diretamente influenciados por narrativas exóticas, de um exotismo que nada tinha de tropical, mas que era repleto de ruas estreitas de Veneza, de florestas sombrias do hemisfério norte e de castelos europeus, esses poetas, num movimento que lembra o dos árcades, abandonaram as descrições da natureza tropical e dos costumes brasileiros para se projetarem na paisagem europeia. Além do gosto pela ambientação europeia, outro motivo

que fez a paisagem brasileira desaparecer em muitos poemas dessa geração encontra-se no exacerbamento do lirismo subjetivo, tornando a paisagem interior mais importante que a exterior aos olhos do poeta. Nenhum outro poeta representou tão plenamente essa tendência como Álvares de Azevedo. Como afirma José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira*, avaliando a presença do descritivo em sua obra:

> Álvares de Azevedo não é um poeta descritivo, um paisagista, conforme mais ou menos serão quase todos os nossos depois dele. Quando, porém, acerta de ter uma inspiração da natureza, à sua emoção mistura-se infalivelmente a mulher e o amor, reagindo sobre a materialidade da impressão e idealizando-a. Vejam *Tarde de verão*, *Tarde de outono*, em que ao descritivo inculcado pelo título se substituem puras sensações subjetivas. (VERÍSSIMO, 1954, p. 249)

Álvaro de Azevedo concentrou em sua obra e vida, em altos níveis, todas as características atribuídas ao movimento de que fez parte. Sua obra opõe-se, de forma direta e mesmo declarada, à poética nacionalista dos primeiros românticos. Abandonando a descrição da paisagem tropical, dos eventos históricos, dos temas indígenas, e mesmo os hinos ufanistas à pátria, Azevedo prefere se descrever em meio às tavernas inglesas e praias italianas. A Itália é também um dos cenários favoritos para os poemas de Azevedo, dentre os quais o mais emblemático seria "Itália", uma ode às belezas da Itália, aqui representada como o cenário romântico ideal, local para onde o poeta desejaria se transportar e mesmo morrer. O poema é quase uma paródia ao tema poético do exílio, inaugurado por Gonçalves de Magalhães e celebrizado por Gonçalves Dias. Mas aqui, utilizando-se das mesmas imagens das praias, da vegetação típica, e do desejo de morrer no solo distante, Azevedo inverte a rota e dirige seu canto não à pátria, mas a uma terra estrangeira, distante e desconhecida: a Itália. Gonçalves de Magalhães, em seu "Adeus à Europa", presente nos *Suspiros poéticos e saudades*, de 1836, cantou:

> Oh lira do meu exílio,
> Da Europa as plagas deixemos;
> Eu te darei novas cordas,
> Novos hinos cantaremos.

Adeus, oh terras da Europa!
Adeus, França, adeus, Paris!
Volto a ver terras da Pátria,
Vou morrer no meu país. (MAGALHÃES, 1939, p. 367).

E dez anos depois, em 1846, a famosa "Canção do exílio", de Gonçalves Dias fez refrão:

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

[...] Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá; [...] (DIAS, 1998, p. 105)

Álvares de Azevedo, no entanto, numa atitude mesmo provocativa, no poema "Itália", de 1851, abandona o canto das delícias do Brasil para sonhar com as plagas italianas:

Lá na terra da vida e dos amores
Eu podia viver inda um momento...
Adormecer ao sol da primavera
Sobre o colo das virgens de Sorrento! (AZEVEDO, 2002, p. 79)

Se para Gonçalves Dias "nossos bosques têm mais vida/ nossa vida mais amores", Azevedo não se intimida de remendá-lo, afirmando que é a Itália "a terra da vida e dos amores". As palmeiras são substituídas pela plantas europeias, e enquanto Gonçalves Dias relembra as palmeiras e sabiás brasileiros, é entre os loureiros e os laranjais italianos que Azevedo deseja morrer, desprezando o solo pátrio como túmulo:

Lá entre os laranjais, entre os loureiros,
Lá onde a noite seu aroma espalha,
Nas longas praias onde o mar suspira

Minh'alma exalarei no céu da Itália! (Ibidem, p. 79).

Mais do que uma rebeldia de gerações que se opõem, ou de uma suposta alienação frente à questão nacional pela adoção de um modelo poético estrangeiro da moda, podemos notar na geração de Azevedo um tom crítico frente à pronta adesão da primeira geração romântica ao discurso nacionalista do Império. Num primeiro momento, o abandono da realidade brasileira como tema poético em favor da adoção de uma estética, uma poética e realidade totalmente européias, sugere um aparente retrocesso no processo de independência literária e construção de uma identidade nacional deflagrados pelo Romantismo brasileiro, que propunha exatamente o abandono dos temas europeus para tratar da história e da experiência brasileira na literatura. Por outro lado, podemos identificar nesse distanciamento não apenas uma postura desafiadora frente ao nacionalismo literário ufanista dos primeiros românticos como também uma atitude social mais crítica, embrião de um radicalismo político e social, que nesse momento se encontra diluído pelo lirismo subjetivista, mas que irá se desenvolver plenamente na geração seguinte com Castro Alves.

O exemplo de Álvares de Azevedo é um extremo. Nenhum de seus contemporâneos, inclusive byronistas de seu círculo estreito, como Bernardo Guimarães, foram tão adversos à adoção de temas nacionais em suas diversas formas (indianismo, patriotismo, história, regionalismo) quanto ele o fora. Sua atitude crítica frente ao nacionalismo descritivo é apresentada de forma declarada no trecho de *Macário* em que Penseroso comenta o livro de poemas do personagem título. Penseroso acha o livro de Macário muito triste e cético, e não entende porque tanta melancolia e desilusão em uma alma tão jovem (crítica que poderia ser diretamente feita à pessoa de Álvares de Azevedo), e porque não se dedicou a cantar sua pátria. Penseroso pergunta:

> [...] e esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música

> gigante da terra que entoa amanhã a epopéia do homem e de Deus? Não sentiu ele àquela sua nação infante que se embala nos hinos da indústria européia como Júpiter nas cavernas do Ida ao alarido do Corihantes – tem futuro imenso?
> Esperanças! Não tê-las quando todos as têm! Quando todos os peitos se expandem como as velas de uma nau, ao vento do futuro! Por que antes não cantou a sua América como Chateaubriand e o poeta de Virgínia, a Itália como a Mignon de Goethe, o Oriente como Byron [...] (AZEVEDO, 1982, p.63)

Quase como uma defesa de Álvares de Azevedo aos prováveis detratores de sua obra, uma *mea culpa*, o poeta defende-se, criticando seus contemporâneos românticos, através da voz de Macário:

> Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamlet no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado.
> Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que se esqueceu talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração, que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos; que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade! (Ibidem, p. 65).

Para Macário, os poetas que escrevem sobre as distantes regiões do Brasil, que eles próprios desconhecem, apenas repetindo as descrições feitas pelos viajantes estrangeiros, pouco ou nada sabendo da realidade que descrevem, não fazem algo muito diferente do que ele sonhando com Veneza e as praias italianas. Ambos trabalham com idealizações, e suas paisagens apenas servem para evocar diferentes perspectivas do exótico.

Como afirmamos anteriormente, não entendemos o discurso literário de Azevedo como uma alienação, ou retrocesso, do ponto de vista da construção de uma literatura nacional, mas como uma marca de um acentuado inconformismo, como demonstra a sua defesa apresentada no trecho de Macário citado, mostrando que o poeta estava atento à crítica de que sua obra fosse estrangeirada e alienada. O mesmo tipo de

defesa (a respeito da ausência de cor local em sua obra), que Alencar faria mais tarde, 1872, no prefácio de *Sonhos D'ouro*, como vimos anteriormente. Daí seu distanciamento da estética nacionalista em sua produção literária, e a adoção de modelos estrangeiros sem a devida aclimatação segundo os preceitos românticos brasileiros da época.

A tendência da crítica brasileira em valorizar a representação do país como critério de qualidade de uma obra literária difundiu-se e gerou polêmicas. Estabelecida no *Resumé* de Ferdinand Denis, que a utilizou como critério para selecionar as obras a constarem de sua história literária, essa tendência crítica persistiu no decorrer do século XIX com os historiadores e críticos do Romantismo, e mesmo após esse movimento, podendo ser representada já no final do século XIX pela chamada Escola do Recife, que revestiu a velha ideia nacionalista e romântica de um verniz cientificista, como nos lembra Roberto Ventura, lembrando a precedência de Sílvio Romero frente ao grupo:

> A crítica e a história literária de Sílvio Romero fazem parte da Escola de Recife, participante da virada anti-romântica a partir de 1870. A escola introduziu o naturalismo, o evolucionismo e o cientificismo, e tomou os conceitos de raça e natureza, com o fim de dar fundamentos 'objetivos' e 'imparciais' ao estudo da literatura. Os críticos naturalistas abordavam o texto como reflexo de condições sociais e naturais, e adotavam como critério de valor o grau de correspondência entre literatura e sociedade. As obras são tomadas como 'documentos' que revelariam a 'psicologia' de um século ou raça. Os 'monumentos', as obras como realizações artísticas ou estéticas, só teriam valor em função de sua 'representatividade'. O naturalismo deu continuidade à concepção documentalista da realidade brasileira, herdada da tradição romântica, em que o retrato da natureza tropical e dos costumes indígenas se impunha como programa literário nacionalizante. Críticos naturalistas, como Sílvio Romero, Araripe Jr., e Capistrano de Abreu, remetiam as 'origens' da literatura nacional à ação da miscigenação ou da natureza tropical sobre as formas europeias (VENTURA, 2001, p. 10).

Uma das polêmicas geradas pelo critério nacionalista-descritivo foi a travada entre Sílvio Romero e Machado de Assis, que teve sua obra desqualificada pelo crítico por motivo da ausência da cor local e do caráter nacional em seus romances, sendo acusado de

estrangeirismo. A essa polêmica Machado respondeu com o ensaio "Instinto de nacionalidade", publicado em 1873. Nesse texto, em que apresenta sua própria teoria de uma literatura nacional, Machado de Assis revolta-se contra o critério nacionalista-descritivo, e estabelece um novo parâmetro na crítica literária nacional. Ao defender os árcades e relativizar o papel do indianismo e da natureza na literatura brasileira, Machado critica os que só reconhecem espírito nacional nas obras que tratam de assunto local. E defende um nacionalismo que não se restrinja ao superficial, e nem seja limitado:

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1992, p. 804).

Machado não descarta o indianismo e a descrição da natureza como temas, tendo ele próprio se aproveitado de ambos, mas não aceita circunscrever nossa literatura a esses aspectos, assim como relativiza a propriedade de sua onipresença, sempre de forma conciliadora, como afirma, ao criticar os escritores brasileiros que seguiam tenazmente essa tendência: "há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição**,** excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais" (Idem). E comenta ainda:

> Não faltam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e de análise, e um estrangeiro não familiar com os nossos costumes achará muita pagina instrutiva. Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária (Ibidem, p. 805).

Concebida como uma literatura de exportação (como mais tarde proporia Oswald de Andrade, recuperando o uso do exótico como proposta nacional), nossa literatura romântica, presa ao descritivismo e exotismo propostos por Denis, responderia,

portanto, muito mais a uma demanda externa do que a questões internas, como parece reconhecer Machado em seu texto. É dessa forma que nota a ausência no Brasil, do romance de análise, e de temas morais, políticos e sociais:

> Isento por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais, – o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato. Esta casta de obras, conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres [...] (ASSIS, 1992, p. 805).

Ao se deter na poesia, Machado critica a grandiloquência na descrição da natureza:

> Bem sei que as cenas majestosas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas. O condor que rompe dos Andes, o pampeiro que varre os campos do Sul, os grandes rios, a mata virgem com todas as suas magnificências de vegetação, — não há dúvida que são painéis que desafiam o estro, mas, por isso mesmo que são grandes, devem ser trazidos com oportunidade e expressos com simplicidade (Ibid., p. 807).

Assim como critica a descrição pela descrição, que se torna um inventário de registros:

> Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto (Idem).

Machado acaba por desvelar um ponto fraco de parte de nossa literatura, que no afã de se nacionalizar, se mantém atada a um nacionalismo superficial, que agrada mais ao estrangeiro do que reflete a realidade do país. Ao procurar construir seu discurso

nacionalista deixando de atender aos anseios de uma nação que se forja imersa em problemas econômicos, políticos e sociais, e buscando representações míticas indígenas ou descrições pitorescas da natureza e dos costumes, essa forma de literatura criticada por Machado acaba ocupando apenas o espaço reservado ao exótico pelo olhar europeu. Não responde, portanto, às questões de nossa realidade, mas a estiliza para o estrangeiro, segundo as convenções por ele estipuladas. Machado, não apenas em seu pensamento, como em sua obra, foi um dos poucos escritores brasileiros que conseguiram propor uma literatura altamente identificada com a sociedade brasileira, sem precisar atender ao descritivismo e ao nacionalismo ufanista.

Mais tarde, com a publicação do livro sobre o escritor, *Machado de Assis*, em 1897, Romero iria apresentar uma versão mais apaziguada de sua relação com o autor de *Brás Cubas*, mas sem deixar de mostrar sua declarada antipatia. Na obra em que apresenta seu estudo de Machado, Romero nos dá uma diferente versão da levantada acima por Ventura para sua crítica literária, e quase repetindo as ideias presentes no "Instinto de nacionalidade", defende-se:

> Outro preconceito que é mister arredar é o de não poder o autor de *Iaiá Garcia* ser apreciado pelo critério nacionalista. Machado de Assis pode e deve ser julgado pelo critério nacionalista [...]. A inspiração nacionalista não é, ao que se repete vulgarmente, a que é mais pegada à vida nacional. Se assim fora, não teríamos dado importância a Álvares de Azevedo, Laurindo Rabelo, Aureliano Lessa, Varela, Castro Alves, Tobias Barreto, que, entre os românticos, estão na primeira fila dos poetas, já não falando no velho Cláudio da Costa, que ocupa o primeiro posto entre os clássicos. [...] O espírito nacional não está estritamente na escolha do tema, na eleição do assunto, como se costuma supor. Não é mais possível hoje elaborar em tal *mal entendu*. O caráter nacional, esse quid quase indefinível, acha-se, ao inverso, na índole, na intuição, na visualidade interna, na psicologia do escritor (ROMERO, 2001, p. 280).

Apesar de aparentemente voltar atrás em suas ideias sobre o caráter da literatura nacional, Romero não deixa de criticar, ainda que de forma enviesada, a ausência descritiva em Machado, ao prosseguir seu texto. Segundo ele, apesar de um bom criador de tipos brasileiros, "faltava-lhe a imaginação vivaz, alada, rápida, apreensora, capaz de reproduzir

as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem" (Ibidem, p. 281). E vai mais além, ainda tratando das carências de Machado de Assis:

> Não conhece essa intimidade com os grandes fenômenos externos, a embriaguez pelas fortes cenas das montanhas, dos mares, dos campos, das matas; nem a efusão inebriante do espetáculo dos céus imensos ou profundos, ou sombrios, ou brilhantes, ou borrascosos, ou azuis, ou estrelados; nem as cenas inefáveis das manhãs e das tardes tropicais, as mil cambiantes da paisagem, a eloquência infinita e muda, o quebranto intraduzível das noites calmas e estivais. [...] nada de fortes descrições, de amplos quadros, de vigorosas cenas, de reproduções realistas do mundo. [...] O nosso romancista não tem grande fantasia representativa. Em seus livros de prosa, como nos de versos, conforme deixamos notado, falta completamente a paisagem, falham as descrições, as cenas da natureza, tão abundantes em Alencar, e as da história e da vida humana, tão notáveis em Herculano e em Eça de Queirós. (Ibidem, p. 282-84).

José Veríssimo, por sua vez, reconheceu logo a peculiaridade da obra de Machado, como afirma na sua *História da literatura brasileira*, lançada em 1916, e rejeitando o critério nacionalista-descritivo:

> Entre os nossos escritores, todos mais ou menos atentos ao pitoresco, aos aspectos exteriores das cousas, todos principalmente descritivos ou emotivos, e muitos resumindo na descrição toda a sua arte, só por isso secundária, apenas ele [Machado de Assis] vai além e mais fundo, procurando, sob as aparências de fácil contemplação e igualmente fácil relato, descobrir a mesma essência das cousas. É outra das suas distinções e talvez a mais relevante. (VERÍSSIMO, 1954, p. 350).

A tendência nacionalista-descritiva, porém, dominou boa parte da produção do século XIX. Como bem resume Bosi, "de Magalhães e Varnhagen, a Castro Alves e Sousândrade, dos indianistas e sertanistas aos condoreiros, transmite-se o mito da terra mãe, orgulhosa do passado e dos filhos, esperançosa do futuro" (BOSI, 2006, p. 154). Ou, como nota Candido, também resumindo o período "em todos os românticos, de Macedo e

Alencar a Bernardo de Guimarães e Franklin Távora, ressalta a atenção ao meio, ao espaço geográfico e social onde a narrativa se desenvolve" (CANDIDO, 2007, p. 433). E estende seu comentário também à poesia: "é uma constante não desmentida de toda a nossa evolução literária, que a verdadeira poesia só se realiza no Brasil, quando sentimos na sua mensagem certa presença dos homens, das coisas, dos lugares do país" (CANDIDO, 1967, p. 115). Outros, porém, criticam essa vertente nacionalista-descritiva, como Fausto Cunha, para o qual "o caráter nacionalista da inspiração de um poeta é um aspecto positivo, mas não devemos ficar surpresos de descobrirmos que se trata de um nacionalismo de torna-viagem, nem tão ingênuos a ponto de aceitarmos como autenticamente nosso, o que nos impigem como tal" (CUNHA, 1971, p. 136). Cunha toca numa das questões centrais de nossa constituição cultural a que venho aludindo neste trabalho, o que chamo de olhar refratado do brasileiro, um olhar que não se observa diretamente, mas que é filtrado pelo olhar estrangeiro, e que acaba por selecionar como autenticamente nacionais, aqueles elementos destacados pelo olhar do estrangeiro. Esse processo que no início do nosso Romantismo foi tão bem corporificado na pessoa de Ferdinand Denis continuou a ocorrer na trajetória de outros viajantes que nos visitaram, como veremos nos capítulos a seguir.

CAPÍTULO III
RICHARD BURTON – O VIAJANTE-TRADUTOR ARQUETÍPICO

> "None but a good poet can translate a poet; and Coleridge assigns to a poet the property of explaining a poet. Let me add that none but a traveler can do justice to a traveler" (BURTON, 1880, p. xii).[13]

Cerca de meio século após a chegada de Ferdinand Denis ao Brasil, outro estrangeiro desembarcou no país para inscrever seu nome em nossa história cultural, ainda que de forma mais discreta. Esse viajante foi o famoso explorador inglês Sir Richard Francis Burton (1821-1890), que passou os anos de 1865 a 1869 atuando como cônsul britânico no Brasil. Quando chegou ao Brasil Burton já era reconhecido como um dos maiores exploradores ingleses do século XIX. Entre suas mais célebres aventuras encontram-se a expedição em busca das nascentes do rio Nilo, penetrando o interior desconhecido da África, e a peregrinação, disfarçado de muçulmano, à cidade sagrada de Meca, então proibida aos infiéis. Além de famoso por suas expedições, divulgadas nos extensos e inúmeros livros de viagem que publicou (gênero no qual foi um dos mais prolíficos autores de seu tempo), Burton também se tornou conhecido por seu trabalho de tradutor. Sua notoriedade nesse campo deveu-se principalmente às traduções de obras do oriente, como *As mil e uma noites* e o *Kama Sutra*, sendo considerado um dos grandes introdutores e divulgadores da literatura oriental no ocidente. Sua obra tradutória inclui também uma coleção de traduções de textos eróticos de diversas culturas e períodos históricos que deixou a sociedade inglesa vitoriana sobressaltada. O que é pouco lembrado é que Burton também foi o introdutor da literatura brasileira na língua inglesa, tendo publicado as primeiras traduções de obras de nossa literatura nessa língua, junto com sua esposa Isabel Burton: *Iracema*, de José de Alencar, e *Manuel de Moraes*, de Pereira da Silva, publicadas em um único volume em 1886. No curto período que permaneceu no

[13] Ninguém além de um bom poeta pode traduzir um poeta; e Coleridge confere ao poeta a propriedade em explicar um poeta. Permita-me acrescentar que apenas um viajante é capaz de fazer justiça a um viajante.

Brasil Burton realizou ainda viagens pelo sudeste do país, na costa do estado de São Paulo, pelo interior de Minas Gerais e seguindo o percurso do rio São Francisco, de Pirapora até sua foz no Atlântico, descritas no livro *Explorations of the Highlands of the Brazil*, publicado em 1869. Publicou ainda diversos artigos relatando suas pesquisas e viagens pelo país, relacionadas a antropologia, literatura, geologia e arqueologia. Essa extensa e notável obra o inscreve na lista dos grandes viajantes-tradutores que atuaram no Brasil, e, se Ferdinand Denis personificou a influência cultural francesa que se estabeleceu junto à jovem nação, Burton representa a influência comercial e econômica dos ingleses no país durante o séulo XIX.

Burton não teve um papel junto aos nossos escritores e à nossa literatura como teve Denis, sua atuação voltou-se mais para a divulgação de nossa literatura e de nosso país no exterior. Chegando ao Brasil cerca de meio século após Denis, Burton pôde defrontar-se com os frutos da proposta nacionalista-descritiva do francês, e foram exatamente os títulos que respondem a esse critério aqueles escolhidos pelo explorador britânico para introduzir a literatura brasileira ao leitor em língua inglesa, como veremos. Se na produção referente ao Brasil de Denis a obra tradutória é discreta e acessória, Burton se sobressai tanto pelo pioneirismo de seu trabalho tradutório, como pela forma estreita com que relacionou as atividades da viagem e da tradução em sua vida e obra. São esses aspectos, portanto, que pretendemos colocar em primeiro plano em nosso estudo de sua passagem e de sua relação com o Brasil.

Em um primeiro momento, neste capítulo, apresentamos a imagem por excelência do viajante-tradutor incorporada por Burton, mostrando de que forma as duas atividades se entrelaçam em sua vida de oficial, explorador e diplomata. Em seguida abordamos sua obra descritiva sobre o Brasil, representada por seu livro de viagem, *Explorations of the Highlands of the Brazil*, e por outros textos, como artigos e cartas. Mostramos como a descrição da paisagem natural e humana brasileira apresentada por Burton em seu livro de viagem obedece a uma lógica de prospecção das potencialidades de exploração e desenvolvimento econômico das regiões visitadas, com um olhar sempre voltado para o futuro. A análise de sua obra tradutória, que apresentamos em sequência, identifica o método tradutório de Burton, enfatiza o pioneirismo de suas traduções das

obras brasileiras, e procura levantar a imagem de nossa literatura que é projetada por suas traduções. Além de *Iracema* e *Manuel de Moraes*, Burton traduziu *O Uraguai*, de Basílio da Gama, que, porém, só foi publicado recentemente em 1982 pela Universidade da Califórnia, nos EUA. Além dos três romances, Burton participou de outros projetos, como a tradução do relato de Hans Staden, realizado pelo seu amigo Albert Tootal sob sua direção. Essas traduções e outros textos de Burton referentes ao seu trabalho de tradutor, como o artigo sobre tradução publicado na *Athenaeum*, em 1872, e prefácios de outras traduções, serão analisados para se levantar o método tradutório empregado por Burton e seu pensamento a respeito da tarefa da tradução. Em contrapartida ao olhar projetado ao futuro apresentado no livro de viagem de Burton, encontramos em suas traduções relacionadas ao Brasil um olhar que se volta para o passado, em busca de aspectos pitorescos e exóticos da cultura brasileira, com a valorização do indígena e da história colonial, enfatizado por seu método tradutório arcaizante e acadêmico, como veremos em nosso estudo.

3.1 O viajante-tradutor arquetípico e sua contrapartida – o guia-intérprete

Richard Burton conjugou como nenhum outro o perfil do viajante ao do tradutor, tornando-se a figura arquetípica do viajante-tradutor que nos dedicamos a estudar. Burton era conhecido por seu talento com línguas estrangeiras, tendo sido um dos mais completos poliglotas de seu tempo: alguns de seus biógrafos lhe atribuem o domínio de cerca de vinte e nove línguas (Lovell, 1998, p. 54). Sua curiosidade pessoal e seu envolvimento com a máquina imperialista britânica, como oficial, explorador ou cônsul, o levaram a percorrer territórios inexplorados e proibidos aos ocidentais. Burton visitou quase todos os continentes, com exceção da Austrália e do Extremo Oriente, sempre produzindo e publicando extensos relatos sobre suas aventuras, que invariavelmente eram acompanhados de traduções de obras literárias produzidas nas regiões visitadas. À parte os compromissos oficiais e profissionais de muitas de suas expedições, que o levavam a reportar suas atividades e viagens, Burton sempre demonstrou uma extrema curiosidade pelos povos das regiões que visitou, o que o coloca entre os fundadores da ciência antropológica na Inglaterra. De fato, Burton esteve entre o grupo fundador da Anthropological Society of

London em 1863. Burton nunca reduzia seu interesse por determinado povo ou região do planeta a apenas um aspecto, mas procurava cobrir-se de um conhecimento enciclopédico sobre seu objeto de interesse, que sempre partia do conhecimento da língua local para concluir-se nas traduções de obras e nos livros de viagem que escrevia e publicava, verdadeiros compêndios de informações sobre os locais visitados, informações de origem tanto pessoal quanto pesquisadas em vasta bibliografia especializada, demonstrando erudição em diversos campos do conhecimento.

O destino de Burton como um dos maiores viajantes e linguistas de seu século encontra raízes em sua infância, quando, aos cinco anos de idade, abandonou a Inglaterra junto com sua família para viver em constante mudança por países do continente europeu. O contato com os hábitos e línguas do continente desenvolveu a aptidão de Burton para a diversidade cultural, e ao mesmo tempo lhe imprimiu um sentimento de inadequação e desconforto com os hábitos de seu próprio país que iria acompanhá-lo pelo resto da vida. Esse desconforto se refletiu na tentativa fracassada de seguir carreira acadêmica em Oxford, em 1840, onde deu os primeiros passos no estudo do árabe. Após sair da universidade, Burton alistou-se no exército da East Indian Company, companhia inglesa que administrava o comércio entre a Inglaterra e sua então colônia, a Índia – ocupação escolhida pela possibilidade de lhe proporcionar maiores oportunidades de viagens e aventuras.

Os anos passados na Índia foram definitivos para a formação de Burton como linguista e viajante. Assim que desembarcou em Bombai iniciou seus estudos nas línguas locais com a intenção de se candidatar ao posto de intérprete do exército. Através de diversos métodos, como aulas com professores particulares selecionados entre os nativos mais cultos, estudo de gramáticas e da literatura local, conversas com pessoas do povo e relacionamentos pessoais, Burton tornou-se rapidamente proficiente em uma série de línguas faladas na região da Índia, como o hindustani, mahratta, persa, sindi, punji, árabe, e outras, tendo passado em primeiro lugar em quase todos os testes de língua que realizou no exército para o posto de intérprete. A partir de seus conhecimentos, escreveu gramáticas e estudos sobre diversas línguas faladas na região da Índia.

Foi também na Índia que Burton realizou as suas primeiras viagens, temas de seus primeiros livros publicados. Tendo desembarcado em Bombai em 1842, deslocou-se para Baroda no ano seguinte, e em 1844 para Karachi, Sindh e Hyderabad. Em 1846 recebeu dois anos de licença médica, o que lhe permitiu passar uma temporada em Goa. Quando retornou a Londres, em 1850, para usufruir de um longo período de licença, publicou seus primeiros livros de viagem – onde apresenta uma mistura de etnografia com informações históricas, considerações sobre política contemporânea e relatos pessoais: *Sinde or the unhappy valley* e *Goa and the Blue Mountains* (1851). Em 1853, ainda como oficial da East Indian Company, Burton partiu para uma de suas mais famosas aventuras, tendo feito todo o caminho de peregrinação para Medina e Meca através do deserto da península árabe disfarçado de muçulmano e participado das práticas religiosas sem ser notado. Seu relato sobre a aventura, *Personal narrative of a pilgrimage to Meccah and Medinah*, foi publicado em 1855. Ao lado de seu interesse pessoal em conhecer Meca e enfrentar o desafio de conseguir passar despercebido em seu disfarce, Burton tinha o compromisso junto à sua companhia de tentar encontrar uma nova rota atravessando a península árabe pelo deserto que pudesse ser usada comercialmente, o que não se efetivou. A aventura lhe trouxe fama, e Burton em seguida dirigiu seus esforços para a exploração do interior do continente africano, financiada pela East Indian Company e pela Royal Geographical Society. Entre as suas explorações mais famosas na África encontra-se a primeira visita, em 1855, de um ocidental à cidade proibida de Harar, na Somália, contada no livro *First Footsteps in East Africa; or, An exploration of Harar* (1856). Entre 1857 e 1859 realizou duas expedições em busca das nascentes do rio Nilo, evento que se transformou em uma das maiores polêmicas de sua vida e um dos grandes debates geográficos de então, ao disputar com seu assistente John Speke a tão aguardada descoberta da origem do maior rio africano, então considerado o mais longo do mundo. Essas expedições foram relatadas em *The lake regions of Central Africa* (1860).[14]

[14] Burton e Speke haviam explorado juntos a região das nascentes do Nilo, mas em determinado momento da viagem se separaram, e coube a Speke ter visto pela primeira o lago Vitória, onde o rio nasce. Burton não aceitou o fato de Speke ter reinvidicado a descoberta, e os dois passaram a debater a questão em jornais e revistas da época. A polêmica com seu ex-companheiro de expedições, que se tornou um de seus maiores inimigos, terminou tragicamente em uma conferência da British Association, uma organização dedicada à

Após a decepção com a busca da nascente do Nilo, e por ver negados seus pedidos junto à Royal Geographic Society para financiamento de novas expedições no interior africano, Burton partiu para uma viagem aos Estados Unidos em 1860, tendo atravessado o país de leste a oeste para visitar a cidade mórmom de Salt Lake City, viagem descrita no relato *The city of saints and Across the rocky mountains to California* (1861). Em 1861, casou-se com Isabel Arundel e foi indicado para seu primeiro posto diplomático, na ilha de Fernando Po, na costa leste da África, abandonando a carreira no exército da East Indian Company. Permaneceu no posto de Fernando Po até 1863, período durante o qual realizou viagens pela África Ocidental, e publicou novos relatos de suas explorações. Em 1864 foi indicado para o posto de Santos, no litoral sudeste brasileiro, para onde partiu no ano seguinte, lá permanecendo até 1869 quando foi designado para o posto diplomático de Damasco, capital da Síria. O período no posto foi curto – em 1871 foi afastado devido a intrigas políticas. Recebeu o posto de cônsul em Trieste, na Itália, em 1873, onde veio a falecer em 1890.

Suas traduções de certa forma seguiram o percurso de suas viagens. E a diversidade e extensão dos interesses linguísticos de Burton iam muito além da tradução, atuando como um complemento da sua prática de viajante, como enfatiza sua biógrafa Fawn Brodie:

> A fama de Burton como linguista e tradutor permanece formidável. Ao aprender vinte e cinco línguas, que somadas aos dialetos alcançam o número de quarenta, sua abordagem não era a de um linguista, mas a de um viajante em busca de comunicação. Onde ele fosse, compilava vocabulários para o benefício daqueles que seguissem seus passos. Escreveu uma gramática do dialeto Jataki na Índia, compilou vocabulários em Harar, Dahomé e Brasil, assim como fez transliterações de provérbios em dez diferentes línguas da África Ocidental. Ao final de sua vida, traduzir tornou-se sua ocupação mais satisfatória. Mas Burton não era um tradutor

exploração científica e geográfica, em Bath, na Inglaterra, em setembro de 1864. No dia em que havia sido marcado um debate entre Burton e Speke sobre a suposta descoberta, por parte do último, das nascentes do rio Nilo (o que iria ser confirmado anos depois), intermediados pelo missionário e explorador Dr. David Livingstone, Speke feriu-se mortalmente em uma caçada horas antes do encontro, no que foi por muitos interpretado como um suicídio. (Lovell, 2000, p. 444).

> comum; a integridade inflexível, o brilho e o vigor de suas traduções são um índice do próprio homem. É difícil acreditar na facilidade com a qual ele se movia do hindustani de *Pilpay's Fables* e *Vikram and Vampire* – ao português de Camões e Lacerda – do árabe de *Mil e uma noites* e *The Perfumed Garden* – ao dialeto italiano de Nápoles do *Il Pentamerone* – do sânscrito de *Kama Sutra* e *Ananga Ranga*, ao latim da *Priapéia* e *Catullus* (BRODIE, 1967, p. 333).[xii]

O interesse de Burton por Camões, que tomou como um patrono, originou-se de sua identificação com o destino aventureiro, com a vida na Índia, e com o talento literário do poeta português. Foi Camões e a Índia que o levaram ao conhecimento da língua portuguesa, que lhe possibilitaram a indicação ao posto consular no Brasil e o conduziram às traduções de nossa literatura. As traduções de obras do árabe foram um resultado do seu interesse particular e admiração pela cultura e literatura do Oriente Médio. Aliado a seu gosto pelas viagens, e a seus interesses linguísticos, o que principalmente motivava Burton era o encontro com a diversidade cultural − o que não o impedia de com frequência manifestar pensamentos etnocêntricos e mesmo racistas.

Entre os viajantes e exploradores ingleses de seu tempo, Burton era reconhecido pela facilidade com que se adaptava aos costumes estrangeiros. Apesar de concordar e defender a ideologia imperialista britânica que alegava a preeminência cultural e evolutiva dos ingleses e dos ocidentais frente aos outros povos do mundo, e de defender ideias racistas, Burton, movido por sua curiosidade, deixava-se envolver mais fácil e profundamente pelos ambientes exóticos que o cercavam em suas viagens. Sua facilidade em adotar os hábitos de outras culturas levou-o a ser apelidado por alguns de seus compatriotas de "white nigger" (Burton, Isabel, 1893, p. 144). Apesar do preconceito com que era visto pela sociedade inglesa por sua aptidão em aproximar-se tão intimamente das culturas estrangeiras, o prazer de Burton em misturar-se com a paisagem local é afirmado logo em seu primeiro livro de viagem publicado, sobre a região de Scinde, na Índia, onde discorre sobre seu prazer em se misturar ao povo da Índia:

> Alguns ingleses apreciam se isolar dos escuros e bronzeados membros de sua espécie. Da minha parte, eu infinitamente prefiro estar em um lugar onde alguém pode ser alvo de risadas dos jovens, e olhado de soslaio pelas velhas senhoras, enquanto passam indo e vindo do poço; onde alguém pode excitar os homens desenhando-os e mostrando-lhes suas caricaturas. Surpreender os idosos de barba grisalha ao debater sobre seus dogmas; e discutir sobre teologia com os exaltados mendigos [como o próprio Burton explica, muitos dos mendigos na Índia faziam parte de ordens religiosas] (BURTON, 1851, p. 89).[xiii]

Uma das estratégias empregadas por Burton para se misturar ao ambiente e poder captar mais diretamente suas diferentes manifestações estava em disfarçar-se com as vestimentas dos locais, e agir segundo os hábitos do povo. Essa estratégia foi utilizada primeiramente na Índia, para depois se repetir em outras situações, como na bem sucedida viagem a Meca. Disfarçado em trajes locais, e falando a língua nativa sem sotaque, Burton conversava com autoridades religiosas sobre seus textos sagrados e trocava impropérios com prostitutas de rua sem ter descoberta sua origem ocidental. Mesmo os ingleses e muitos de seus amigos não o reconheciam quando porventura esbarravam nele em seus disfarces. Outra estratégia empregada por Burton na aquisição de conhecimento da língua e cultura local foi o envolvimento com as mulheres nativas.

Na época em que Burton serviu na Índia, era costume que os jovens oficiais ingleses que viviam na colônia, devido à pouca disponibilidade de mulheres de origem europeia, se envolvessem com nativas que lhes ofereciam serviços domésticos e sexuais. Essas mulheres eram chamadas de bubus, em oposição às bibis, mulheres brancas. A relação entre os casais era puramente circunstancial: evitavam-se filhos e invariavelmente as mulheres eram abandonadas quando o oficial se transferia de localidade. Burton, que também teve sua bubu, enxergou nessas mulheres mais do que uma amante e doméstica, e reconheceu o importante papel de mediadora cultural que elas exerciam entre o oficial inglês e a sociedade local. Burton dá sua opinião sobre o papel das bubus nos trechos autobiográficos que foram incorporados à sua biografia publicada por Isabel. Segundo ele, "o sistema [das bubus] tinha suas vantagens e desvantagens. Ele conectava o estrangeiro branco com o país e o povo local, produzia-lhe um interesse nas maneiras e costumes

locais, e ensinava-lhe perfeitamente a língua nativa" (BURTON, Isabel, 1893, p. 109).[xiv] A figura da bubu, da nativa que estabelece a ligação do estrangeiro com o ambiente local, lembra-nos o papel das mulheres indígenas que se tornaram amantes dos colonizadores europeus na história da colonização das Américas. Essas figuras simbolizam, histórica e literariamente, o encontro cultural do europeu com o povo nativo, e a relação de superioridade e dominação que se instalou entre os dois lados. Essas personagens encarnam o outro lado da relação desigual que se instalou nos contatos culturais realizados no contexto do colonialismo europeu, e oferecem a imagem da figura complementar e oposta ao viajante-tradutor, o guia-intérprete local.

Mary Louise Pratt aponta em *Imperial Eyes* (1992) como a relação do viajante/estrangeiro com o povo local muitas vezes converte a necessidade do concubinato na caritativa figura da *nurturing native* (termo que poderia ser traduzido como "nativo (a) mantenedor (a)"), aquele que cuida do estrangeiro sofredor por piedade, bondade espontânea ou paixão erótica (e poderíamos acrescentar, por subjugação física e econômica). Segundo Pratt, no contexto da colonização entre os séculos XVI e XIX, o concubinato do colonizador/estrangeiro com uma mulher nativa da região colonizada "era considerado essencial à sobrevivência do europeu, desde que as mulheres sabiam como preparar os alimentos e remédios locais, e poderiam cuidar dos europeus quando estavam doentes" (PRATT, 1992, p. 96)[xv]. A amante nativa tornava-se um elo entre o estrangeiro e a terra estranha, fornecendo-lhe apoio afetivo e material e atuando como uma guia-intérprete para esse novo mundo.

O motivo do amor entre o colonizador/estrangeiro e a nativa, presente nos romances indianistas e na literatura de viagem (às vezes descrito como amor interracial) sugere a aliança amorosa como símbolo de uma harmonia cultural entre duas diferentes "raças"/culturas. Segundo Pratt, a aliança romântica que sugere a harmonia cultural acaba sempre sendo rompida: "tal é a lição das estórias de amor coloniais […]. Seja o amor retribuído ou não, seja o amante colonizado homem ou mulher, o fim parece ser sempre o mesmo: os amantes se separam, o europeu é reabsorvido pela Europa e o não-europeu morre de forma prematura" (Ibidem, p. 97).[xvi]

Alguns nomes podem ser lembrados como parte dessa linhagem, em que se inscreve a mexicana Dona Marina, ou Malinche, índia bilíngue, fluente em maia e asteca, que se tornou amante do espanhol Hernán Cortés durante a conquista da América Central pelos espanhóis no início do século XVI. Além de servir pessoalmente a Cortés, Dona Marina atuou como intérprete e guia para os conquistadores espanhóis, e sua ajuda foi fundamental na destruição do Império Asteca e no extermínio de seu próprio povo. Marina chegou a ter um filho com Cortés, chamado Martin, considerado o primeiro mestiço das Américas. O que não impediu que ela fosse abandonada e doada como escrava por Cortés a um de seus oficiais, após vários anos juntos e a conquista definitiva do território mexicano (Todorov, 1996, p. 97).

O Brasil também oferece seu próprio mito do amor entre colonizador e indígena no romance *Iracema* (1865), de José de Alencar, que não por acaso foi traduzido por Burton. O romance entre Iracema e o português Martins Soares termina com a morte da índia, deixando seu filho Moacir, que simboliza o mestiço e a união entre os dois povos. Outra personagem que sofreu o mesmo destino foi a índia Moema, morta nas ondas do mar ao tentar nadar em direção ao navio em que seu amor Caramuru, o português Diogo Álvares, partia para a Europa, história contada em *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. Em todos esses casos[15], o fim trágico dos romances "interraciais" parece metaforizar o resultado da "aliança" entre duas culturas, onde uma acaba sempre prevalecendo. Esse ponto de vista não é apenas literário, mas informa certas vertentes da antropologia (com exemplo em Claude Levi-Strauss) que acreditam no desaparecimento das culturas originais e primitivas quando entram em contato com culturas consideradas mais "evoluídas" e "fortes".

As bubus não carregavam a carga dramática imposta à figura da Malinche, que se tornou símbolo de traição na história do México, mas reafirmam a ligação entre sexo e

[15] Nem todos os casos oferecem, na verdade, o mesmo fim trágico. No mesmo *Caramuru*, este, apesar de abandonar Moema, leva consigo para a Europa a índia Paraguaçu, com quem se casou tendo como madrinha a rainha Catarina de Médicis, esposa de Henrique II. Outro romance de Alencar, *O Guarani* (1857) também oferece um amor inter-racial bem sucedido, nesse caso de gêneros invertidos− o elemento nativo é representado por um índio e o elemento europeu por uma donzela, filha de rica família. O romance termina com os dois como únicos sobreviventes de um desastre natural, simbolizando o casal cujos frutos mestiços irão povoar a terra com uma nova 'raça' a partir daquele momento.

linguagem, entre contato físico, linguístico e cultural, demonstrando a reprodução de uma dinâmica de força e submissão que se estende das nações ao indivíduo, da política à relação pessoal. A bubu servia o homem na cama, na casa, na doença e também no ambiente cultural em que ele passava a viver, o que fez Burton apelidá-la despudoradamente de "dicionário ambulante" ("walking dictionary"):

> A "dicionário ambulante" é de todo indispensável ao estudante, e ela lhe ensina não apenas a gramática do hindostani, mas a sintaxe da vida nativa. Ela cuida da casa para ele [...]. Possui uma receita infalível para evitar a maternidade, especialmente se a manutenção do cargo depende de tal arranjo. Ela cuida dele na doença, e é uma das melhores enfermeiras, e, como não é bom para o homem viver sozinho, ela lhe proporciona um ambiente de lar (BURTON, Isabel, 1893, p. 135).[xvii]

Burton cita em alguns momentos, em seus livros, a companhia de uma bubu quando viveu na Índia, mas não se refere a ela em nenhum momento de forma pessoal ou lhe dá nome. Apesar de sua postura mais simpática aos nativos, e reconhecendo a importância do papel das bubus para os jovens ingleses que como ele viviam sozinhos na Índia, Burton não escapou dos preconceitos que seus companheiros partilhavam em relação a essas mulheres. A tática de aprender a língua local por meio dos serviços de amantes nativas foi empregada por Burton em outras ocasiões. Quando realizou sua primeira expedição à África, na Somália, segundo o biógrafo Edward Rice, Burton serviu-se do mesmo método que havia praticado na Índia. Segundo Rice, "era mais útil seguir o antigo e provado adágio de que a melhor maneira de adquirir uma língua era na cama, e então Burton esteve com algumas das prostitutas somali em Aden e rapidamente atingiu a proficiência na língua delas" (RICE, 2001, p. 303).[xviii]

As bubus inscrevem-se na lista de mediadores culturais que operam nos contatos entre diferentes culturas, dentro do contexto de uma relação desigual de poder, refletindo nas relações pessoais a dinâmica de subjugação e exploração encenada pelas nações. Apesar de sua atuação importante nesse processo de contato, esses mediadores permanecem na sombra da experiência intercultural, que privilegia o nome dos exploradores, viajantes e antropólogos, e, eventualmente, dos tradutores, enquanto as

bubus, os guias locais, os intérpretes nativos, todos aqueles que atuam do outro lado, do lado em geral mais fraco, permanecem anônimos e esquecidos.

No contexto das relações colônia-metrópole, o guia-intérprete é a contrapartida da figura do viajante-tradutor. Ambos representam os dois lados da moeda da mediação cultural em uma relação assimétrica de poder no contexto das viagens. Em primeiro lugar, a própria capacidade de deslocamento do viajante-tradutor, que lhe possibilita alcançar distantes territórios, é indicador de sua superioridade material. O guia-intérprete, por sua vez, exerce um papel passivo, do que recebe e serve. O viajante-tradutor atua de forma ativa – ele é o estrangeiro, o que se deslocou, e que contrata os serviços do guia, que passa a lhe servir. Apesar da aparente superioridade do viajante-tradutor, o guia-intérprete não só lhe é necessário para realizar sua viagem, mas absolutamente indispensável. O guia-intérprete conduz o viajante-tradutor tanto no espaço linguístico, cultural e geográfico. É ele quem vai possibilitar que o estrangeiro sobreviva, permitindo-lhe entrar em contato com os nativos para obter informações e efetuar trocas, além de fornecer-lhe sua subsistência num ambiente natural estranho e lhe indicar os caminhos para alcançar seus objetivos. Por trás de todo grande explorador (ou melhor, na frente, pois a "descoberta" efetuada pelo explorador já é conhecida antiga do nativo, e este sempre segue na frente como batedor) há sempre um guia-intérprete, assim como por trás de todo etnógrafo há sempre um informante nativo (o que bastaria para questionar a autoria individual da etnografia). O guia-intérprete, porém, carrega um peso extra (além das bagagens do explorador): muitas vezes é considerado traidor de seu povo, por expor a um estranho os segredos de sua cultura e território, como nos mostra a controvertida figura da Malinche. Burton, apesar de toda sua capacidade de integrar-se às culturas visitadas por ele, seja através do conhecimento da língua, do estudo de seus costumes, ou mesmo do uso de disfarces, sempre se valeu dos serviços dos guias locais, tanto em sua famosa peregrinação a Meca quanto em suas incursões pelo interior africano. Isso serviu inclusive de argumento usado por seu ex-companheiro de expedição, Speke, para atacá-lo, questionando seus feitos em razão de sua dependência dos guias. Em carta a sua mãe, em 1857, Speke afirma: "eu agora tenho a mesma prova de que Burton nunca foi para Meca e Harar no comum uso do termo, mas usou nativos hábeis para levá-lo a esses lugares […]". (LOVELL, 1998, p. 239).[xix] Um

dos guias mais importantes a prestar serviços a Burton em suas expedições na África foi Sidi Mubarak Bombay, nascido na fronteira da Tanzânia e de Moçambique em 1820, e convidado a participar da primeira expedição de Burton e Speke em 1857. Depois dessa expedição, Bombay foi também convidado por Speke a ser seu guia na expedição de confirmação da descoberta da nascente do Nilo, realizada em 1860. Bombay tornou-se um guia conhecido na região dos lagos e do leste da África, participando posteriormente de expedições com Henry Morton Stanley e Verney Lovett Cameron, e tendo atravessado o continente africano de leste a oeste a pé. Em 1876 Bombay recebeu uma medalha de prata da Royal Geographical Society pela ajuda prestada a Speke na descoberta da nascente do rio Nilo. Bombay, que hoje possui até uma página na internet dedicada a sua memória, permanece uma exceção entre uma multidão de anônimos.

3.2 Relações entre Brasil e Reino Unido

A vinda de Burton ao Brasil em função de sua indicação como cônsul britânico em Santos ocorreu em um momento em que os dois países estavam reatando seus laços diplomáticos após relações cortadas devido a dois incidentes, como nos conta Eugênio Vargas Garcia em *Cronologia das relações internacionais do Brasil* (2000), que nos mostram bem o nível das relações entre as duas nações naquele momento. O primeiro foi o naufrágio do navio inglês "Prince of Wales", em 08 de junho de 1861 no litoral do Rio Grande do Sul, que teve sua carga pilhada pelos habitantes locais. O ministro britânico no Rio de Janeiro, William Dougal Christie, exigiu o pagamento de seis mil libras de indenização e punição das autoridades envolvidas, o que não foi atendido pelo governo brasileiro. O atrito diplomático se acentuou no ano seguinte, quando três marinheiros ingleses causaram tumultos nas ruas do Rio de Janeiro e foram presos pela polícia por desacato à autoridade, sendo liberados logo depois. O ministro britânico renovou suas exigências sobre a indenização e exigiu a punição do chefe de polícia envolvido no caso dos marinheiros. Com o prazo do ultimato do ministro Christie sobre o governo brasileiro tendo expirado em janeiro de 1863, navios ingleses bloquearam a baía de Guanabara e capturaram cinco navios brasileiros. O imbróglio terminou com o pagamento pelo Brasil de

3.200 libras, sob protesto, pelo navio Prince of Wales, a saída de Christie do Brasil, e o rompimento das relações diplomáticas entre os dois países em 25 de maio de 1863. O reatamento das relações ocorreu somente em 22 de setembro de 1865, o ano em que Burton desembarcou em Pernambuco. Os negócios ingleses no país iam muito bem, a despeito das questões políticas (incluindo o debate sobre a escravidão no país), e era interesse de ambos que as relações fossem as melhores possíveis.

Como foi apontado anteriormente, enquanto os franceses asseguraram uma forte influência cultural sobre o país no decorrer do século XIX, os laços comerciais eram mais estreitos com os ingleses. Leslie Bethell resume bem o momento:

> A Inglaterra era a principal fonte de capital e investimento direto no Brasil […]. Para o Brasil, o longo século XIX foi "o século inglês". Já nos anos 1820 havia consideráveis comunidades britânicas no Rio de Janeiro e em outras grandes cidades costeiras do Brasil. No topo dessas comunidades estavam os diplomatas e representantes britânicos – alguns transitoriamente, outros se tornando residentes permanentes – de mais de uma centena de casas comerciais de Londres e Liverpool. [...] A relação próxima entre Inglaterra e Brasil de 1808 até a Primeira Guerra Mundial, que de certa forma foi mantida durante o entre guerras, produziu um grande número de livros por visitantes e residentes britânicos no Brasil (BETHELL, 2003, p. 33).[xx]

Os interesses dos britânicos no país eram antigos, e os fizeram visitar a então colônia mesmo antes da abertura dos portos, quando ainda vigorava a lei da coroa portuguesa que proibia a entrada de estrangeiros, tornando-os pioneiros na literatura de viagem sobre o Brasil no século XIX. O estrangeiro a inaugurar esse novo ciclo de viajantes no Brasil foi o inglês John Mawe, que aqui esteve entre 1807-1811, publicando em 1812 *Travels in the interior of Brazil*. Fato que, como afirma Martins,

> [...] foi um sinal dos tempos, porque pela primeira vez um estrangeiro tinha sido autorizado a percorrer a região do ouro e diamantes, em missão patrocinada pelo príncipe regente, que o estimulou, ainda, a publicar o livro. Vindo de Montevidéu e Buenos Aires, o naturalista Mawe achava-se em São Paulo quando ali chegou a notícia de que a Família Real havia deixado Lisboa;

> alguns meses depois, conquistava ele a simpatia do Conde de Linhares e a de D. João VI [...] (MARTINS, 1977, p. 41).

Alguns anos antes de John Mawe, porém, outro inglês já havia visitado o território colonial e publicado um relato de sua viagem, John Lindley, em 1805, porém não com as mesmas condições favoráveis oferecidas a Mawe, como sugere seu extenso título: *Narrativa de uma viagem ao Brasil, que terminou com o apresamento de um navio britânico e a prisão do autor e da tripulação do navio pelos portugueses, acompanhada de diversas apreciações de caráter geral sobre o país, seus produtos naturais, seus habitantes e uma descrição da cidade e das províncias de S. Salvador e Porto Seguro*. A Inglaterra também foi precursora na historiografia brasileira do século XIX, por meio da publicação das histórias do Brasil escritas pelos ingleses Andrew Grant (*History of Brazil*, de 1809), Robert Southey (*A History of Brazil*, de 1810/19) e James Henderson (*A history of Brazil, comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants, etc, etc.*, de 1821). Um sinal de que os interesses dos britânicos sobre o país eram predominantemente comerciais encontra-se no fato de que apesar de pioneiros na historiografia e literatura de viagem, gêneros claramente estratégicos no estabelecimento desses interesses, eles só iriam publicar traduções de nossa literatura no final do século XIX, em 1886, por ação totalmente pessoal de Burton (enquanto a primeira tradução de uma obra brasileira para a língua francesa data de 1824 – *Marília de Dirceu*, de Tomás Gonzaga – seguida em 1829 pela tradução de *O Caramuru*).

Se o intercâmbio tradutório demorou a se iniciar, o comercial já estava em prática desde o século XVII. Segundo C. R. Boxer, no artigo "Brazilian Gold and British Traders in the First Half of the Eighteenth Century" (1969), os primeiros comerciantes ingleses chegaram ao Brasil entre 1654 e 1669, quando uma série de tratados entre Portugal e Inglaterra permitiu que quatro famílias comerciais inglesas se estabelecessem na Bahia, Rio de Janeiro e Recife (p. 462). No final do século XVII a descoberta de ouro e pedras preciosas em Minas Gerais veio tornar ainda mais severas as medidas que impediam a entrada de estrangeiros na colônia. Por outro lado, esse período de riqueza estreitou a dependência econômica de Portugal para com a Inglaterra, destino final do ouro brasileiro, seja por contrabando ou por uma balança comercial extremamente desigual entre as duas

nações. A partir da segunda metade do século XVIII a produção de ouro e pedras começou a declinar. Como aponta Marshall G. Eakin em "Business Imperialism and British Enterprise in Brazil: The St. John d'el Rey Mining Company, Limited, 1830-1960" (1986), com o esgotamento das reservas mais acessíveis de ouro e diamantes já no final do século XVIII, a indústria mineradora no Brasil passou a sofrer de tecnologia inadequada, mau gerenciamento e falta de investimento. A abertura dos portos às nações amigas em 1808, e a independência política em 1822, abriram o país aos investidores estrangeiros, e os ingleses passaram a investir, entre outros negócios, na modernização da exploração das antigas minas que os brasileiros e portugueses pouco a pouco abandonavam devido à baixa produção. Esse movimento não foi por acaso, e a presença de John Mawe no país em 1807 tinha sido autorizada e patrocinada por D. João VI para que o mineralogista inglês embarcasse em uma viagem de experimento comercial pelo território brasileiro para "levantar o valor das indústrias mineradoras de ouro e diamantes que poderiam revitalizar sua economia então isolada e enfraquecida", como afirma Brian Dolan (DOLAN, 1998, p. 275). [xxi] Como resultado de suas viagens Mawe publicou em 1812 o já citado *Travels in the Interior of Brazil, particularly in the Gold and Diamond Districts of that Country* (publicado no Brasil em tradução como *Viagens pelo interior do Brasil, particularmente nos distritos de ouro e diamantes daquele país*), que foi seguido de *On a gold mine in South America* (1812). Dolan nos mostra como o desenvolvimento de ciências como a química na Inglaterra no início do século XIX passou a permitir novas formas de exploração tornando as minas mais valiosas, e aumentando os interesses dos ingleses na atividade mineradora no estrangeiro. Informações sobre possibilidades de investimentos eram trazidas dos quatro cantos do mundo pelos viajantes ingleses: "tais informações, acumuladas através de viagens, técnicas hábeis de identificação, análise e coleta, provou-se determinante para a tomada de decisões sobre potenciais investimentos no estrangeiro por parte do governo" (DOLAN, 1998, p. 275).[xxii] A sequência de eventos fez com que a primeira mina de ouro administrada pelos ingleses no Brasil tenha iniciado seus trabalhos em 1824, na mina de Gongo Soco, dirigida pela Imperial Brazilian Mining Association. A mina de Gongo Soco foi seguida por uma série de outras, todas localizadas no estado de Minas Gerais, e quase todas visitadas e descritas por Burton em seu livro. A mineração

estava entre as atividades que mais receberam investimentos ingleses no país durante o século XIX. Segundo Eakin, "os investidores britânicos bombearam entre vinte e cinco a trinta milhões de libras na América Latina nos anos 1820", sendo que os projetos brasileiros receberam a maior parte desse valor. A maior parte do capital britânico investido no Brasil no século XIX financiou a construção de ferrovias, portos, sistemas de comunicações e serviços públicos, seguidos da minas de ouro. Ainda segundo Eakin, o fluxo de investimentos britânicos na exploração de ouro passou por três fases, a primeira em 1820-30, logo após o Reino Unido ter adotado o padrão ouro em 1816. A segunda fase e mais intensa ocorreu nos anos 1860, período em que Burton esteve presente no país, e o que explica seu interesse em visitar e descrever as minas. A terceira fase, e menos intensa, teria ocorrido no último quartel do século XIX. A maior parte das minas administradas pelos ingleses fechou até o fim do século, mas ainda assim muitas foram altamente lucrativas.

A longa viagem que Burton fez em Minas Gerais descrita em *Explorations* foi dedicada em sua maior parte à visita dos empreendimentos mineradores dos ingleses no país, que se concentravam naquele estado, além da prospecção de novas regiões a explorar. Além de fazer um balanço da exploração mineral inglesa no país Burton possuía interesses próprios no negócio. Em carta de 21 de outubro de 1865, escrita no Rio de Janeiro e endereçada a Sir Crookes, deixa claras suas intenções:

> Estou coletando detalhes sobre a produção de ouro e o estado das minas no Brasil. A patente é prometida em trinta dias que podem significar três meses. Quando o negócio estiver arranjado eu estarei pessoalmente nas sedes e lá entrarei em detalhes. Existem muitas minas abandonadas porque a produção não era suficiente e elas provavelmente podem ser exploradas novamente (ORLEANS, 2009).[xxiii]

As intenções de Burton em explorar minerais no Brasil não tiveram sucesso, mas seu livro fornece um panorama completo da atividade mineradora de ouro no estado de Minas Gerais na época, não apenas apresentando dados sobre produção e outros aspectos

econômicos, mas descrevendo o dia a dia das minas e a vida que os imigrantes ingleses que nelas trabalhavam levavam no país, como veremos na análise a seguir.

3.3 Burton viajante no Brasil

A vinda de Burton ao Brasil como cônsul pode ser atribuída em parte ao lobby que sua esposa fez para que fosse transferido de seu primeiro posto em Fernando Pó (hoje Bioko, ilha na Guiana Equatorial, África), para um local menos remoto – Burton havia proibido Isabel de acompanhá-lo à ilha, por considerar o ambiente inóspito para mulheres. O Brasil não era a opção preferida de Burton, que almejava o posto de Damasco. O país não oferecia, do seu ponto de vista, a possibilidade de grandes aventuras ou expedições, e o período que aqui passou foi visto por seus biógrafos como um intervalo em sua vida atribulada. O próprio Burton, em carta escrita no Rio de Janeiro, em 23 de outubro de 1865, a Lord Houghton, ao comentar suas constantes idas e vindas entre Santos, seu posto consular, e São Paulo, onde montou uma segunda casa, considerou a segunda cidade como "um local mais tolerável de **exílio**" (ORLEANS, 2009) (grifo meu)[xxiv], o que indica bem o que ele pensava a respeito de sua vida no país. Além das suas casas em Santos e São Paulo, durante o tempo que viveu no Brasil o casal passava temporadas no Rio de Janeiro, onde era recebido pela família imperial, ou fazia seus passeios pelo interior do país. Em carta de 23 de novembro de 1867, escrita no Rio de Janeiro, e enviada também a Lord Houghton, amigo do casal, Isabel apresenta suas opiniões sobre o país, após dois anos de vida no Brasil: "Este é um país glorioso e nós estamos muito felizes nele e encontramos muito com que nos ocupar aqui – o interior é bem incivilizado, mas a região costeira tem uma espécie de 'demi-semi' civilização que nos traz todos os aborrecimentos de uma sociedade muito superficial, sem nenhum dos seus prazeres" (Idem)[xxv]. Sobre a paisagem do Rio de Janeiro o casal parece confirmar o encanto tradicional dos estrangeiros: "O Rio de Janeiro é um lugar muito agradável; muito quente e muito caro para se viver, mas o lugar mais bonito imaginável, como uma terra de conto de fadas" (Idem). E revela também a aprovação de Burton: "Richard diz que o lugar é superior a qualquer outro que ele conhece, mesmo o Cabo Horn. Ver a baía ao nascer de sol pela primeira vez quando chegamos de vapor faz

valer a pena toda a viagem desde a Inglaterra" (Idem).[xxvi] Já sua opinião a respeito de Santos não parece muito satisfatória, como vemos na mesma carta:

> Nós moramos a cerca de duzentas milhas abaixo da costa [do Rio de Janeiro]. O consulado é em Santos; você entra em uma lagoa, ou antes, em um longo e sinuoso braço de mar, muito enlameado e sujo, por cerca de sete a nove milhas através de um manguezal e, então, cercada por montanhas se encontra Santos, com suas casas como cartas de baralho jogadas ao léu. Não há ventilação, a água é ruim, e chove perpetuamente aos baldes, a ponto de quebrar os guarda-chuvas, sucedendo-se um sol escaldante que faz vapor e decomposição se elevar da massa de vegetação (Idem).[xxvii]

A permanência de Burton no Brasil ocorreu entre setembro de 1865 e agosto de 1868, quando um grave ataque de hepatite o fez abandonar o país e, sob licença médica, realizou uma viagem de "convalescência" através da Argentina, Paraguai e Uruguai, para visitar o local da guerra do Paraguai, tema de um de seus livros, *Letters from the Battlefields of Paraguay* (1870). Burton completou sua viagem pela América Latina cruzando os Andes e passando pelo Chile até alcançar o Peru, onde foi informado casualmente por um viajante inglês, que o encontrou em um bar, de sua indicação para o posto de Damasco, retornando à Inglaterra em 1869.

O curto período de Burton no Brasil foi aproveitado para realizar viagens pelo país e se dedicar às suas traduções, uma vez que o posto de cônsul era visto por ele como apenas mais uma oportunidade para se dedicar às suas viagens e estudos – a maior parte do trabalho burocrático consular era delegado ao seu secretário ou mesmo à sua esposa Isabel. Entre as viagens realizadas por Burton pelo país podemos citar a grande viagem através de Minas Gerais em lombo de mula, percorrendo a antiga Estrada Real, saindo do Rio de Janeiro, passando por Juiz de Fora, Barbacena, e visitando as principais cidades coloniais mineiras, até chegar a Diamantina. Nessa mesma viagem, percorreu de jangada o rio das Velhas de Sabará até o encontro com o rio São Francisco, e desceu pelo São Francisco até sua foz no Atlântico. Essa viagem aconteceu entre 12 de junho e 12 de novembro de 1867, e encontra-se descrita em *Explorations of the highlands of the Brazil*. Outra viagem documentada foi feita pelo litoral de São Paulo, também de barco, de Bertioga a Ubatuba,

visitando as regiões pelas quais Hans Staden viveu suas desventuras como cativo dos índios tupinambás. O relato dessa viagem encontra-se publicado na terceira parte do prefácio da tradução em inglês do relato de Hans Staden realizada por Albert Tootal e organizada por Burton, publicada em 1884 em Londres. Além desses relatos, Burton publicou artigos no jornal inglês *Fraser's Magazine* descrevendo os passos de sua viagem de navio da Inglaterra até o Rio de Janeiro. Os artigos foram escritos no decorrer da viagem e descreviam em detalhes os pontos de parada da longa viagem de vapor, mas, apesar do título com que vieram a lume, "Letters to a friend. From London to Rio de Janeiro", eles se encerraram na passagem por Recife e Olinda.

Burton também publicou diversos artigos de caráter científico relacionados à sua passagem pelo Brasil, refletindo a variedade de interesses que animava seu intelecto. Em nosso levantamento encontramos mais seis textos, publicados a maior parte em periódicos, e um como apêndice de livro. Na área de antropologia publicou em 1868, na *The Anthropological Review*, uma carta dando suas opiniões sobre a escravidão, como introdução a um texto escrito por um brasileiro, M. Malheiro, que havia sido publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro em 13 de abril de 1867, e foi traduzido por Richard Austin com o título "The extinction of slavery in Brazil from a practical point of view". Na mesma área publicou também "The Primordial Inhabitants of Minas Geraes, and the Occupations of the Present Inhabitants" no *Journal of the Anthropological Institute*, em 1872; e **"**Notes on the Kitchen-middens of São Paulo, Brazil, and the footprints of St Thomas, alias Zomé", na revista *Anthropologia*, em 1873, em que informa sobre suas visitas aos sambaquis no litoral paulista, e analisa a lenda da visita de São Tomé às Américas, que teria deixado suas pegadas marcadas em rochas por todo o território brasileiro e em outros países da América Latina. Na área de geografia publicou "Geographical Notes on the Province of Minas Geraes", no *Journal of the Royal Geographical Society*, em 1874, na qual oferece uma pequena nota sobre sua tradução do artigo homônimo de Henrique Gerber; publicou também uma rápida notícia sobre sinais da existência de um vulcão ativo no Brasil, que ficaria entre São Paulo e Paranaguá, "A volcano in southern Brazil", e que foi publicada como apêndice ao livro de James C.

Fletcher e D. P. Kidder, de 1866, *Brazil and the Brazilians*. Sobre literatura brasileira e tradução Burton publicou um artigo na *Athenaeum* em 1872, chamado "Translation".

Além de *Explorations of the highlands of the Brazil*, Burton havia iniciado a produção de outro livro de viagem sobre o Brasil, intitulado "Explorations of the lowlands of the Brazil", cujos originais incompletos foram queimados por sua esposa Isabel junto a outros manuscritos após sua morte. A respeito desse livro, Burton comentou em carta a Albert Tootal, de 16 de maio de 1870:

> Em alguns dias irei começar "Lowlands of the Brazil", uma espécie de contrapeso para o livro sobre as terras altas [*Explorations of the highlands of the Brazil*]. Ele será no mesmo estilo, mas com menos notas e outras mudanças. Eu espero que ele faça algum barulho já que tratará de regiões civilizadas, não do São Francisco (ORLEANS, 2009).[xxviii]

Burton comentou ainda sobre outros projetos que possuía para o Brasil, em carta escrita em Santos em primeiro de agosto de 1867 a Alexander G. Findlay: "com relação à literatura eu estou escrevendo um livro sobre a costa do Brasil 'De Santos ao Equador' e outro sobre a província de S. Paulo" (ORLEANS, 2009). [xxix] Em carta também de 1867, do dia 23 de novembro, a Lord Houghton, Isabel comenta sobre os projetos do marido: "Richard tem quatro livros sobre o Brasil quase prontos, e pela primeira vez em sua vida ele não tem nada além de coisas boas a dizer (ele gosta dos brasileiros). Um é sobre São Paulo, outro sobre o litoral, outro sobre o rio São Francisco, e o quarto é sobre o Brasil em geral" (Idem).[xxx] O livro sobre São Paulo a que Isabel se refere provavelmente é o "Lowlands" citado por Burton. O livro sobre o litoral brasileiro é também citado por Burton em sua carta, apenas o quarto, "sobre o Brasil em geral", é citado apenas por Isabel. De todos esses projetos apenas a viagem ao rio São Francisco foi publicado.

De uma forma geral, os livros de viagem escritos por Burton não se propunham apenas a relatar os passos de suas viagens, mas conjugavam seu relato pessoal com uma profusão de informações sobre os mais diversos aspectos das regiões visitadas, que ele adquiria em estudos com ampla bibliografia e conversas com intelectuais, autoridades e mesmo com a gente simples do povo, o que era facilitado por seu conhecimento das línguas

das regiões visitadas. Na biblioteca de Burton, catalogada por Brownlee Kirkpatrick (1978), encontra-se um grande número de obras sobre o Brasil – tratados de geologia, relatos de viagem, estudos linguísticos de tupi-guarani, histórias do Brasil, etnografia, literatura, e outros, totalizando noventa e cinco títulos, o que demonstra a extensão de suas pesquisas e a diversidade de seus interesses. Em carta escrita em São Paulo, em fevereiro de 1868, a Tootal, Burton comentou sobre sua rotina de estudos: "Acabei meu texto do *Uruguay* e estou fazendo a cópia final para impressão. Meu trabalho diário começa às seis da manhã e termina às dez da noite, há uma imensidão de leitura a ser feita antes que alguém possa escrever sobre o Brasil" (ORLEANS, 2009).[xxxi] Quando menciona sua rotina de estudos, Burton não se referia ao seu trabalho de cônsul, mas provavelmente às suas leituras, traduções e projetos de livros.

3.3.1 *Explorations of the highlands of the Brazil* – "O país do futuro" de Richard Burton

O único livro produzido por Burton sobre suas viagens no Brasil publicado foi *Explorations of the highlands of the Brazil, with a full account of the gold and diamond mines. Also, going down 1500 miles of the great river San Francisco, from Sabará to the Sea*, editado em 1869 pela editora Tinsley Brothers, em dois volumes. A publicação do livro foi negociada por Isabel quando esta voltou do Brasil enquanto Burton viajava pela América do Sul. Isabel aproveitou a oportunidade para incluir no livro um prefácio de sua autoria no qual procura abafar o impacto das ideias poligamistas de Burton defendidas no livro. Em *Explorations* Burton defende a proposta de que em regiões de baixa população, como no interior do Brasil, a poligamia seria uma medida eficaz para se promover o povoamento, e cita o exemplo da organização da sociedade dos mórmons, que havia visitado nos EUA poucos anos antes. No prefácio escrito por Isabel (sem o connhecimento de Burton), após explicar seu encargo em fazer a obra ser impressa, ela se sentiu obrigada a manifestar sua opinião a respeito do tema polêmico presente no livro:

> É, entretanto, momento para afirmar, respeitosamente, mas com firmeza que, apesar de orgulhosamente aceitar a confiança em mim depositada, e me comprometo a não usar de meus poderes discricionários para alterar nem uma única palavra do texto original, eu protesto veementemente contra seus sentimentos morais e religiosos, que contradizem uma vida boa e respeitosa. Eu aponto o dedo de indignação especialmente para o que desvirtua nossa Igreja Católica Romana, e para o que encoraja essa lei repulsiva e contra a natureza, a Poligamia, à qual o autor é atento em não praticar, mas de um pedestal moral superior ele prega aos ignorantes como um meio de população de jovens países (BURTON, Isabel, 1893, p. vii). [xxxii]

A princípio William Tinsley, editor de vários livros de Burton desde 1863, e contratado para publicar *Explorations*, opô-se à intromissão de Isabel, que reagiu firmemente, como podemos constatar na carta enviada por ela ao editor, de 04 de dezembro de 1868:

> Seria mais proveitoso abandonar o livro do que publicá-lo sem o meu prefácio. A Rainha detesta poligamia, e eu estou agindo sob ordens de terceiros. O público britânico detesta poligamia. O Capitão Burton tem provocado o público o bastante. Eu agora pretendo tornar minha tarefa fazer com que o público o entenda. O governo brasileiro é católico. A Imperatriz é ultrapapista. Você acha que o Imperador iria solicitar três ou quatro mil cópias para serem distribuídas em seu Império se os ânimos do Capitão Burton não fossem de certa maneira refreados...? Os homens em seu escritório que o colocaram contra meu prefácio são inimigos dissimulados de meu marido! (ORLEANS, 2009).[xxxiii]

Além de colocar em evidência as ideias católicas de Isabel frente ao pensamento contestador de Burton, a carta nos revela os interesses do casal em divulgar o livro em terras brasileiras. A grande polêmica deveu-se a uma nota em um trecho final do capítulo X no qual Burton fazia um levantamento da população da atual cidade de Tiradentes e surpreendia-se com seu pequeno número, e a grande proporção de mulheres em relação aos homens, o que o lembrou da visita feita à cidade mórmon nos EUA alguns anos antes. Apesar de um pouco longa, reproduzimos a nota por a considerarmos um resumo do pensamento antropológico de Burton. Após a lembrança da religião mórmon, ele se explica na nota:

> O texto pode parecer paradoxal para aqueles que ainda acreditam que o canibalismo e o sacrifício humano, a escravidão e a poligamia, são abominações por si mesmas, a soma de todas as vilanias, e assim por diante. Eu os considero como algumas das várias fases, ou antes, condições necessárias por meio das quais a sociedade civilizada alçou-se ao seu atual estado de avanço. Sem o canibalismo, como poderia o zelandês ter preservado seu excelente estado físico? Certamente que não comendo morcegos e ratos. Sem a escravidão como poderiam as Antilhas e o sul dos Estados Unidos ter limpado a selva? Os homens brancos não poderiam, e os negros livres não o fariam. Sem a poligamia, como poderia a semente de Abraão ter se multiplicado tanto? No máximo eles teriam dobrado seu número em meio século. No Velho Mundo um retorno ao estado de sua juventude seria um movimento retrógrado, uma recaída na barbárie. Mas o mesmo não se aplica às novas terras, que representam, numericamente, as condições que esquecemos há séculos (BURTON, 1893, p. 115). [xxxiv]

O prefácio repercutiu nas críticas publicadas sobre o livro na época, e é lembrado como uma das primeiras interferências de Isabel sobre a obra de Burton – interferências que se aprofundaram em coautoria e cotradução de textos e atingiu seu clímax com a queima dos papéis de Burton após sua morte, destruindo seus diários pessoais, cartas, os últimos trabalhos de tradução e material para um livro sobre o Brasil, o citado *Lowlands*.

Em sua edição original, o primeiro volume de *Explorations* inicia-se com uma imagem da conferência quinzenal dos escravos realizada na fazenda de Morro Velho, em Nova Lima/MG, onde Burton se hospedou, seguido de uma figura de um índio Tupi usando uma saia de penas e outros adereços, com uma espada na mão direita e segurando a bandeira do Império na mão esquerda. No segundo volume encontramos também nas primeiras páginas duas ilustrações, que assim como no primeiro, são as únicas de todo o livro: a cachoeira de Paulo Afonso e uma índia, representada de forma estilizada e seguida de uma frase explicando ser o Brasil normalmente representado por uma índia Tupi. As ilustrações evocam uma imagem arcaica e primitiva do país, representado pelos índios, pela natureza em sua forma mais dramática, e pela presença do bárbaro costume da escravidão, tão combatido pelos ingleses naquele momento. Apesar de o elemento indígena aparecer

apenas indiretamente na narrativa da viagem, uma vez que Burton não se encontrou com nenhum índio durante todo o seu percurso, sua presença no livro não apenas rende homenagem ao Império brasileiro, que o havia adotado como símbolo, como também oferece uma imagem exótica destinada a preencher as expectativas do público leitor inglês a respeito do país, complementada pela ilustração da cachoeira e dos escravos. A presença do termo "explorações" no título também parece servir ao mesmo fim de atrair o público acostumado às aventuras de Burton em terras desconhecidas. Porém, Burton não realizou nenhuma exploração no Brasil no sentido estrito do termo, tendo apenas visitado regiões já há muito tempo habitadas. Apesar desse apelo aventureiro, o tom do livro em sua maior parte foge a essas expectativas, e não se atém a aspectos pitorescos ou aventuras exploratórias entre índios selvagens, aproximando-se mais de um relatório sócio-econômico-geográfico de parte do país. Essa será uma das críticas feitas ao livro, como veremos na análise de sua recepção mais adiante: eram esperados mais descrições das regiões visitadas e menos compilação de dados.

O livro é dedicado a Lord Stanley, Secretário de Estado para Assuntos Estrangeiros do Império Britânico durante o período de Burton no Brasil. Na dedicatória, Burton se dirige ao eminente político como um colega antropologista, capaz de compreender um livro que apresenta "verdades duras" e que advoga opiniões distantes do senso comum. A dedicatória ainda oferece uma chave para a leitura do livro, quando Burton afirma:

> Se minha última jornada tiver o feliz efeito de dirigir sua atenção para o Brasil, uma região tão rica em bens naturais, tão abundante em capacidades ainda latentes, e tão ardente por desenvolvimento; para um Império com ligações estreitas a nós pelos laços do comércio; [...] eu espero acreditar que meu tempo não tenha sido gasto em vão (BURTON, 1893, p. v).[xxxv]

Nessa sentença Burton exprime os principais temas que serão explorados em seu livro, como veremos em nossa análise a seguir: a riqueza de bens naturais, a abundância de capacidades latentes, a necessidade de desenvolvimento e as possibilidades que se

oferecem ao Império Britânico no país. Esses são, portanto, os principais eixos a dirigir os interesses de Burton na descrição das regiões visitadas por ele nessa viagem.

O primeiro volume cobre o período da viagem entre sua partida do Rio de Janeiro e as visitas às cidades históricas de Minas Gerais e suas minas de ouro. No segundo volume é descrita a visita a Diamantina e a descida pelo rio São Francisco de barco até a foz. Burton demonstra sua erudição na literatura em língua portuguesa citando diversos autores, brasileiros e portugueses, durante todo o texto, seja como epígrafe ao volume, onde encontramos as estrofes XCV a XCIX do Canto VI d'*Os Lusíadas*, traduzidas por ele, seja nos capítulos, que são epigrafados com vários trechos de poesia e prosa de autores brasileiros, como Manuel Araújo de Porto-Alegre, Basílio da Gama, Santa Maria Itaparica, José Bonifácio de Andrada e Silva, Tomás Antonio Gonzaga, Santa Rita Durão e outros. Entre os estrangeiros, Burton cita muitos viajantes que estiveram no Brasil, revelando sua pesquisa extensa sobre o país, assim como poetas europeus. O objetivo do texto, que abandona qualquer veleidade literária ou poética, não se propondo à tradicional narrativa pitoresca, fica logo explícito no prefácio de Burton, que apresenta uma série de dados estatísticos referentes à população de imigrantes no país, além de discorrer sobre as vantagens de se enviarem imigrantes das ilhas britânicas para colonizarem as terras brasileiras. Burton defende também, no prefácio, seu olhar supostamente científico e imparcial, e compara suas descrições a uma série de "fotografias duras e secas" com "traços rudes e cores escuras e cruas". Sua pretensão é ser preciso. E se defende antecipadamente, tanto frente aos possíveis (e esperados) leitores brasileiros, quanto aos ingleses, o que demonstra como a produção da literatura estrangeira de viagem no Brasil sempre percorreu uma mão dupla, buscando leitores não apenas no país natal do viajante, mas no próprio país descrito:

> Os brasileiros, que, como a maioria dos povos jovens, tem um ávido e quase feminino apetite por admiração e demonstrações de apreço, irão achar minha narrativa rude e seca. Estrangeiros aqui residentes, que possuem uma experiência negativa no país, e a ele são pouco apegados, e que vêem como parte do patriotismo e um ponto de honra apoiar qualquer compatriota contra um nativo, mesmo que o primeiro seja um calhorda, irão me acusar de "brasilianismo"; mas o imparcial irá me dar crédito pela sinceridade que recusa elogiar ou

> mesmo exagerar as dádivas de uma região à qual eu prefiro a todas onde minhas viagens têm me levado até agora (BURTON, 1893, p. 11).[xxxvi]

Burton parece avisar os leitores de que não encontrarão um relato das maravilhas do país, recheado de aspectos pitorescos e curiosos como os apresentados pelo francês Denis em seu relato. Entre as duas propostas para a representação do país, a de Denis e a de Burton, temos o deslocamento de uma visão exótica e pitoresca para uma visão mais pragmática e pretensamente científica, baseada numa abordagem antropológica que acaba se revelando racista e determinista. Esse deslocamento demonstra tanto a diferença de interesses das duas nações em relação ao Brasil, a França e a Inglaterra, como o diferente papel que os dois viajantes desempenharam como mediadores culturais. O tom do relato de Burton em *Explorations* não apenas contempla a perspectiva de um funcionário diplomático, cujas principais tarefas diziam respeito a apoiar e fomentar os investimentos ingleses no país, mas também seguiam a cartilha aprendida na Royal Geographical Society, entidade da qual era sócio e que havia financiado algumas de suas explorações na África. A sociedade propunha, segundo Dane Kennedy, um olhar científico sobre as regiões visitadas, e que deixava pouca margem para divagações românticas e idealizadoras:

> Esse papel era perfeitamente consistente com seus objetivos como uma sociedade científica, que enfatizava a coleção incansável de dados, espécies, e outras informações referentes ao ambiente físico [...]. A legitimidade da geografia como uma nova disciplina científica dependia de sua habilidade em estabelecer um grupo de protocolos que deveriam padronizar seus métodos descritivos. Esses protocolos eram dirigidos a comerciantes, missionários, soldados e outros que contribuíam para o conhecimento geográfico através de relatórios de regiões desconhecidas, mas eles punham uma obrigação especial em homens como Burton, que tomavam a tarefa do conhecimento geográfico como uma oportunidade profissional (KENNEDY, 2005, p. 97).[xxxvii]

Explica-se, portanto, a variedade de informações encontradas em *Explorations*, assim como na maioria dos outros livros de viagem de Burton e mesmo em suas traduções. A excessiva informação apresentada nos textos de Burton é frequentemente citada por seus

críticos como um de seus pontos fracos, tornando os textos enfadonhos e sem ritmo. Em sua necessidade de demonstrar expertise em todas as áreas, de história a linguística, de mineralogia a religiões, Burton excede-se em suas infindas notas, tabelas, medidas, registros históricos, citações e teorizações. Esse apetite enciclopédico, que se manifesta na busca e coleção de informações e de artefatos artísticos, históricos e etnográficos de todas as culturas e tempos, caracteriza o espírito inglês imperialista da época, que em suas explorações e invasões ao redor do mundo colecionaram objetos e conhecimento de todas as partes do planeta e da história para serem estudados e expostos na metrópole do Império. É dentro desse espírito de colecionar artefatos ao redor do mundo que se enquadra a atitude de Burton não apenas de viajar, registrar e relatar, mas também seu interesse em traduzir – mais uma maneira de colecionar o conhecimento do mundo para sua nação, como veremos mais detalhadamente no capítulo dedicado às suas traduções.

Apesar da proposta de objetividade de *Explorations*, Burton não se furtou a fazer poucas, mas intensas divagações evocadas pelas paisagens vistas. Logo na saída do Rio de Janeiro, ponto de partida de sua viagem descrita no livro, Burton maravilhou-se com a paisagem da baía, e se derrama em imagens poéticas que parecem, apesar da evasiva em seu prefácio, exatamente procurar agradar o leitor brasileiro com um texto quase no tom nacionalista de nosso primeiro Romantismo:

> Mais encantadora ela é [a baía de Guanabara] quando repousa sob sua abóbada etérea, enquanto um verniz da atmosfera diáfana tempera a distância com uma suave e refinada graciosidade; quando o manto azul é de um perfeito azul brilhante, quando os marrons são salpicados de rosa e púrpura, e quando as cores nacionais se fazem lembrar: verde, vívido como a esmeralda, e amarelo, brilhante como o ouro (BURTON, 1893, p. 20).[xxxviii]

E o texto continua em seus elogios à natureza, levando Burton a revelar seus pensamentos acerca da influência da paisagem sobre o espírito dos habitantes locais, em concordância com os pensamentos de Denis, como foi mostrado anteriormente. Diz Burton que "tais efeitos da natureza [...] necessariamente afetam o caráter nacional" (Ibidem, p. 21). Ainda segundo ele, "os aspectos da natureza são atualmente reconhecidos influências sobre o intelecto e o idealismo do homem" (Idem).[xxxix] E continua com a louvação às

amenidades da terra sempre repetidas pelos viajantes: "como essas páginas vão provar, não há nada comparado a viajar na 'terra do Pau-Brasil'. Ela tem uma suavidade, uma amenidade de aspecto que os filhos do rude Norte sentem pela primeira vez, e a qual eles não podem esperar encontrar novamente em outro lugar" (Idem).[xl] Burton não se esquece de também elogiar o habitante local, considerado de "pronunciados traços de caráter" e uma energia "quase selvagem", mas esse elogio será substituído no decorrer da narrativa pelas críticas ao subdesenvolvimento da população que ele encontrou no interior do país.

Ao lado dos comentários elogiosos sobre a natureza brasileira, pela sua variedade e exuberância, Burton dissemina ao longo de sua narrativa suas críticas e sugestões à sociedade que habita tal paisagem. As críticas em geral se dirigem à incapacidade da população local de aproveitar o enorme potencial do país, à qual são dadas sugestões de melhoramentos e investimentos em infraestrutura. Seu olhar está sempre voltado para o futuro: aponta as potencialidades e propõe maneiras de vencer os empecilhos ao progresso e desenvolvimento, além de relacionar as possibilidades e condições para o estabelecimento de negócios e da imigração inglesa no país. A partir dessa visão pragmática e prospectiva, Burton critica a cidade de Juiz de Fora, chamando-a uma simples rua "empoeirada ou lamacenta" (dependendo das condições do tempo), cujo único mérito apontado seria a grande largura, disposição que seria reconhecida quando fossem introduzidos os bondes. De uma forma geral essa avaliação se repetirá: os locais visitados, notadamente as aglomerações urbanas, não valem a pena ser descritos pelo que são ou representam, mas pelo que virão a ser e a representar em um futuro de desenvolvimento que ele prevê para o país, desde que seus conselhos sejam seguidos.

Na visita a São João Del Rey, Burton visitou o liceu local, onde um inglês dava aulas, e ofereceu aos privilegiados alunos uma palestra sobre suas explorações na África Oriental e Central. Burton não aprovou a arquitetura e arte coloniais, presentes nas cidades históricas por ele visitadas em Minas Gerais. O estilo jesuítico é considerado "pesado e desgracioso", e, segundo ele, teria falhado grosseiramente na tentativa de "combinar as linhas verticais do gótico com a linha horizontal da arquitetura clássica" (BURTON, 1893, p. 121).[xli] Sugere que os altares das igrejas fossem deixados com a madeira em estado natural, sem as pinturas douradas típicas do barroco mineiro. Em Tiradentes desaprovou a

decoração das igrejas, e reclamou dos "gorduchos anjinhos pintados a ouro, a brigar com o bom gosto" (Ibidem, p. 141).[xlii] Seu desgosto pela arte colonial estende-se às obras de Aleijadinho em Congonhas. Considera os passos (onde são representados os momentos da paixão de Cristo) grotescos e sem valor como obra de arte, mas reconhece que "essas caricaturas de madeira servem, sem dúvida, para fixar suas intenções firmemente na mente do público, e para manter viva a devoção" (Ibidem, p. 169).[xliii] Apenas a natureza parece se salvar das impressões pessoais de Burton, já que as interferências humanas na paisagem, as cidades, a arquitetura, as estradas, de uma forma geral lhe desagradam pelo mau gosto, falta de originalidade e má qualidade na execução. A cidade de Ouro Preto também recebe suas críticas, segundo ele, para ser uma capital faltava-lhe "a graça e grandeza de uma cidade", mas considera-a, de certa maneira "pitoresca e romântica" (Ibidem, p. 343). Não vê, porém, nada de pitoresco em suas ruas sinuosas, e imagina a dificuldade que no futuro elas oferecerão aos carros e à instalação de outros melhoramentos, como as redes de esgoto e gás. Reclama também da ausência de calhas nos telhados que despejam toda a água da chuva sobre os transeuntes.

Burton também entoa uma recorrente visão que muitos estrangeiros apresentam sobre o país – a de uma terra jovem, mas já em ruínas – os tristes trópicos que Levi Strauss iria descrever cerca de meia década depois. Ao mesmo tempo evoca a ideia de que a natureza aqui seria mais poderosa do que o homem e suas obras, como é exemplificada na descrição da visita à mina abandonada de Gongo Soco, em Nova Lima: "é melancólico ver ruínas em uma terra tão jovem, cabelos brancos em uma cabeça juvenil. [...] Contrastando com toda essa ruína, havia a prodigiosa vitalidade da natureza", e descreve uma figueira que estendia seus galhos e raízes sobre as pedras dos escombros (BURTON, 1893, p. 299).[xliv]

A natureza, apesar de conseguir atrair a atenção de Burton em vários momentos, não é o que mais lhe atrai na viagem, e sua contemplação chega por momentos a lhe enfastiar. Ao chegar às cercanias de Mariana, após um bom tempo de viagem, Burton começa a se cansar das paisagens românticas, e nem as reminiscências literárias parecem tornar o ambiente mais interessante, como revela ao descrever o local:

> A região tem aquela beleza monótona, primitiva e selvagem, como *Atala* ou *Iracema*, do qual nossos olhos estavam agora se cansando. Nossa admiração pelo inanimado estava sendo rapidamente exaurida; a beleza selvagem, a magnificência da floresta virgem, a graça uniforme da segunda vegetação, começava a pesar sobre nós; estávamos cansados das grandes montanhas, da colina pitoresca, e mesmo da pradaria suavemente ondulada. A verdade é: nós queríamos a presença humana; queríamos um pouco da feiúra, falando em inglês claro, para nos aliviar de tanta beleza (Ibidem, p. 333).[xlv]

Burton parecia estar sofrendo dos males de uma longa e desconfortável viagem, e reclama até da cor verde da vegetação, classificando-a como a cor mais monótona de todas, o que, segundo ele, num clima tropical e úmido provocaria depressão.

À parte os devaneios românticos de Burton, que parecem ter se esgotado logo, o viajante descreve a paisagem sempre imaginando o futuro: como a região poderia se desenvolver, que melhorias poderiam ser feitas, a necessidade de criação de infraestrutura como estradas, pontes, ferrovias, encanamentos, etc. Mas mesmo em seus devaneios e visões de progresso é possível entrever certa melancolia pelo desaparecimento da paisagem selvagem, como notamos em sua antevisão do destino do rio das Velhas, que aparentemente não se concretizou completamente:

> E esse rio deserto irá se tornar, em pouco tempo, uma estrada das nações, uma artéria suprindo de matéria vital o comércio do mundo. O banco de areia no qual nos deitamos poderá ser o marco inicial de alguma rica cidade. A Cachoeira da Onça e a Coroa Braba serão silenciadas para sempre. E o zumbido do trabalho do homem irá sepultar os únicos sons que agora atingem nossos ouvidos: o uivar do lobo Guará e o fraco som do pequeno coelho marrom do mato (BURTON, 1893, p. 54).[xlvi]

Nesses momentos de deleite e surpresa com a natureza local, o mote da exuberância e diversidade surge em vários trechos, como nos comentários sobre as matas ao redor da Mina de Morro Velho, em Nova Lima, em que compara a variedade e brilho das flores e árvores brasileiras com a pobreza das florestas das regiões temperadas, e encanta-se com a profusão de tonalidades de verde encontradas: “com razão pode-se dizer que aqui um simples tronco apresenta formas mais variadas do que toda uma floresta na

Europa" (Ibidem, p. 295).[xlvii] Apesar desses momentos de encantamento com a natureza do país, Burton não deixa de criticar o ufanismo brasileiro alimentado pela glorificação da natureza, expondo a realidade do subdesenvolvimento:

> O "Brasileirismo" no Brasil, e o Americanismo nas repúblicas hispano-americanas, nunca são tão exagerados como quando eles se vangloriam de seu país [...]. O "torrão abençoado" passou à categoria de zombaria. O sol, a lua, as estrelas, são objeto de fanfarronice popular. [...] Daí o prodigioso "contar vantagem" sobre a magnificência do Império, a maravilhosa Terra do Cruzeiro do Sul, com sua enorme riqueza e esplêndido destino. Seja lá o que o último venha a ser, as riquezas ainda estão no solo, e a nação é indubitavelmente pobre. (BURTON, 1893, p. 218).[xlviii]

Essa riqueza, em grande parte ainda a ser exlorada, Burton pôde comprovar nas visitas que fez às minas de ouro de Minas Gerais, a maior parte então administrada por ingleses. Em São João Del Rei, visitou a mina administrada pela St. John Del Rey Mining Company Limited, fundada em 1830; na atual Tiradentes, conheceu a General Mining Association, fundada em 1828; em Itabirito, visitou a Brazilian Company, fundada em 1833. Visitou em Santa Bárbara as ruínas de Gongo Soco, ou Imperial Brazilian Mining Association, a primeira mina administrada pelos ingleses, comprada em 1824, e abandonada em 1856, e a mina de Passagem de Mariana, ou Anglo-Brazilian Gold-Mining Company, fundada em 1865. Fez da Mina de Morro Velho, em Nova Lima, também chamada St. John Del Rey Mining Company, seu quartel general durante as visitas à região, onde passou o maior período pousado, em companhia de seus conterrâneos que administravam a mina, e estudando-a minuciosamente, tendo dedicado-lhe vários capítulos. Em um dos capítulos de *Explorations*, "Notas sobre a mineração de ouro em Minas Gerais"[xlix], Burton apresenta um breve apanhado da atividade no estado, tratando da qualidade do ouro encontrado, das técnicas de mineração, e da presença inglesa na área.

O primeiro volume de *Explorations* se conclui com a chegada de Burton a Sabará, de onde partiu para a segunda etapa de sua viagem. Sua esposa, que o acompanhara até então, despediu-se do explorador e regressou a São Paulo. No segundo volume Burton narra o trecho de sua viagem de barco pelo rio das Velhas entre Sabará e Jaguara, de onde

seguiu por terra até Diamantina. Em seguida, retornou a Pirapora e desceu o rio São Francisco de barco até sua foz no Atlântico, oferecendo um interessante relato de sua passagem pelas pequenas cidades ribeirinhas do interior do sertão brasileiro.

Em sua passagem por Lagoa Santa, Burton tentou conseguir uma entrevista com o famoso arqueólogo Peter Lund, que devido à sua avançada idade não pôde recebê-lo. Reclamou de que o maior atraso nas viagens pela região devia-se à hospitalidade dos mineiros, que não permitem que o viajante continue seu percurso sem passar algumas noites hospedado em suas fazendas. Em diversos momentos da narração, ao descrever as passagens mais difíceis no curso dos rios que percorreu, o das Velhas e o São Francisco, Burton propõe medidas para disciplinar o curso dos rios e facilitar a navegação fluvial. As pequenas vilas que encontra ao longo das margens São Francisco lhe espantam pelo atraso. Na passagem pela comunidade de Traíras, às margens do rio das Velhas, Burton depara-se com um cenário de subdesenvolvimento que o deprime, e faz sua ode à necessária marcha do progresso:

> Senti-me abatido com este contato com minha espécie. Era o presente em sua forma mais prosaica e desprezível; o brilhante caleidoscópio da vida cultivada aqui se torna o mais maçante arranjo de formas invariáveis e cores repetitivas. Não há pobreza, muito menos necessidade; nem há competência, menos ainda riqueza. Não há propósito. Nenhum progresso, onde o progresso poderia facilmente ocorrer; nenhum choque de opinião entre pessoas que ainda assim são fartas de inteligência. A existência é, de fato, uma espécie de Nihil Album, do qual a variedade negra é a morte. Eu prefiro a maior e mais real barbárie a tal semicivilização entorpecida (BURTON, 1893, p. 62).[1]

A ética desenvolvimentista e progressista de Burton não lhe permite enxergar nas aldeias ribeirinhas nada além de atraso e uma espécie de "involução", uma regressão nas sociedades perdidas no interior do sertão brasileiro. Mesmos locais nos quais a poeta estadunidense Elizabeth Bishop irá encontrar uma autenticidade e simplicidade que a encantarão um século depois. As correntezas e quedas no leito do rio são despojadas de suas aparências pitorescas e são vistas apenas como impecilhos à navegação. Ao chegar à cidade de Diamantina, o patrimônio histórico e arquitetônico despertou-lhe tão pouco

entusiasmo quanto o de Ouro Preto. Para ele não há nada que valha a pena ser preservado na cidade, e elogia as novidades:

> Muitas das casas são novas e possuem sacadas: algumas preservam as rótulas e persianas ou muxurabis, cor de chocolate. Eles serão logo removidos: essas antiguidades são devidamente desprezadas no Brasil, aqui Temple Bar [16] seria fotografado e não seria mais permitido a obstruir o espaço. Tão logo o velho pelourinho for derrubado melhor para a progressista Diamantina – permitam-me sugerir (BURTON, 1893, p.96).[li]

É curioso notar que, cinquenta anos após Burton, quando as cidades históricas mineiras foram visitadas pelo escritor francês Blaise Cendrars, em 1924, este vai propor, junto aos brasileiros da trupe modernista que o acompanhava, exatamente o contrário, elaborando, em vez da destruição sugerida por Burton, a criação de um órgão de proteção ao patrimônio histórico e cultural brasileiro, embrião do atual IPHAN. Além de insistir na necessidade de progresso e de demonstrar desprezo pela preservação do patrimônio histórico em benefício do avanço, Burton demonstra, neste e em outros comentários, a perspectiva de que o seu livro não seja lido apenas pelo público inglês interessado no país, mas também pelos brasileiros, o que fica claro nas inúmeras sugestões que distribui ao longo do texto. Os elogios à natureza voltam a surgir no texto, natureza cujo esplendor e grandiosidade contrastam ainda mais com a pequenez do povo que a habita, como Burton parece sugerir em seu comentário sobre uma enorme gameleira vista em Diamantina, cuja "grandeza natural não combina com a mesquinhez da Arte que a rodeia" (BURTON, 1893, p. 109) [lii], referindo-se ao largo do Rosário, com sua igreja de "usual mau gosto" e um teatro inacabado.

Ao avaliar a exploração diamantífera na região, Burton se espanta com as técnicas arcaicas então utilizadas, e apresenta a região como uma terra cheia de possibilidades ao espírito empreendedor e ao bom uso da técnica: "todo o terreno que atravessamos é rico em diamantes, mas ele não pode ser extraído por falta de água; [...] e perto da ponte os bancos de areia produzem ouro" (Ibidem, p. 112).[liii] E completa:

[16] Bairro medieval de Dublin, na Irlanda.

"evidentemente o Brasil tem uma grande extensão de solo diamantífero reservado para as gerações futuras para ser explorado com inteligência, e especialmente através de maquinaria" (Ibidem, p. 136). [liv] Insiste ainda na abundância de riqueza a ser explorada na região:

> Até agora as formações de diamante no Brasil foram apenas arranhadas, e as obras podem ser comparadas às dos castores. Os rios não foram revirados, os poços fundos acima e abaixo das corredeiras, onde os grandes depósitos devem se agrupar, não foram explorados, nem mesmo com o aparelho de mergulho; o método seco de extração, há muito conhecido no Hindustão, aqui ainda é desconhecido. Tudo é conduzido no venerável velho estilo do século passado […] (Ibidem, p. 154).[lv]

As referências de Burton à riqueza mineral da região chegam ao exagero, lembrando o discurso fantástico e superlativo de Blaise Cendrars sobre o Brasil (que abordaremos proximamente), como se reservas de ouro e diamante pudessem ser achadas em toda parte: "Naquele dia, passamos sobre imensas riquezas, às quais, como filósofos, nem demos atenção" (Ibidem, p. 167). [lvi] Seu discurso dirigido ao futuro é lembrado novamente em suas previsões de desenvolvimento para os lugares que visitou, como evoca na descrição da região do encontro do rio das Velhas com o rio São Francisco:

> Se algum lugar carrega a marca da grandeza concedida pela Natureza, é esse entroncamento. [...] Ele liga as províncias de Goiás, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, e em pouco tempo o navio a vapor e a linha de ferro o ligarão à capital do Império. Eu gastarei mais tinta do que necessário para descrever esses povoados; então, quando minha previsão de suas futuras grandezas tiver sido justificada, o viajante poderá comparar seu Presente com o meu Passado, e encontrar, assim, outro padrão para medir a marcha do Progresso enquanto este avança, e precisa avançar, a passos gigantes, nesta terra do Cruzeiro do Sul (BURTON, 1893, p. 189).[lvii]

Na passagem pela cidade de Guaicuí comenta que "a falha de todo antigo povoamento no Brasil, a começar pelo Rio de Janeiro, é a estreiteza das ruas, o que depois de um tempo torna-se difícil de ser corrigido" (Ibidem, p. 197). [lviii] E aconselha as cidades a se prepararem, com o alargamento das ruas, para quando os bondes se tornarem universais.

Ao descrever o então miserável povoado de São Romão, localizado à beira do São Francisco, no norte de Minas, invoca novamente seus dons de prever a chegada do progresso àqueles rincões perdidos:

> Descreverei com algum pormenor este lugar esquecido de Deus, não pelo que é, mas pelo que virá a ser. [...] Não há absolutamente razão alguma para esse povoamento ser tão miserável, e seu povo tão bárbaro. [...] Espero que não esteja distante o dia em que algum viajante irá passar por São Romão e achar minha descrição dos são-romanenses totalmente obsoleta (Ibidem, p. 244).[lix]

A cidade de São Romão lhe traz uma impressão desagradável pela ausência de brancos puros, reforçando seu ponto de vista racista: "os são-romanenses não me agradaram. Não vi uma única pele branca entre eles; eram um 'rebanho uniforme' de bodes e cabras, caboclos e negros" (BURTON, 1893, p. 249).[lx] Na nota de pé de página, Burton explica que no Brasil o termo "bode" aplica-se aos mulatos, e que "cabra" seria a mistura entre o mulato e o índio. E continua em sua explicação, onde resume suas ideias racistas e eugenistas:

> Os selvagens, como me disseram, deram o nome de macaco da terra aos africanos. Contudo, viajantes tem afirmado que aos índios apetece a carne de tais macacos, e todos concordam que suas mulheres possuem "un goût trés-vif pour les nègres" [um gosto pronunciado pelos negros]. Alguns tem aconselhado, como forma de salvar o "homem vermelho" do desaparecimento, a misturar o seu sangue com o do negro. Essa ideia é, no entanto, antiantropológica. Não há necessidade de se preservar uma raça selvagem e inferior, quando suas terras são necessárias para um maior desenvolvimento; e, neste caso, o resultado artificial seria ainda pior do que ambas as raças originais (Idem). [lxi]

Além de deixar claro sua opinião racista a respeito tanto do negro quanto do índio, considerados inferiores ao branco, Burton aponta o resultado da mistura das duas raças como ainda mais inferior, uma vez que o indivíduo fruto de tal mixagem traria em si o pior de suas duas origens raciais, e prefere sugerir a extinção dos índios, justificada pela necessidade de apropriação de suas terras. Burton aproveitou o tempo passado em Morro Velho para tecer observações sobre os tipos humanos empregados na mineração, o negro, o

branco e o mestiço. Segundo ele, o Brasil é o melhor lugar para o homem branco, país em que todos os homens brancos são livres, iguais política e socialmente, diferentemente das rígidas estruturas sociais da Europa, o que ofereceria uma perspectiva muito favorável para a imigração de europeus. Burton conta que as melhores famílias mineiras tinham o costume de oferecer suas filhas a europeus, mesmo que estes fossem caixeiros ou mecânicos. Ao mesmo tempo Burton sentia-se incomodado com tanta democracia, e considerava insolente a forma como marinheiros ou operários ingleses lhe dirigiam a palavra, tratando-o como companheiro (Idem, p. 262). O negro, por sua vez, segundo Burton, nunca teria sido tão bem tratado quanto no Brasil. Para ele, o negro brasileiro não precisaria invejar a liberdade faminta da população pobre da maior parte do mundo civilizado; o negro aqui disporia, mesmo que não por lei, de diversos direitos de um homem livre, e pinta um quadro humano e idealizado da vida escrava, que ele teria encontrado na administração modelo da mina de Morro Velho (Idem, p. 270).

Ao elogiar o sistema de tratamento de escravos empregado em Morro Velho pelos ingleses, e pelos brasileiros de forma geral, Burton parece estar aprovando a prática da escravidão. Como foi mostrado no início do capítulo, Burton admitia a escravidão em certas situações. Quando defende o fim da escravidão, não o faz por razões humanitárias ou éticas, e sim por razões "antropológicas", ou estratégicas. Do seu ponto de vista racista, a solução para o Brasil se encontraria na imigração de europeus, o único povo que poderia trazer desenvolvimento para a nação. Além do mais, considerava o negro não apenas inferior, mas incapaz de resistir por longo tempo à vida na América. Assim como no caso do selvagem (o indígena), Burton acreditava que o destino do negro fora do seu ambiente originário seria o da extinção, postulando uma espécie de darwinismo racial, onde haveria uma seleção natural do elemento mais capaz e mais forte (Idem, p. 277). Seus maiores ataques, no entanto, dirigiam-se aos mestiços. Nas suas palavras, "o negro importado, o cativo, o pária, o criminoso da África, melhorou muito a sua própria sorte ao atravessar o mar. Mas a raça superior que lhe admitiu sofreu um dano incalculável, em vários aspectos, tanto morais quanto físicos, principalmente por indispô-la ao trabalho [...] (Idem, p. 263). [lxii] Burton atribui à presença do trabalho servil a formação de uma classe mestiça que

despreza o trabalho, e afirma que algumas dessas famílias de mulatos degradam a humanidade.

Apesar dos seus interesses como antropólogo, Burton defende a extinção dos povos indígenas, justificada tanto por sua pretensa inferioridade racial como pela necessidade de se incorporar suas terras ao desenvolvimento nacional. É curioso que Burton, um dos fundadores da Sociedade Antropológica de Londres, defenda abertamente a extinção de uma "raça" (e que hoje nós chamaríamos etnia), o que demonstra claramente sua concepção de antropologia, que se revela bastante utilitária e comprometida com os ideais de superioridade racial defendida pelo imperialismo britânico.

A ciência antropológica proposta e defendida por Burton seguia a linha de pensamento da Sociedade Antropológica de Londres, da qual participou, e que teve como seu primeiro fundador e presidente James Hunt. Segundo Ronald Rainger, em seu artigo "Race, politics and science: the Anthropological Society of London in the 1860's" (1978) (Raça, política e ciência: a Sociedade Antropológica de Londres nos anos 1860) a sociedade presidida por Hunt, e da qual Burton foi um dos fundadores e mais ativos colaboradores, surgiu como uma dissidência da mais antiga Ethnological Society of London, fundada em 1843, e veio propor abertamente unir o debate científico à política. Hunt e a nova sociedade apoiavam-se em seu ponto de vista antropológico radical para afirmar uma posição política sobre questões que envolviam raça. Segundo a visão de Hunt, defendida em seu ensaio "On the negro's place in Nature" (Sobre o lugar do negro na natureza), de 1863, o negro seria uma raça diferente da do homem europeu e incapaz de avanço social ou mental. Hunt apontava a raça como causa determinante de características físicas e culturais, e os estudos desenvolvidos pela Sociedade de que participava punham uma ênfase na antropologia física, insistindo na primacia das características físicas, e não linguísticas, na definição e classificação das populações humanas. Uma dessas abordagens bastante praticada por Burton era a frenologia, que classificava e descrevia pessoas e raças pelo estudo do formato do crânio. A Sociedade defendia ainda a ideia de raças separadas e desiguais incapazes de adaptação a diferentes circunstâncias e da mistura racial fértil além da quarta geração. A partir desse ponto de vista entende-se porque Burton previa a extinção do negro na América. Ao aconselhar a imigração de ingleses para o Brasil, Burton parece

sugerir implicitamente que este estaria mais apto a superar as dificuldades de adaptação a um local e clima diferentes, capacidade que ele nega aos negros e "vermelhos". De acordo com essa perspectiva, Burton se baseava em suas ideias racistas para propor medidas que promoveriam o "desenvolvimento" da humanidade (ou do homem branco europeu). É nesse sentido que chama de "antiantropológica" a proposta de mestiçagem. Para ele antropologia não é uma ciência meramente descritiva, mas propositiva, que deveria atuar na sociedade para levá-la a um maior progresso por meio do melhoramento da raça humana.

Essas ideias ficam mais claras na crítica à publicação de *Explorations* que apareceu na *Anthropological Review*, revista da Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, associação que encampou, em 1871, as anteriores Anthropological Society of London e Ethnological Society of London, e que aparentemente manteve as polêmicas racistas projetadas por Hunt e Burton. O artigo, que considera o livro de Burton uma das melhores obras sobre o Brasil jamais publicadas, centra-se em considerações sobre os aspectos antropológicos da sociedade brasileira abordados no livro, e na questão da imigração de ingleses e europeus para o país e sua adaptação ao clima tropical.

As descrições das minas de ouro interessam ao articulista não no aspecto pitoresco e curioso lembrado nas outras críticas à obra, mas no sentido "antropológico", i.e., por mostrar a possibilidade de sucesso da emigração britânica para o país:

> As passagens no presente trabalho relacionadas com as minas de ouro do Brasil são muito importantes, especialmente em um sentido antropológico, porque mostra até que ponto a emigração de britânicos para esse país pode ser bem sucedida quando os mineiros estão sob a disciplina adequada, e quando uma grande proporção dos homens tem permissão de serem acompanhados de suas esposas (BURTON'S... 1869a, p. 175). [lxiii]

Esta percepção explicita a abordagem da antropologia praticada por Burton como uma ciência prescritiva, que propõe modelos de eugenia e adaptação racial a diferentes climas e regiões para levar as sociedades a um suposto desenvolvimento. A partir dessa teoria, e da prerrogativa da superioridade racial do europeu sobre os negros, os orientais e os indígenas, assim como sobre o produto da mestiçagem entre quaisquer dessas

"raças", restaria, portanto, aos europeus levar o desenvolvimento às regiões do planeta habitadas pelas "raças" inferiores:

> Estamos certos de que a verdadeira civilização dos trópicos se desenvolverá somente quando uma determinada proporção de mulheres europeias forem importadas, para formar o núcleo de uma futura população branca. Esta população branca pura vai extirpar a atroz raça "mestiça" que rasteja agora, como um réptil nojento, sobre a cara do Brasil (BURTON'S... 1869a, p. 175). [lxiv]

O artigo discute ainda qual tipo europeu seria mais apropriado para a emigração aos trópicos, e se arvora na suposta neutralidade de seu discurso científico para justificar suas propostas racistas e imperialistas:

> A formação de raças mestiças, porém, é definitivamente um vício social. Para além de todas as leis da moralidade com que nós, antropólogos, não podemos ter nenhuma preocupação imediata, consideramos que todo homem branco que ajudar na produção de uma "raça mestiça" deverá pagar uma multa de (digamos), vinte e cinco dólares para as autoridades civis pela deterioração da população do país (Idem). [lxv]

E o artigo é concluído com novos elogios à descrição física do homem brasileiro elaborada por Burton, para quem, segundo o articulista, a antropologia é o "foco ao redor do qual as outras ciências desaparecem no horizonte distante" (Idem). [lxvi] O artigo nos mostra como a questão da migração estava na pauta das discussões a respeito do Brasil pelos ingleses, e confirma o comprometimento do discurso antropológico defendido por Burton com os interesses expansionistas ingleses.

As ideias antropológicas de Burton definem sua visão sobre o Brasil e seus habitantes, que estariam presos a um atraso congênito que caminhava para a estagnação, e cujo desenvolvimento dependeria necessariamente da injeção de material humano europeu, através da imigração e da extinção das ditas raças inferiores, que impediriam seu progresso. O desânimo de Burton com o ritmo local parece tamanho que nem mesmo a locomotiva, símbolo do avanço da modernidade, seria capaz de vencer a lentidão dos nativos, como nos mostra ao falar das dificuldades da instalação da linha férrea em Juazeiro:

> Aqui, e somente aqui, o trem-de-ferro contribuiu para atrasar ainda mais o país, piorando as comunicações que já eram ruins, e agora

> ficaram piores. Aqui, e somente aqui, a mula pode rivalizar com sucesso contra a máquina: escritores antibrasileiros comparam o progresso do país com o de uma preguiça, e com certeza, nesse passo, seu crescimento será menor ainda do que o do Canadá. (BURTON, 1893, p. 377).[lxvii]

Finalizando o livro, Burton apresenta o momento clímax de sua aventura, a visão da cachoeira de Paulo Afonso, que fecha sua narrativa, e que foi louvada pelos críticos da obra à época em que foi lançada como um dos melhores momentos do livro, como veremos a seguir na análise da recepção da obra, que será feita por meio da leitura de críticas publicadas em jornais e revistas do Império Britânico.

3.3.2 A recepção de *Explorations* no Império Britânico

A publicação da descrição da viagem de Burton sobre o Brasil repercutiu na imprensa da época, que aguardava ansiosa um novo livro do polêmico explorador. Um estudo das críticas à publicação de *Explorations*, que apresentamos a seguir, ajuda não apenas a nos informar sobre a recepção da obra de Burton sobre o Brasil na Inglaterra, mas também nos oferece elementos para inferir as expectativas do público leitor inglês a respeito de um livro de viagem relacionado ao Brasil.

Em nosso levantamento, selecionamos quatro artigos de periódicos de diversas partes do Império britânico, publicados no período de janeiro a maio de 1869, nas cidades de Londres (*The Athenaeum*, e *The Anthropological Review*), Melbourne, na Austrália (*The Australasian*), e Calcutá, na Índia (*The Friend of India*), mostrando como o nome de Burton era reconhecido nos quatro cantos do império "onde o sol nunca se punha". A fama que Burton já possuía como escritor de relatos de viagem trazia expectativas frente ao lançamento de uma nova obra. Expectativas que, a depender dos artigos estudados, não foram satisfeitas plenamente por *Explorations*, realizando-se apenas em alguns momentos. Os artigos criticam a ausência de ritmo, prejudicado pela escrita desleixada, pelo excesso de detalhe trivial e pelas citações incessantes, como sendo os maiores problemas do livro. Criticam também sua disposição em compendiar um excesso de informações,

transformando seu autor em um mero compilador, em vez de se dedicar a relatar suas próprias experiências.

Com exceção do artigo publicado na *The Anthropological Review*, que já vimos anteriormente, e que analisa o texto como um estudo antropológico, os outros artigos abordam o livro como literatura de viagem, e como tal, esperam encontrar belas descrições das paisagens exóticas e relatos em primeira pessoa das aventuras vividas pelo autor na terra estranha. No artigo publicado em 16 de janeiro de 1869 na revista *The Athenaeum*, periódico de Londres no qual Burton colaborou diversas vezes com seus textos, o autor deixa claras suas expectativas logo no início da crítica: "nós conhecemos o Cap. Burton há bastante tempo, e temos ouvido suas narrativas de viagens com suficiente interesse para sentir toda a confiança em seus poderes descritivos, e ansiar com curiosidade seus esboços da vida e do cenário brasileiro" (EXPLORATIONS... 1869a, p. 83).[lxviii] O articulista encontra alguns bons momentos na obra, como a descrição de uma floresta, que transporta o leitor ao local e lhe permite "ver a expedição serpenteando quase em zig zag sob as sombras das árvores gigantes da floresta virgem, através de massas de delicada vegetação, passando por águas murmurantes e pelos jardins botânicos naturais de fetos e plantas aéreas" (EXPLORATIONS, 1869, p. 84).[lxix] Mas, de uma maneira geral, o leitor vê suas expectativas frustradas, e, "em vez das prometidas fotografias", ele encontra uma série de imagens borradas e cortadas, com poucas exceções. E sugere que o livro seja reescrito: "podemos concluir que este livro contém as anotações de Burton para um futuro livro. Apropriadamente digeridos, trabalhados, e acima de tudo, desbastados, esses materiais serão valiosos tanto para o autor como para o leitor" (EXPLORATIONS, 1869, p. 83).[lxx]

O mesmo poder descritivo de Burton é esperado pelo articulista do *The Australasian*, na edição de 08 de maio de 1869, em que elogia também sua descrição de uma floresta, que classifica como "do melhor tipo de escrita descritiva, na qual nosso viajante é muito capaz de distinguir-se, mas que ele nos dá muito pouco nesses volumes [...]" (CAPTAIN, 1869, p. 584)[lxxi], e cita longo trecho do livro descrevendo a mata com toda sua exuberância e variedade, das grandes árvores às bromélias e trepadeiras. Lamenta, porém, que Burton, "tendo tanto assunto que seria de real interesse em contar, e possuindo a capacidade para fazê-lo de uma maneira vívida e clara, não se deu ao trabalho de unir os

dois volumes" (Idem), [lxxii] considerados descuidadosa e frouxamente compilados, sem nenhuma tentativa de seleção dos materiais.

Assim como os dois artigos anteriores, o publicado no *The Friend of India*, em oito de abril de 1869, lembra com distinção os dotes descritivos de Burton, citando o trecho da descrição da cachoeira de Paulo Afonso, pois "seria uma injustiça para com os poderes descritivos do Capitão Burton não citar a seguinte pintura das cataratas de Paulo Afonso [...]" (BURTON'S, 1869b, p. 396)[lxxiii], trecho que, junto às descrições das minas de ouro e das paisagens e florestas tropicais, encontram-se entre os temas mais valorizados pelos três artigos no livro de Burton.

Podemos perceber que os articulistas dos periódicos citados ansiavam por uma obra que exercitasse os poderes descritivos tão celebrados de Burton, e que matasse a curiosidade dos leitores ingleses sobre as paisagens e os hábitos da distante terra do Brasil. O apelo ao pitoresco e ao exótico parece informar as expectativas dos críticos, que não foram satisfatoriamente realizadas. O livro, no entanto, de forma geral foi bem recebido, e Burton tinha em vista sua tradução para o português e publicação no Brasil. Em carta a Albert Tootal de 16 de maio de 1870, Burton expõe seu projeto:

> Eu quero que meu estúpido editor Tinsley levante uma clientela na América do Sul, mas como todos os editores britânicos ele é muito lento. Eles provavelmente não irão traduzir meu livro sobre o Brasil, mas se isso for feito eu gostaria de corrigir a cópia e cortar pelo menos metade do livro – tudo o que interessa apenas aos britânicos (ORLEANS, 2009).[lxxiv]

Burton não viu sua obra publicada no Brasil, que só veio a ser traduzida para o português em 1976 por David Jardim Júnior e publicada pela Livraria Itatiaia Editora e Edusp, em versão integral, sem os cortes que planejava. Seus planos em publicar a obra no Brasil mostram o interesse que os brasileiros tinham pela literatura de viagem produzida sobre seu país, e a curiosidade em saber o que os outros povos pensavam a seu respeito, assim como aponta a pretensão de Burton de que seus conselhos e sugestões para o desenvolvimento do país que distribuiu em seu livro tivessem alguma repercussão no Império. Se o livro de viagem de Burton sobre o Brasil obteve alguma repercussão, suas traduções de obras brasileiras, no entanto, sofreram maior dificuldade em encontrar editores

e público leitor no Reino Unido, como veremos a seguir, na abordagem de sua obra tradutória.

3.4 Burton tradutor

Apesar de ter desenvolvido trabalhos linguísticos desde o início de sua atuação na East Indian Company, e de ter publicado sua primeira tradução, de poemas de Camões, no jornal anglo-indiano *The Bombay Times*, em 1847, o trabalho de Burton como tradutor se iniciou efetivamente a partir de sua temporada como cônsul no Brasil. A segunda tradução de Burton viria à luz mais de duas décadas depois, em 1870, a tradução de um conjunto de lendas hindus, que Burton intitulou *Vikram and the Vampire*. Dez anos depois, em 1880, Burton publicou sua tradução de *Os Lusíadas*. No ano seguinte, em 1881, publicou a tradução do *Kama Sutra*, e em 1884 saíram suas traduções dos poemas líricos do seu adorado poeta português, *Camoens – The Lyrics*. Em 1885 começou a publicar os volumes de sua tradução de *As mil e uma noites* (*The book of the thousand nights and a night*), cuja coleção completa totalizou dezesseis volumes, além de ter lançado no mesmo ano a tradução de *Ananga Ranga*, um livro hindu com conselhos sobre o sexo no casamento. Em 1886 lançou as traduções das obras brasileiras *Iracema* e *Manuel de Moraes*, e *The Perfumed Garden*, outro clássico árabe, um manual do sexo do século XV, traduzido a partir do francês. Em 1890, ano de sua morte, publicou a tradução da *Priapeia*, do latim, coleção de poemas fálicos gregos e latinos de diversos autores em homenagem ao deus Priapus; e no mesmo ano encerrou a tradução diretamente do árabe de *The Perfumed Garden*, que intitulou *The Scented Garden*, e que, segundo seus próprios comentários e os de seus colaboradores e amigos, seria sua obra prima tradutória. Infelizmente os manuscritos dessa tradução foram queimados por sua esposa após a morte de Burton. Outras traduções de sua autoria foram publicadas após sua morte, editadas por Isabel, o *Il Pentamerone*, em 1893, uma coletânea medieval de contos eróticos italianos de tradição napolitana, e *The Carmina of Caius Valerius Catullus*, em 1894, poemas eróticos do poeta latino do século I a.C. Outras traduções publicadas após sua morte foram a do épico brasileiro *O Uraguai*, impressa somente em 1982, e *Pilpay's Fables*, fábulas de origem

muçulmana e hindu, considerada como sua primeira tradução, mas descoberta apenas recentemente e publicada em 2003.

Dentro desse vasto corpus tradutório, selecionamos como objeto de nosso estudo as traduções feitas por Burton, ou nas quais tenha se envolvido de alguma forma, e que se relacionam com o Brasil. Além das traduções de *Iracema* e *Manuel de Moraes*, publicadas em um único volume em 1886, incluímos a tradução de *O Uraguai*, que foi publicada em 1982, e o relato do viajante alemão Hans Staden, traduzido por Albert Tootal, mas em projeto dirigido por Burton, e publicado em 1884. Porém, antes de abordá-las, apresentamos um breve estudo da recepção da literatura brasileira no Reino Unido no século XIX, de forma a melhor contextualizar a atuação de Burton.

3.4.1 A recepção da literatura brasileira no Reino Unido no século XIX

Como foi apontado anteriormente, o principal valor das traduções brasileiras de Burton encontra-se no pioneirismo da introdução de nossa literatura na língua inglesa. Sua atuação permaneceu de certa forma isolada no panorama das relações culturais entre Brasil e Reino Unido do século XIX, demonstrando o pouco interesse que a cultura e a literatura brasileira despertavam no mercado editorial em língua inglesa da época. Apontam para essa conclusão tanto o considerável atraso na recepção de traduções de nossa literatura na língua inglesa, ocorrida somente seis décadas após a que teve lugar na França (que, como informamos anteriormente, publicou as traduções de *Marília de Dirceu* em 1824, e de *O Caramuru* em 1829), assim como a ausência de seguidores imediatos da ação tradutória de Burton em seu país – pelo menos no que concerne à nossa literatura. Segundo levantamento de Heloísa Gonçalves Barbosa (1994), além das duas obras traduzidas por Burton, até o final do século XIX somente mais uma obra brasileira seria traduzida para o inglês, *Inocência*, obra de Visconde de Taunay de 1872, e publicada na Inglaterra na tradução de James W. Wells em 1889.[17] Se durante todo o século XIX, apesar das fortes relações comerciais que ligavam o Brasil ao Reino Unido, foram publicadas apenas três traduções de

[17] *Innocencia: A Story of the Prairie Regions of Brazil*, trans. and illustrated by James W. Wells. London: Chapman and Hall Ltd., 1889

obras brasileiras em língua inglesa, na França, segundo levantamento realizado por Teresa Dias Carneiro Cunha (1997), foram publicadas no mesmo período trinta traduções de obras literárias brasileiras, dez vezes, portanto, o número daquelas em inglês. Comparando ainda os levantamentos referentes a todo o período estudado pelas duas pesquisadoras, Barbosa e Cunha, entre 1822 e 1994, a disparidade permanece. Nesse período foram publicadas 165 obras literárias brasileiras traduzidas em inglês, considerando todos os países falantes da língua, como Reino Unido, EUA, Canadá, Austrália e outros, enquanto as publicações na língua francesa atingiram o número de 311 traduções, quase o dobro.

Além das três citadas traduções em língua inglesa publicadas no século XIX, a próxima publicação de uma obra literária brasileira nessa língua ocorreu somente em 1920, nos EUA, a tradução da obra *Canaã*, de Graça Aranha, trinta anos, portanto, após a tradução de *Inocência* de James W. Wells. Os dados de Barbosa mostram também que entre as décadas de 1920 e 1930 foram publicadas apenas sete obras brasileiras em língua inglesa, e nenhuma delas no Reino Unido, mas nos EUA (cinco) e no Brasil (duas), apontando a preeminência que o país norte-americano viria a ter nas relações do Brasil com o estrangeiro a partir das primeiras décadas do século XX. Como se pode notar, a literatura brasileira definitivamente não se encontrava entre os interesses dos ingleses no Brasil, e, após as traduções de Burton e de James Wells na década de 1880, a próxima tradução de uma obra brasileira publicada na Inglaterra veio a aparecer somente na década de 1940, outro título de José de Alencar, *Ubirajara*.

Se até 1940, portanto, foram publicadas apenas quatro traduções de obras da literatura brasileira no Reino Unido – as duas de Burton, além das traduções de *Inocência* e *Ubirajara* – os relatos de viagem e histórias do Brasil produzidos por ingleses se multiplicaram no mesmo período. Somente no século XIX, Leslie Bethel (2003) cita mais de cem nomes de autores de livros ou capítulos de livros sobre o Brasil escritos por irlandeses e ingleses. Apenas para citar os mais famosos elaboramos a seguir uma lista cronológica com alguns nomes de autores do Reino Unido que publicaram relatos de viagem e histórias sobre o Brasil no século XIX, demonstrando a disparidade dessa produção frente às traduções:

1. Thomas Lindley, *Narrative of a Voyage to Brazil*, 1805;
2. Andrew Grant, *History of Brazil*, 1809;
3. Robert Southey, *History of Brazil*, 1810, 1817, 1819;
4. John Mawe, *Travels in the interior of Brazil*, 1812;
5. Henry Koster, *Travels in Brazil*, 1816;
6. John Luccock, *Notes on the RJ and the southern parts of Brazil*…, 1820;
7. Henry Chamberlain, *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil*…, 1822;
8. James Henderson, *A history of the Brazil*, 1821;
9. Maria Graham, *Journey of a voyage to Brazil*…, 1824;
10. Alexander Caldcleugh, *Travels in South America*…, 1825;
11. Rev. Robert Walsh, *Notices of Brazil in 1828 and 1829, 1830*;
12. John Armitage, *The History of Brazil*…, 1836;
13. Thomas Cochrane, *Brazilian improvements*, 1825; *Narratives of services in the liberation of Chile, Peru, and Brazil, from Spanish and Portuguese domination*, 1858-9;
14. George Gardner, *Travels in the interior of Brazil*, 1846;
15. Alexander George Findlay, *The Brazilian navigator*, 1851;
16. Robert Dundas, *Sketches of Brazil*, 1852;
17. Alfred Russel Wallace, *A narrative of travels on the Amazon and Rio Negro*, 1853;
18. Henry Bates, *A naturalist on the river Amazon*, 1863;
19. James W. Wells, *Exploring and travelling three thousand miles through Brazil from Rio de Janeiro to Maranhão*, 1886.

A presença de tantos autores, entre diplomatas, engenheiros, cientistas e comerciantes, e outros, revela o trânsito frequente de britânicos no Brasil (ainda que nem todos os autores citados tenham estado no país, como Southey), e a longa lista de obras descritivas e históricas demonstra o interesse que o país despertava no leitor britânico. Mas a enorme desproporção entre a produção descritiva e histórica frente às traduções literárias revela o caráter pragmático que animava o leitor britânico, que naquele momento estava muito mais interessado em avaliar as possibilidades de emigração e de investimentos comerciais no país, do que em divulgar e conhecer a literatura e a produção cultural brasileira. Em outras palavras, preferia-se escrever sobre o Brasil do que permitir que o país falasse por si próprio por meio das traduções de seus autores. Além do interesse pragmático, o Brasil também despertava uma curiosidade no público britânico por seus aspectos exóticos, que forneciam matéria para os relatos pitorescos. Esse duplo interesse, entre o pitoresco e a informação, acabou orientando também a produção tradutória de obras

brasileiras em língua inglesa nesse período estudado, por meio da seleção de obras que fossem consideradas típicas e representativas da cultura brasileira (segundo os critérios dos tradutores), ou seja, privilegiando-se o critério nacionalista-descritivo de que falamos, proposto por Denis, como veremos mais adiante.

Como podemos notar na lista anterior, o mesmo James W. Wells que publicou a tradução de *Inocência* em Londres em 1889 aparece como o último nome entre os autores britânicos de relatos de viagem no século XIX. James Wells chegou ao Brasil por volta de 1870 para trabalhar como engenheiro na construção de estradas de ferro, e fez sua jornada no país entre 1873-75. Além do relato de viagem acima citado e da tradução, escreveu um romance passado no Brasil, *The Voice of Urbano. A romance of adventures on the Amazons*, publicado em 1888.[18] Wells é mais um nome que se inscreve em nossa galeria de viajantes-tradutores, e sua ação pessoal de publicar a tradução de uma obra brasileira repete isoladamente o mesmo percurso de Burton, e demonstra como as poucas traduções publicadas nesse período foram obras de esforços pessoais dos tradutores.

Além do pequeno número de traduções, pouco era divulgado sobre a literatura brasileira no Reino Unido. Em pesquisa nos bancos de dados digitalizados dos periódicos ingleses do século XIX, realizada na British Library, poucas referências à nossa literatura foram encontradas. E foi possível localizar apenas uma crítica referente à publicação das traduções de *Iracema* e *Manuel de Moraes*, além de outra dedicada ao lançamento da tradução de Hans Staden. Recepção bem diferente da oferecida por ocasião do lançamento do livro de viagem de Burton sobre o Brasil que, além de ter encontrado uma editora logo no ano de seu retorno à Inglaterra, repercutiu bastante na imprensa, mesmo não tendo recebido os maiores elogios, como mostramos anteriormente. A leitura desses poucos artigos sobre a literatura brasileira que conseguimos localizar, no entanto, nos oferece subsídios para o estudo da recepção de nossa literatura no Reino Unido, assim como das traduções de Burton.

A primeira referência à nossa literatura encontrada data de 24 de outubro de 1857, em artigo intitulado "Brazilian poetry", publicado no periódico londrino *The Saturday Review*. O artigo saúda a edição do livro de Gonçalves Dias, *Cantos*, que foi

[18] Wells, James W. *The Voice of Urbano: A Romance of Adventure on the Amazon.* London: Allen, 1888.

impresso em Londres naquele ano, pela editora Trubner and Company. Naquela época era costume que os brasileiros imprimissem seus livros na Europa, principalmente em Paris e Londres, já que o país dispunha de uma incipiente indústria editorial. A crítica, que ocupa uma página com três colunas, elogia bastante o livro, e baseia suas observações em uma apresentação ao autor brasileiro feita pelo escritor português Alexandre Herculano. A proximidade entre as duas literaturas, a brasileira e a portuguesa, parece por vezes confundir o autor do artigo, de forma que a obra de Dias é introduzida por referências a Portugal. O articulista reconhece o pouco interesse que tal assunto desperta no público inglês, ao afirmar que, apesar de aliados, "nós nunca conectamos a ideia de progresso e literatura com a terra que produziu Vasco da Gama e Camões" (THE SATURDAY, 1857, p. 373)[lxxv], revelando de início a visão depreciativa da produção cultural em língua portuguesa, que se estenderia ao Brasil e explicaria a acanhada recepção de nossa literatura. Dentro dessa perspectiva, de acordo com o autor do artigo, a segunda edição de um volume de poesias em língua portuguesa por si só já desperta a curiosidade do leitor. Só então se refere à origem brasileira de Dias, o que se refletiria no caráter americano de alguns dos poemas. Como exemplo da obra de Dias, apresenta a tradução do poema "Seus olhos" (Her eyes). Segundo o artigo, "isso é bela poesia, mas não parece ser da mais alta ordem" (Idem).[lxxvi] O articulista não aprova as poesias indianistas presentes no volume e as critica severamente:

> A canção de guerra de um índio pode expressar a alegria e a autoconfiança apenas em suas formas mais vulgares; pois as grandes ideias que animam uma guerra moderna, e os sentimentos diversos e intensos que ela evoca – generosidade, piedade, e amor ao país – são produtos da civilização. Uns poucos versos, entretanto, sobre índias e guerreiros, escalpos e machadinhas, ornamentados com alguns nomes pitorescos ou melodiosos, tais como "o vento uivante" ou "Tupinambá", são o máximo que o gosto comum pode suportar ler; e ultimamente, um tipo de escola pré-homérica de poesia tem antes nos exaurido com extensos épicos e odes desconjuntadas, que o "pele-vermelha" nunca teria escrito, e não poderia agora entendê-los (Idem).[lxxvii]

Além de apresentar uma certa confusão entre os nativos do Brasil e os da América do Norte – o que se percebe nas referências do texto original, que apresenta os termos tomahawks (aqui traduzido por machadinha), squaws (termo usado para se referir à esposa do índio norte-americano) e escalpos, prática que não era comum em nossos índios, que eram mais conhecidos pela antropofagia – o crítico deixa clara sua desaprovação do indianismo na literatura. Apenas quando construídos com uma sensibilidade que chama de moderna, e trazendo o núcleo de uma lenda, os poemas indígenas lhe parecem interessantes. Concluindo o artigo, o autor apresenta ainda extratos traduzidos de mais dois poemas, "Epitáfio a uma criança" (Epitaph on an Infant), e "Hino à minha tumba" (Hymn to my tomb), critica negativamente os poemas religiosos presentes no volume, e conclui dizendo que a poesia de Gonçalves Dias apresentada naquele livro seria, nos seus aspectos essenciais, superior à maior parte da obra de Longfellow, e tudo de Redwitz. Lendo o artigo, tem-se a impressão de que os limites entre a literatura brasileira e a portuguesa permanecem nebulosos para o crítico.

Seis anos depois, em 01 de agosto de 1863, um artigo no *The Reader*, intitulado "Brazilian literature", saudava a "descoberta" da literatura brasileira, que o artigo anteriormente analisado parece apenas ter intuído (sem conseguir distingui-la devidamente da literatura de Portugal). O texto publicado no *The Reader* é uma crítica, bastante favorável, ao lançamento de uma das primeiras histórias da literatura brasileira (que o artigo considera com a primeira, apesar de ser posterior à de Ferdinand Denis), *Le Brésil Littéraire*, do alemão Ferdinand Wolf, e publicada em Berlim naquele ano, em língua francesa, encomendada por D. Pedro II. O artigo aponta o livro de Wolf como nada menos que uma sensação e, utilizando uma imagem especialmente cara a Richard Burton, compara-o ao anúncio de uma descoberta tão fantástica quanto a das nascentes do Rio Nilo: a de que o Brasil possui sua própria literatura! O articulista se surpreende ao reconhecer que, apesar do grande interesse despertado pelo Brasil nos naturalistas, políticos, historiadores e etnógrafos europeus, pouco se sabia sobre a sua cultura, chegando a atribuir a situação a uma espécie de boicote:

> Nós dificilmente saberemos como explicar um momento tão longo de silêncio sobre a produção mental de um país – um silêncio que,

> quando nós vislumbramos a prodigiosa quantidade de materiais reunidos nesse livro, parece ter sido quase um "silêncio de morte" com que, por comum acordo, certas obras, fatos ou povos são empurrados para além dos limites de uma sociedade (THE READER, 1863, p. 106).[lxxviii]

O autor do artigo justifica tal estado de coisas pela ausência de fontes de informação, e aponta a origem dessa ausência em três fatores: na inveja dos portugueses que não queriam promover a antiga colônia; nos europeus que não conseguiam distinguir a literatura brasileira da produzida em Portugal (uma vez que ambos escrevem na mesma língua); e, finalmente, nos próprios brasileiros, que não se deram ao trabalho de providenciar uma obra tão necessária para a divulgação de sua produção, e que teve que ser realiza por um estrangeiro. O artigo apresenta então um resumo da obra, em suas divisões por períodos históricos, e conclui:

> A literatura brasileira, em suma, tem sido e é um "algo" mais considerável do que tem sido suposto pela civilização do mundo; e a Europa faria bem, já que reconheceu a nação brasileira, de tomar notícia também, e de fazer uso, da literatura que o país tem a apresentar (THE READER, 1863, p. 106).[lxxix]

O que o autor parece desconhecer é que parte da Europa, pelo menos a França, já havia reconhecido essa literatura e já "fazia uso" dela desde o início do século, como mostramos no capítulo anterior sobre Ferdinand Denis, não apenas estudando-a, como publicando obras a seu respeito e traduzindo-a.

Seus conselhos, porém, parece não terem sido ouvidos pelos seus conterrâneos. Apesar dos prognósticos do artigo, a literatura brasileira continuaria a ser uma desconhecida para o público do Reino Unido até o fim do século, quando apareceram as primeiras traduções, e a constatação de sua existência continuou ainda a provocar surpresa no público britânico. Em outro artigo, este de 1897, publicado no *The Glasgow Herald*, de 23 de setembro, noticiava-se a criação da Academia Brasileira de Letras, e a existência de tal empreendimento em terras tropicais ainda parecia causar espanto. O autor do artigo ressalta que aparentemente não houve dificuldade em encontrar quarenta nomes que preenchessem a nova casa, considerada, segundo ele, como um reflexo da "insistência" dos

brasileiros de anunciarem sua independência política e literária – apesar de manterem a língua portuguesa. E o articulista parece ainda mais surpreso por noticiar a criação de uma academia literária, uma vez que desconhecia a literatura sobre a qual ela se apoiava. E conclui desejando aos brasileiros sucesso na nova empreitada que então se lançavam, dando a entender que a literatura brasileira iria se iniciar como um projeto da academia (e não que a criação da academia coroasse o trabalho prévio dos escritores brasileiros), e termina com um conselho ácido:

> Não há, é claro, razão no mundo por que eles não deveriam ter uma literatura própria, orgulhosos do rico solo e da atmosfera vulcânica e revolucionária que lhes pertencem, mas, desde que (para variar a metáfora) eles estão resolvidos a se manter por suas próprias pernas literárias, seria melhor adquirirem mais prática nelas, antes de se entregarem aos luxos de meia-idade das poltronas (THE GLASGOW, 1897, p. 228).[lxxx]

O autor do artigo não perdoa o que supõe ser uma indulgência dos escritores brasileiros que desejam colher os louros de uma tradição literária que ainda não teria se realizado, ou que ainda não existiria. E essa opinião era sustentada já no final do século XIX, após toda a produção brasileira do período romântico. Como se pode notar nos poucos artigos acima analisados, os ingleses viam com olhos desconfiados a ideia de uma literatura brasileira independente e original. Dentro desse contexto é possível entender o pouco interesse em traduzir e publicar nossa literatura, e a pequena recepção que as traduções brasileiras de Burton tiveram.

A pouca receptividade do público leitor em língua inglesa pela literatura brasileira e, de forma geral, pela literatura traduzida de outras línguas, foi um dos temas tratados por Burton em um artigo de sua autoria publicado em *The Athenaeum*, periódico dedicado às artes e cultura do qual Burton era sócio e constante colaborador. Além de tratar de questões relativas ao mercado literário-tradutório no Reino Unido, Burton demonstra seus conhecimentos sobre a literatura brasileira que havia adquirido nos anos passados no Brasil. O artigo, chamado "Translation", foi publicado no número 2313 do periódico londrino, no dia 19 de fevereiro de 1872. Burton inicia o artigo relatando sua saga para publicar a tradução de um relato do viajante português Francisco Almeida de Lacerda, que

explorou a África Central no final do século XVIII. Burton diz ter pensado que o tema seria de interesse público, uma vez que as explorações de britânicos nessa região naquele momento repercutiam fortemente na imprensa. Mas encontrou grandes dificuldades em publicá-lo, e revoltou-se com a resposta dada por um editor, a de que "traduções não dão lucro" (translations don't pay). O citado editor sugeriu-lhe escrever um romance que, mesmo que fosse ruim, ainda seria mais fácil de vender do que uma boa tradução. A partir dessa constatação, Burton desenvolve no artigo um raciocínio segundo o qual atribui o sucesso da literatura francesa ao seu cosmopolitismo, alimentado pelas traduções de obras estrangeiras, e reclama de que na Inglaterra o mercado de traduções seria muito pouco desenvolvido, o que prejudicaria a evolução de sua literatura nacional. Como exemplo, sugere o caso da literatura brasileira, e se pergunta quantos leitores em língua inglesa teriam algum conhecimento dessa literatura. Burton aponta a literatura brasileira como um campo virgem para o empreendedor inglês, mostrando como outros países já teriam avançado nesse campo, e lembra os nomes do francês Ferdinand Denis e do alemão Ferdinand Wolf, representantes de países que não apenas teriam estudado nossa literatura, como produzido traduções, enquanto na Inglaterra nada ainda havia sido feito. Cita como exemplo de um clássico brasileiro *O Uraguai*, e lembra os nomes de José de Alencar, Francisco Adolfo de Varnhagen e Manuel Moraes Pereira da Silva como exemplos de autores da prosa brasileira.

Para ajudar a solucionar esse problema da ausência de traduções no mercado inglês, Burton propõe a criação de um fundo para financiá-las, o General Translation Fund, e como proposta de trabalho oferece uma lista de dezenove itens composta por obras brasileiras que, segundo ele, mereceriam ser traduzidas e publicadas em inglês, que transcrevemos abaixo:

1. Os papéis avulsos de Lacerda [o explorador português já citado];
2. *Cartas Chilenas,* [Tomás Antonio] Gonzaga (Rio, Garnier, 1862);
3. *Confederação dos Tamoios*, de G. Magalhães;
4. Coleção completa das Máximas do Marquês de Itaparica

5. *The School History of Brazil*, Gal. José Ignácio de Utica e Lima;
6. *História dos índios cavaleiros da nação Guaycuru*, por Francisco Alves de Prado;
7. Vasconcellos, *Crônica da Companhia de Jesus no Brasil*;
8. *Orbe seráfico*, por Antonio de Santa Maria de Jaboatão;
9. *Cartas seletas*, Padre Antonio Vieira;
10. Poesia de Antonio Gonsalez Teixeira e Souza;
11. Poesia de Joaquim Roberto de Souza Silva, especialmente**;**
12. Romances de Joaquim Manuel de Macedo;
13. *A Assunção*, por Frei Francisco de S. Carlos (Rio, Garnier, 1862);
14. Seleções da revista trimensal do Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico do Rio de Janeiro (30 volumes);
15. As obras geográficas de Mendes de Almeida;
16. Os valiosos trabalhos estatísticos sobre o Amazonas, do deputado Tavares Bastos;
17. Obras de João Francisco Lisboa (4 vols.) (São Luiz do Maranhão, 1864);
18. Discursos parlamentares de Dom Gabriel José Rodrigues dos Santos (Rio, 1863);
19. Calabar, História Brasileira (Rio, 1863) (BURTON, 1872, p. 242).

A longa lista revela uma variedade de obras que abrange textos indianistas, históricos, geográficos, e de várias épocas, em poesia e prosa. Burton, continuando seu artigo, sugere que alguns títulos poderiam ser traduzidos livremente ou adaptados. Pergunta-se ainda porque tanto interesse os ingleses demonstram pelos peles-vermelhas dos Estados Unidos e pelos aborígenes da Austrália, enquanto desprezam o tupi guarani e "outras raças da tropical América do Sul, cuja selvageria pitoresca, enquadrada no mais glorioso cenário, torna-se uma forma de poesia, e cujas históricas relações com os primeiros colonos afetaram, e ainda afetam, o estado social do poderoso Império brasileiro" (Idem).[lxxxi] Burton sugere aos jovens ingleses que se empenhem em conhecer essa literatura tão exótica, comparando a tradução e o estudo literário a uma aventura exploratória, ou mesma a uma invasão, e sempre apelando para o sabor pitoresco e selvagem do país:

> Atrevo-me a recomendar o tema a qualquer jovem literato inglês que, dotado com a coragem de atacar a árdua e fortemente defendida língua portuguesa, tenha tempo para derrubar alguns

> acres de floresta virgem. Eu posso prometer-lhe uma maravilhosa imagem da beleza e esplendor tropicais, animados pelo perfume da brisa tropical, pela estranha forma do tapir, do jacaré, e da ema, e pelas visões do homem mais selvagem que o puma e a onça (Idem).[lxxxii]

Por meio de uma imagem de exploração e desbravamento, Burton busca incitar os interesses dos jovens ingleses por uma literatura ainda considerada virgem (aos interesses britânicos). Burton conclui o seu artigo questionando o fato de o Reino Unido possuir então uma sociedade para a publicação, e outra para a tradução, de textos orientais, e sugere que se estenda tal prática a todas as línguas, para vencer as dificuldades que o mercado editorial inglês oferecia aos tradutores que desejavam publicar seu trabalho. Mas seus apelos não foram respondidos, e o projeto do fundo para traduções foi abandonado.

De fato, Burton teve dificuldades em publicar suas traduções brasileiras. Enquanto o livro de viagem *Explorations* foi publicado logo no ano da chegada de Isabel à Inglaterra, vinda do Brasil, em 1869, as traduções tiveram que esperar dezessete anos, saindo a lume apenas em 1886. Isabel relata o esforço empreendido para achar um editor: "não encontrei mercado para as traduções brasileiras, mas pelo menos consegui publicar duas delas" (BURTON, 1896, p. 455).[lxxxiii] Para alguns autores, porém, o fato de a tradução de *O Uraguai* não ter sido publicada junto às outras se deveria a uma espécie de boicote feito por Isabel à obra, em razão do tom crítico com que o trabalho dos missionários jesuítas era apresentado no livro, e que contrariava seu catolicismo.

Como podemos ver pela lista de obras selecionadas por Burton em seu projeto do fundo de traduções, ele possuía um relativo conhecimento da literatura brasileira. Esse conhecimento pode ser averiguado também na coleção de obras brasileiras que faziam parte de sua biblioteca, e que foram catalogadas por Brownlee Jean Kirkpatrick (1978), onde encontramos algumas das obras citadas no artigo "Translation", como as *Máximas do Marquês de Maricá* (1843), além das obras de José de Alencar *Cinco minuto*s (1856), *A viuvinha* (1857), *O Guarany* (1857), e *Iracema* (1865); o *Resumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), de Ferdinand Denis; *Cantos. Colleção de poesias* (1860), de Gonçalves Dias; *O Caramuru* (1781), de Durão; *Le Brésil littéraire*, (1863), de Ferdinand Wolf; *Cartas*

Chilenas; e *Épicos brasileiros* (1845), de Varnhagen; e ainda outras obras menos conhecidas, totalizando quinze títulos.

Não temos notícias do relacionamento de Burton com o meio cultural brasileiro, mas sabemos que o casal se encontrou com José de Alencar para tratar da tradução de seu livro. Inclusive Isabel alega ter recebido aulas de tupi guarani do escritor brasileiro, em seu prefácio à obra. Mesma sorte não teve o casal em conhecer o autor de *Manuel de Moraes*, João Manuel Pereira da Silva, que não foi localizado, o que levou à tradução de sua obra sem sua autorização. Sabemos também que durante sua estadia no Brasil o casal Burton era recebido intimamente e com frequência pelo Imperador D. Pedro II e sua esposa, o que causou desconforto nos altos escalões diplomáticos britânicos do Rio de Janeiro, que se sentiram preteridos nos círculos monárquicos por um funcionário de hierarquia inferior. Burton chegou também a realizar no Brasil quatro palestras sobre suas viagens exploratórias na África, que tiveram entre a plateia atenta a presença de D. Pedro II. O explorador inglês parece ter desenvolvido uma relação amigável com o imperador, e dedicou-lhe sua tradução d'*Os Lusíadas*, de 1880, em que se lê: "Para Sua Imperial Majestade/ D. Pedro de Alcântara (D. PedroII)/ Imperador Constitucional do Brasil/ Para o homem antes do que para o monarca, esta versão de um poema, tão querido ao coração de todo brasileiro é oferecido pelo mais humilde e obediente servo de sua Imperial Majestade, O tradutor" (CAMOENS, 1880).[lxxxiv]

É curioso notar que as primeiras edições das obras *Iracema* e *Manuel de Moraes* no Brasil tinham ocorrido em 1865 e 1866 respectivamente, logo após a chegada de Burton ao Brasil, o que demonstra que ele estava a par com as novidades produzidas no país (as obras já estavam traduzidas em 1869). Também podemos notar o conhecimento de Burton sobre nossa literatura nas inúmeras referências que distribuiu em seu livro de viagem *Explorations*. Além das epígrafes aos capítulos do livro, com trechos de poetas e escritores brasileiros, Burton disseminou no texto notas com referências a escritores e obras literárias brasileiras relacionadas aos locais que visitou. No trecho da narrativa da viagem dedicado à sua passagem por Cata Branca, por exemplo, relembra ter sido lá o local do nascimento do escritor Santa Rita Durão. Aproveita para dar uma breve nota sobre a biografia do frei e sua famosa obra, *O Caramuru*, da qual cita a primeira estrofe por ele

traduzida, lembrando ainda a crítica favorável de Ferdinand Denis ao épico. E chega a pensar na possibilidade de sua tradução para o inglês, sugerindo transformar certos trechos em prosa, o que já havia sido feito na língua francesa, como mostramos. Em outro momento comparou o épico a um romance (Burton, 1893, p. 319). No capítulo sobre sua passagem em Ouro Preto, Burton discorre longamente sobre os poetas árcades e seus envolvimentos com a Inconfidência Mineira. E cita Denis mais de uma vez como fonte de informações literárias brasileiras, revelando a preeminência de seu nome como referência nos estudos literários sobre o Brasil de então. Os autores citados no decorrer do livro são principalmente os épicos do século XVIII, os árcades, e os autores da primeira fase do Romantismo.

Como apontamos anteriormente, incluímos no corpus de traduções brasileiras de Burton as versões de *Iracema*, *Manuel de Moraes* e *O Uraguai*, além do relato de Hans Staden. Apesar de a edição em inglês de *Iracema* (*Iraçéma The honey-lips. A legend of Brazil*) apresentar somente o nome da esposa de Burton como tradutora da obra, alguns estudiosos questionam a capacidade de Isabel Burton para ter realizado tal tarefa, uma vez que seus conhecimentos da língua portuguesa eram sofríveis, como aponta Frederick C. H. Garcia:

> É um fato que *Honey-Lips* foi impresso com a página inicial dizendo se tratar de uma tradução de Isabel Burton; *Manuel de Moraes* aparece como tendo sido traduzido por Isabel e Richard F. Burton. Apesar dessas indicações, há evidências para justificar a ideia de que em ambos os casos o trabalho foi feito por Burton sozinho. Muitos de seus trabalhos foram impressos quando ele não estava presente em Londres; nesses casos Isabel recebia a responsabilidade de fazer os arranjos e acompanhar o manuscrito no processo de impressão; com frequência a esposa de Burton recebia a tarefa de transcrever seus rascunhos. Muitas vezes ela ia além de suas atribuições, incluindo-se como editora, responsabilidades que, em assuntos relacionados à língua portuguesa, estavam acima de suas capacidades (GARCIA, 1975, p. 36).[lxxxv]

A própria Isabel, em carta de 23 de novembro de 1867, escrita no Rio de Janeiro dois anos após a chegada ao país, e dirigida a Lord Houghton, afirma sua dificuldade com a língua: "Eu tenho meu piano e livros – estudo a língua e a música do país; a língua eu não gosto. Ela tem uma sonoridade áspera e grosseira, mas a literatura compensa o trabalho. Richard fala perfeitamente, eu apenas mais ou menos, mas consigo me fazer ser entendida" (ORLEANS, 2009).[lxxxvi] Isabel encarregava-se de publicar e editar as obras de Burton enquanto este perambulava em suas viagens, e é fato lembrado por todos os biógrafos de Burton a atitude de Isabel de censurar, editar e mesmo destruir manuscritos de Burton após sua morte, por considerá-los inadequados ou ofensivos aos bons costumes e aos preceitos católicos que ela professava, como vimos no episódio em que acrescentou por sua própria conta um prefácio a *Explorations*. Sua atitude possessiva sobre a pessoa de Burton e sobre sua obra fez com que sua biografia de Burton, *The life of Captain Sir Richard F. Burton* (1893), fosse levada em descrédito por seus posteriores biógrafos como fonte de informações sobre o famoso explorador. Burton, por sua vez, já conhecia a língua portuguesa de sua temporada em Goa, na Índia, na década de 1840, onde iniciou seus estudos da língua e realizou as primeiras tentativas de traduzir peças de Camões. Sua Camoniana inclui a tradução de *Os Lusíadas*, publicada em 1880, um livro sobre a vida e obra de Camões, intitulado *Camoens: his life and his Lusiads*, publicado em 1881, e um livro com diversas traduções de poemas de Camões, *Camoens: the lyricks (part one). Sonnets, Canzons, Odes and Sextines (part two)*, publicado em 1884. No artigo "Translation", publicado por Burton na *Athenaeum*, que analisamos anteriormente, o explorador ao se referir a *Iracema*, citando-a entre os exemplos de obras brasileiras, afirma que a tradução da obra teria sido feita por "Nós (i.e., eu e companhia)", o que reforça a suposição de que Burton teria participado, senão realizado sozinho, a tradução, apresentada por ele no artigo como "um dos espécimes mais belos de um estilo que vem se tornando algo obsoleto, como 'Paul e Virginia', 'Atala', e outras da mesma escola" (BURTON, 1872, p. 242),[lxxxvii] referindo-se ao indianismo. A partir destas evidências, e para os propósitos deste artigo, consideramos, portanto, a tradução de *Iracema* como parte do corpus de obras traduzidas por Burton. Mesmo que Isabel tenha participado da tradução é difícil não supor que Burton tenha se envolvido no projeto, uma vez que essa é a única tradução assinada por

Isabel em toda a sua vida. A tradução de *Manuel de Moraes*, por sua vez, aparece com o nome do casal como tradutores.

Outro projeto relacionado ao Brasil no qual Burton esteve diretamente envolvido foi a tradução do livro do alemão Hans Staden, que viveu como prisioneiro dos índios tupinambás no litoral de São Paulo por alguns anos no século XVI e é considerado importante documento etnográfico do Brasil colonial. Burton indicou a um amigo, Albert Tootal, a tradução do livro, e se encarregou de escrever o prefácio, a introdução, e de rechear o livro com uma enorme quantidade de notas explicativas, prática comum em seus escritos, elementos que somados dobraram o número de páginas do livro. Analisando o prefácio, e todos os demais elementos paratextuais da tradução, podemos levantar a ideia de que Burton tenha incumbido Tootal de realizar a parte que menos lhe interessava na obra – a tradução do corpo do texto (talvez por falta de tempo) – em um processo que poderíamos chamar de "terceirização". Burton não apenas recomendou a tradução, mas instruiu de que forma ela deveria ser feita, como podemos ver pelas suas próprias palavras contidas no prefácio:

> Antes de minha transferência de Santos para Damasco (1869), eu havia recomendado fortemente a um amigo, Albert Tootal, ocupar os momentos de intervalo entre assuntos mais importantes na tradução de Hans Stade [sic]. Ele seguiu meu conselho, e todos aqueles que têm interesse nas tribos selvagens, especialmente nos selvagens brasileiros, possuem com ele uma dívida de gratidão. Também por minha sugestão, ele preservou o estilo ingênuo e simples que melhor serve ao assunto; que combina com o caráter do artilheiro analfabeto, e que parece atestar a veracidade e a simplicidade do viajante (BURTON, 1886, p. ii).[lxxxviii]

A posição de Burton como responsável pela tradução fica evidente, por exemplo, no ato em que ele praticamente toma posse da obra, ao oferecê-la a um amigo, como podemos ver na dedicatória, onde encontramos impressa a inscrição: "Para Sir Robert Gerard, Bart., de Garswood, este pequeno livro é oferecido em lembrança dos muitos dias felizes passados sob seu teto hospitaleiro, por Sir Richard Francis Burton" (STADEN, 1884).[lxxxix] No prefácio escrito por Burton para a tradução é apresentado um longo relato de cinquenta e três páginas sobre sua viagem entre Bertioga e Ubatuba, cobrindo a área na

qual Staden viveu sua aventura como cativo. O texto do prefácio, porém, não traz nenhuma referência direta ao relato de Staden, e poderia ter sido publicado como uma obra independente, como mais um dos relatos de viagem de Burton pelo país. Seguindo-se ao prefácio, Burton apresenta uma introdução, intitulada "Os índios do Brasil. Notas sobre os escritores viajantes do século XVI"[xc], composta de trinta e três páginas. A voz do tradutor, Albert Tootal, não aparece em nenhum momento, uma vez que até as notas ao texto traduzido foram escritas por Burton. Burton cita também, em seu prefácio, a colaboração de Clements R. Markham, responsável pela bibliografia contida em três páginas seguintes à sua introdução. Todos esses elementos nos levam a incluir a tradução do livro de Hans Staden, se não como uma tradução de Burton (como no caso de *Iracema*), pelo menos como parte de seu projeto de divulgação de livros e informações referentes ao Brasil, neste caso específico tendo atuado como uma espécie de diretor ou organizador.

Como podemos ver pelos títulos das traduções brasileiras em que Burton se envolveu, quase todos têm o índio como tema, presente nas obras *Iracema*, *O Uraguai* e no relato de Hans Staden. *Manuel de Moraes* é obra um pouco diversa, e relativamente esquecida nos anais literários brasileiros. Tal esquecimento deve-se à pouca qualidade literária presente na obra, o que a excluiu do cânone literário brasileiro, diferentemente das outras duas, que são por demais conhecidas. *O Uraguai* relata a história das missões jesuíticas no sul do Brasil e seu desbaratamento nas guerras movidas pela coroa portuguesa, enquanto *Iracema* apresenta uma narrativa em forma de lenda indígena relatando o encontro do europeu com o índio brasileiro no início da colonização. Ambas as obras tornaram-se canônicas na historiografia literária brasileira no século XIX. Escrita por João Manuel Pereira da Silva (1817-1898), *Manuel de Moraes*, publicada em 1866, já era desmerecida à época da presença de Burton no Brasil. Segundo José Veríssimo, o mérito de Pereira da Silva encontra-se no fato de ter criado o romance histórico de ficção no Brasil, do qual *Manuel de Moraes* constitui exemplo (VERÍSSIMO, 1963, p. 103). Antonio Candido cita a presença de Pereira da Silva entre o grupo de escritores que viveu em Paris, entre 1833 e 1836, e que lançou o movimento romântico brasileiro, e aponta os estudos críticos de Pereira da Silva, junto a Gonçalves de Magalhães, como ponto de partida do nacionalismo literário brasileiro (Candido, 2007, p. 331). Ainda segundo Candido, a teoria

literária desenvolvida por Pereira da Silva apresentava o tema nacional como uma espécie de dever patriótico que deveria estar presente nas obras aqui produzidas, um nacionalismo literário "fundado não só no pitoresco e na religião, como aparece na maioria dos escritos do tempo, mas também nas crenças e costumes, dando lugar a uma literatura popular, baseada no 'espírito do povo' e na descrição dos seus tipos de vida e concepções" (Ibidem, p. 647). Visão que atendia plenamente à proposta de Denis para a literatura brasileira. Baseado na vida do jesuíta Manuel de Moraes, que nasceu em São Paulo no século XVI, o romance histórico de Pereira da Silva traduzido por Burton cria uma ficção a partir da biografia do padre, elaborando uma narrativa repleta de peripécias, que passa por diversos momentos importantes da história colonial brasileira. Na narrativa temos representadas as aventuras dos bandeirantes em busca de índios e ouro pelos sertões do Brasil, as missões jesuíticas de evangelização dos índios fundadas no sul do país, a invasão holandesa e o terror da inquisição, além de uma profusão de descrições exóticas dos animais, índios, plantas, cidades e paisagens naturais brasileiras. Apesar da sempre lembrada ausência de qualidade literária, o romance surpreende pelo amplo panorama histórico, e pela forte presença da cor local, o que torna claro o interesse que ele despertou em Burton.

Após termos abordado as obras brasileiras traduzidas por Burton, passaremos a investigar seu método tradutório, a partir de seus prefácios às traduções e outros textos, como artigos por ele escritos, e críticas à suas traduções publicadas na época. Se o prefácio da tradução de *Iracema* foi assinado por Isabel, sem data e com o local de Santos, Brasil, o da tradução de *Manuel de Moraes* parece ter sido escrito por Burton. Com o título de "Uma palavra do tradutor", o texto não apresenta nenhuma assinatura, apenas o lugar de sua escrita, Trieste, na Itália, e a data, 30 de novembro de 1884. Nesse texto o tradutor afirma que sua versão da obra não é literal. E ecoa as mesmas observações encontradas no prefácio da tradução de *Iracema* a respeito da língua portuguesa, e da dificuldade em transpor seus textos para o inglês:

> O gênio da língua portuguesa é por demais florida, muito tautológica, e muito afeiçoada a metáforas para nossa rude fala do Norte e nossa objetividade de pensamento e expressão. Como

> reagiríamos ao ouvir, por exemplo, sobre um homem acima dos quarenta anos que ele estaria "murchando como uma rosa sobre sua haste"? (BURTON, 1886, p. VII)[xci].

O texto continua dizendo que apesar de não ser uma versão literal, o tradutor evitou tomar liberdades com o autor, e lhe pede desculpas por não ter solicitado sua autorização para realizar a tradução, após tê-lo procurado em vão. E conclui reverberando as reclamações que Burton já havia divulgado a respeito do restrito mercado para traduções na Inglaterra (como ele apontara em seu artigo "Translation", já analisado), o que reforça a possibilidade da autoria de Burton do prefácio:

> Traduções, os editores asseguram-nos, não são populares na Inglaterra. Tanto pior. Certamente uma boa narrativa importada de uma fonte estrangeira vale uma dúzia desses fracos "romances sensação", criados para uso momentâneo, efemeridades que têm apenas os dúbios méritos de excitarem um mórbido interesse, e em ter seus três volumes lidos em três horas (BURTON, 1886, p. viii).[xcii]

A edição da tradução de *O Uraguai*, que Burton traduziu como *The Uruguay. A historical romance of South America*, por sua vez, só foi realizada recentemente pela editora da Universidade da Califórnia, a partir dos originais pertencentes à Huntington Library, localizada na cidade de San Marino, na California, EUA, que adquiriu em leilão uma grande coleção de documentos e manuscritos de Burton da Royal Anthropological Society. Burton havia terminado a tradução em 1868, quando estava ainda no Brasil, como podemos confirmar em referências em sua correspondência da época. Considerada um libelo antijesuíta por alguns, a obra provavelmente agradou a Burton também por essa razão, uma vez que ele era declaradamente inimigo do trabalho missionário. Levando em conta o esforço empreendido por Burton nessa tradução (muito maior do que o apresentado nas outras traduções brasileiras), que inclui um prefácio de seis páginas, uma "notícia biográfica da vida e dos escritos de José Basílio da Gama", de cinco páginas, e uma "Notícia de *O Uraguai*", também de cinco páginas (enquanto nas outras traduções brasileiras encontramos apenas dois curtos prefácios de duas páginas) podemos supor que este era um projeto caro a Burton. As notas de Burton à tradução foram perdidas, como

relatam os editores da obra, tendo restado apenas trinta e sete delas, que no original totalizariam mais de cento e cinquenta. Notas que Burton se refere no seu prefácio como "copiosas notas para o uso do estudante derivadas de uma variedade de autores" (apud GAMA, 1982, p. 41)[xciii,] e que reforçam ainda mais o valor que supomos Burton teria atribuído à tradução. Não há como concluir, porém, se a tradução não foi publicada em sua vida pela dificuldade de se encontrar uma editora, agravada por ser uma obra em versos, ou pela ação censora de Isabel, que teria negligenciado sua publicação.

Editado em 1982 por Frederick C. H. Garcia e Edward F. Stanton, o volume contendo a tradução de *O Uraguai* é iniciado com uma extensa introdução escrita pelos editores, apresentando a obra, o tradutor e a tradução. Em seguida encontram-se os paratextos originais de Burton acima citados, notas a esses textos, o texto traduzido e seu original em português com uma reprodução em fac-símile de uma edição da obra de 1769. Segundo os editores, Burton optou por uma tradução literal para a obra de Da Gama, traduzindo verso por verso, com poucas exceções. A busca de manter-se o máximo possível próximo ao original, presente na tentativa de espelhar as linhas e mesmo vocábulos, empreendida por Burton, resultou em um texto que lembra o original, tanto na forma quanto na sonoridade, mas que se afasta de uma fluência na língua inglesa. Como apontam Garcia e Stanton, "a compulsão de Sir Richard em permanecer fiel ao original levou-o ao uso de cognatos ingleses para palavras da língua portuguesa, muitas do latim. Como resultado, ele com frequência optou por palavras incomuns ou anacrônicas" (GARCIA, STANTON, 1982, p. 28).[xciv] Esse estilo "fotográfico" de tradução empregado por Burton o levou, por exemplo, a traduzir a palavra do português "sem" pelo termo elizabetano "sans", em vez de "without", assim como optou por usar "in fine" para traduzir "enfim", em vez do "finally". O uso desses recursos, segundo os editores da obra, teria carregado a tradução de uma afetação que não se apresenta no original, o que a teria feito envelhecer mais rápido do que o texto em português de Da Gama. Entre as poucas liberdades tomadas com o texto por Burton, Garcia e Stanton apontam algumas mudanças na forma dos versos, um pronunciado gosto pela aliteração, que não se encontra no original, e uma "intensificação de linhas pejorativas referindo-se aos jesuítas. O que geralmente toma a forma de uma inserção de adjetivos virulentos" (Ibidem, p. 30).[xcv]

No próprio prefácio à tradução, escrito por Burton, mas assinado com seu pseudônimo Frank Baker, fica clara a opção pelo método literal:

> Na humilde qualidade de um tradutor métrico meu objetivo não foi aparar as arestas das "irmãs inconciliáveis": a tradução literal e a livre. Minha intenção foi produzir a cópia mais próxima do meu autor […]. Sempre que o resultado de um ajuste tão delicado não ofenda o sentido ou a sonoridade, as linhas foram rendidas palavra por palavra. Evitei diligentemente a imputação "tradutor-traidor". Mesmo nas mais ousadas composições, a mais sutil ornamentação que luta contra a simplicidade característica foi rejeitada apesar de toda a tentação. **Esforcei-me para imprimir sobre o estilo da língua inglesa tantas peculiaridades de Basílio da Gama quanto foi possível** (BURTON, 1982, p. 44) (grifo meu).[xcvi]

Esse mesmo método literal e preocupado em traduzir palavra por palavra, na tentativa de reproduzir na língua de chegada o efeito causado pelo texto na língua original, foi utilizado por Burton também na tradução de Camões, ainda que na obra do poeta português os resultados tenham sido mais desastrosos. Apesar de seu apreço por ambos os poetas, a figura de Camões, que Burton elegeu como seu mestre, obviamente se impôs com mais gravidade em seu espírito, postura que se refletiu em sua aproximação da obra camoniana. Se Burton considerava tanto *Os Lusíadas* quanto *O Uraguai* como duas importantes obras escritas na língua portuguesa, sua abordagem da segunda obra foi, se não menos respeitosa, talvez menos grave, o que o fez classificá-la como um "romance épico", visão que de certa forma atualiza a obra na direção de um gênero literário mais moderno (ainda que em sua tradução tenha mantido a forma em versos do original, tendo apenas transformado o decassílabo heróico de Da Gama em verso branco). Já na obra de Camões, tal leitura modernizante não se apresenta. Essa abordagem mais solene dada à obra de Camões, já então reconhecida como um clássico da literatura ocidental, e objeto de várias traduções em língua inglesa anteriores à sua, fez Burton levar ao limite sua método tradutório literal, resultando numa tradução que não apenas busca semelhanças formais e de sonoridade com o original, como apresentado em sua versão de *O Uraguai*, mas que investe em um processo arcaizante. Na busca de recuperar, ou recriar, em língua inglesa, um texto que mantivesse o sabor quinhentista da obra de Camões, Burton não apenas utilizou-se de

palavras cognatas como fez com *O Uraguai*, mas também criou neologismos e recuperou termos arcaicos em língua inglesa, resultando em um aprofundamento da distância entre o leitor e a obra traduzida. Se podemos apontar uma leve tendência em modernizar a obra de Da Gama, seja por vê-la como um romance, ou por traduzi-la em versos brancos, na abordagem da obra de Camões a tendência foi de recuar a obra no tempo, numa suposta tentativa de aproximar-se do autor e de sua época, mas que resultou em um texto fortemente criticado e numa tradução de qualidade duvidosa.

A própria Isabel, que foi editora da tradução de *Os Lusíadas* feita por Burton, no "Prefácio do Editor" anuncia seus temores de que o trabalho de seu marido seja "muito estético" para o público britânico. E defende antecipadamente a obra frente às críticas que esperava que a obra fosse suscitar (o que efetivamente ocorreu):

> Em sua tradução, sempre que meu marido cunha novas palavras, ou usa palavras impossíveis, elas são a reprodução exata de Camões, e em cada singularidade ou aparente excentricidade o discípulo seguiu completamente seu mestre, tendo como objetivo não apenas escrever bom verso, mas oferecer uma reprodução literal, palavra por palavra, de seu herói favorito. E ele fez isso ao pé da letra, não apenas com as palavras, mas com o sentido e a intenção de Camões (BURTON, Isabel, 1880, p. IX).[xcvii]

Isabel antecipa as críticas que a tradução de Burton gerou, que foram tantas e tão negativas que suscitaram um capítulo intitulado "The Reviewer Reviewed" (algo como uma "Crítica aos críticos") escrito por Isabel e incluído como apêndice na obra que Burton lançou no ano seguinte, em 1881, *Camoens: his life and his Lusiads. A commentary*, capítulo no qual Isabel responde às opiniões negativas que surgiram frente ao trabalho de seu esposo. Ao mesmo tempo, na declaração acima transcrita, Isabel implicitamente reconhece o fracasso de seu marido em produzir um belo poema em inglês, ao dizer que não era seu objetivo "apenas escrever bom verso, mas oferecer uma reprodução literal", enfatizando a literalidade como qualidade da tradução frente à sua pobreza poética.

O próprio Burton também reconhece as peculiaridades de sua tradução camoniana, como explica detalhadamente no texto intitulado "The translation now offered to the public" que incluiu em seus "Comentários Finais" à tradução de *Os Lusíadas*. Nele,

Burton mostra-se alerta ao perigo da tradução palavra por palavra, mas parece valorizar mais sua pretensa fidelidade ao mestre do que a produção de um texto fluente −o que levou um crítico a afirmar que Burton traiu sua língua na mesma medida em que foi fiel a Camões. Burton afirma no texto ter usado de propósito arcaísmos para dar um sabor quinhentista ao texto, e alerta: "gostaria de avisar aos leitores que eu não pretendo representar com os arcaísmos ou outras peculiaridades o 'inglês do período'" (BURTON, 1880, p. 191).[xcviii] E também se mostra atento às possibilidades de rejeição à sua tradução: "Não duvido que meu 'vocabulário' irá me fazer perder muitos leitores; mas esses não serão do tipo que eu gostaria que me lessem, e sua perda será vista antes como um ganho" (Ibidem, p. 192).[xcix] E reforça sua opção pela tradução literal, dizendo que os dias da tradução livre estariam acabados, e que "o apetite poético, antes empanturrado do que voraz, agora exige um alimento que tenha todo o sabor e aroma do prato original: ele rejeita a imitação e a recomposição, ainda que artística; e não deseja ver a obra reescrita" (Ibidem, p. 118).[c]

Burton, por meio de seus neologismos, e do uso de arcaísmos de diferentes épocas, assim como de cognatos e palavras de origem latina, forjou, em sua tradução da obra de Camões, uma linguagem própria, que não é nem o inglês de sua época ou o da época do bardo português, o que acabou tornando a obra tão desagradável para o leitor inglês. Burton adotou, portanto, tanto em sua versão de *O Uraguai* quanto de *Os Lusíadas*, uma tradução orientada para a língua de partida, onde se busca reproduzir ao máximo na língua de chegada os elementos estilísticos presentes na língua de partida, mesmo que ao custo de uma "transformação" da língua de chegada, em oposição à busca de uma fluência no texto traduzido. É nesse sentido que Burton diz ter tentado "imprimir sobre a língua inglesa as peculiaridades de Da Gama". Ao se evitar a naturalização do texto traduzido (o que aproximaria a obra do leitor em língua inglesa), cria-se uma opacidade no texto traduzido que aponta diretamente para o fato de que aquele texto não foi originalmente escrito em língua inglesa. Esse estilo de traduzir reforça a estranheza do texto frente à produção do sistema literário que o recebe, desvinculando-o de qualquer tradição literária presente no sistema receptor. Burton poderia ter optado por reproduzir o estilo da língua inglesa presente na obra de algum contemporâneo de Camões, o que permitira oferecer

alguma familiaridade ao leitor inglês, mas preferiu tornar a obra ainda mais exótica ao se dispor a manter fonemas, vocabulário e estruturas da língua portuguesa na língua de chegada.

Apesar de que na tradução de *O Uraguai* Burton tenha suavizado sua técnica literal e estrangeirizante, evitando o excesso de neologismos e arcaísmos, ainda assim há uma orientação para a língua de partida, o português, como mostramos anteriormente. Infelizmente, como a obra não foi publicada na época de Burton, não sabemos como ela teria sido recebida pelos leitores de então. Porém, na única crítica que encontramos a respeito da publicação das traduções brasileiras de Burton, presentes no periódico escocês *The Glasgow Herald*, de 18 de fevereiro de 1886, em que são avaliadas as traduções de *Iracema* e *Manuel de Moraes*, confirma-se o efeito de estranheza causado no leitor pela utilização do método literal e da orientação para a língua de partida.

O crítico do *The Glasgow Herald* inicia seu texto afirmando que o máximo que alguém poderia dizer a respeito de *Iraçema, or Honey-Lips*, é que a obra é uma espécie de "curiosidade literária". Apesar de reconhecer a fama de Alencar no Brasil, ele reclama que, a julgar por este livro, sua obra é totalmente intraduzível para o inglês. Considera o português uma língua tão distante da inglesa que o resultado da tentativa teria sido um fracasso, e cita longo trecho da tradução. Para ele,

> Tal linguagem florida não é palatável para nosso gosto objetivo, e quando inumeráveis alusões tropicais requerem ser explicadas por meio de um elaborado sistema de notas de pé de página que preenchem um terço das páginas, torna-se claro que o Senhor Alencar provavelmente não se tornará um romancista popular neste país (THE GLASGOW, 1886).[ci]

Diferenças irredutíveis entre a língua portuguesa e a inglesa são constantemente citadas pelos críticos quando se referem às traduções da época. E o hábito de Burton de rechear suas traduções com excessivas notas é outro problema lembrado por seus críticos, mas neste caso as notas já se encontravam presentes no original de Alencar. Mas a proposta de uma tradução literal teria impedido a retirada das notas, ou sua disseminação no texto, o que poderia tornar a versão em inglês mais fluente. Segundo o artigo, a tradução de *Manuel*

de Moraes, que acompanha *Iracema*, seria mais fácil de ler, devido ao uso de uma tradução livre, e não literal, e possuiria ainda algumas vantagens na presença de cor local. É curiosa essa afirmação, uma vez que nada poderia soar com mais cor local do que o encontro entre portugueses e índios no início da colonização, mas provavelmente o apelo histórico e descritivo de *Manuel de Moraes* tenha chamado mais a atenção. Além do mais, apesar do tema ter atraído bastante o interesse de Burton, a literatura indianista sofria certa resistência na crítica inglesa da época, como já tivemos oportunidade de notar nos artigos que analisamos. E o autor finaliza o artigo reafirmando que "o principal interesse do volume, como dissemos, reside em ser um espécime da literatura brasileira, de forma que não nos atrevemos a prever uma popularidade muito grande para ele" (Idem).[cii] Ou seja, seu valor encontrava-se no que oferecia de exótico e inédito, um espécime curioso. Outra tradução relacionada ao Brasil na qual Burton esteve envolvido e que recebeu uma crítica foi a do relato de Hans Staden, com artigo publicado na revista *The Athenaeum*, de 02 de janeiro de 1875, mas que se ateve a resumir a narrativa do livro, demonstrando novamente o interesse antropológico que o país despertava nos leitores ingleses.

3.4.2 O exotismo nas traduções de Burton

Como podemos perceber, as traduções de Burton oferecem uma imagem exótica da literatura brasileira ao leitor em língua inglesa. O apelo ao exótico é notado nos temas das obras selecionadas, com a presença marcante do indianismo, assim como no método tradutório empregado por Burton. A adoção do método literal, como entendido por Burton, junto à tendência de aproximar a língua de chegada da língua de partida, através da criação de neologismos e uso de arcaísmos, trazem também um estranhamento ao leitor em língua inglesa que acentua o exotismo das obras traduzidas.

Além da seleção das obras e do método tradutório empregado por Burton, sua prática frequente de se alongar em extensas notas e textos explicativos tornou-se um elemento a mais no processo de exotização do texto. Ao circundar a obra traduzida com uma série de textos explicativos, por meio de introduções, prefácios e notas, trazendo uma quantidade enorme de informações que Burton não busca selecionar ou resumir – no seu

ponto de vista enciclopédico, quanto mais informação melhor – Burton acaba fazendo o leitor se perder. É o que podemos constatar na longa introdução por ele escrita para a tradução do livro de Staden, cujas trinta e três páginas desfilam uma série de nomenclaturas e teorias sobre a origem dos indígenas do Brasil que mais parecem distanciar do que aproximar a obra do leitor. Mesmo a introdução à tradução de *Iracema*, certamente escrita por sua esposa Isabel, apresenta o mesmo apelo de distanciamento e exotismo, ao reiterar as diferenças entre as línguas portuguesa e inglesa, como afirma no prefácio, ao referir-se ao seu trabalho de verter o livro – "Eu procurei ser o mais literal possível, mas não pretendo fazer justiça ao autor, pois nossa áspera língua do Norte pode representar apenas grosseiramente uma lenda cheia de graça e música na língua portuguesa" (BURTON, Isabel, 1886, p. III)[ciii], e vai ainda além, ao incluir a necessidade de conhecimento da língua indígena brasileira para poder empreender tal tarefa, referindo-se aos seus planos de futuros trabalhos: "e se ele me permitir traduzir todas as suas obras [referindo-se a Alencar], eu espero melhorar com o tempo, especialmente se ele for novamente – como já fez – dar-me lições de Tupi, a língua dos aborígines" (BURTON, 1886, p. III).[civ]

O mesmo aspecto é enfatizado na tradução de *O Uraguai* feita por Burton, que os editores da obra classificam como um romance de aventuras exóticas (Garcia, Stanton, 1982, p. 11), característica apontada como fator determinante na decisão de Burton em traduzi-la. Garcia e Stanton citam *O Uraguai* como um dos primeiros poemas brasileiros a usar a paisagem do Novo Mundo como parte integral de sua expressão poética (Ibidem, p. 19), e atribuem equivocadamente o interesse de Burton com os povos indígenas e o exotismo, que perpassa várias de suas traduções, como uma atitude política anti-imperialista. Segundo Garcia e Stanton,

> O interesse de Burton em literatura e povos exóticos era uma expressão do mesmo impulso que o mandou, assim como a outros exploradores britânicos tais como Livingstone, Layard, e Speke, a terras desconhecidas. Diferentemente de muitas obras do período vitoriano, entretanto, a tradução de Burton de *O Uraguai* mostra uma simpatia bastante "moderna" com a cultura nativa e uma hostilidade com os esforços imperiais de os deslocarem ou destruírem. Sua busca pelo exótico e pelo primitivo nesta e em outras obras pode ser vista como uma maneira de escapar dos

> horrores da Inglaterra industrializada […]. (GARCIA, STANTON, 1982, p. 26).[cv]

Ora, é certo que o espírito aventureiro de Burton, que o levou a viajar por tantas regiões inexploradas do planeta, também o encaminhou para a exploração literária por meio das traduções, e seu apetite pelo exótico é marcado tanto em seus roteiros de viagem quanto nos títulos das traduções que realizou. Mas é uma conclusão equivocada atribuir tal apetite a uma postura política de crítica ao imperialismo em defesa dos povos submetidos. Como já mostramos na análise do livro de viagem de Burton, este não apenas ganhou toda a sua vida exercendo funções diretamente ligadas aos interesses expansionistas comerciais e políticos dos britânicos, seja como oficial na Índia, explorador no continente africano, ou cônsul no Brasil e na Turquia, como também sempre defendeu publicamente os interesses imperialistas de seu país natal. Quando criticava a política colonial britânica, o que ocorria com frequência, era porque considerava alguns de seus métodos obsoletos e ineficazes, e não por se opor aos seus propósitos de dominação. Sua defesa da suposta superioridade inglesa sobre outros povos, e a necessidade de dominá-los, ou pelo menos "auxiliá-los", para conduzi-los ao progresso, foi devidamente exposta no trecho em que abordamos seu relato sobre o Brasil e sua visão da antropologia como uma ciência política.

O interesse que Burton possuía pela figura do indígena brasileiro também não deve ser confundido com uma "moderna simpatia" pelas etnias nativas e primitivas. Apesar de seu interesse pela cultura e pela língua indígena brasileira, demonstrada nos estudos que empreendeu para escrever a introdução à tradução do relato de Hans Staden, nas traduções de *Iracema* e *O Uraguai*, e nos seus trabalhos linguísticos do tupi guarani, Burton nunca se encontrou durante sua estada no Brasil com índios reais, nem efetuou nenhuma expedição a alguma aldeia indígena, pelo menos que tenha ficado registrado. O indígena brasileiro tinha para Burton o mesmo apelo simbólico que possuía para o império brasileiro, e assim como este, Burton desprezava o índio real que vivia às margens da sociedade. Seu interesse era estritamente científico, ou acadêmico e, se oferecia uma visão política a respeito do assunto, com certeza não era em favor dos povos indígenas. Por isso sugeriu exterminá-los no Brasil para apropriação de suas terras, como vimos na análise do livro *Explorations*.

Garcia e Stanton estão certos ao estabelecer uma conexão entre os esforços exploratórios de Burton e sua prática tradutória, mas enganam-se quantos aos propósitos do explorador e tradutor inglês. Burton não procurava defender, seja em sua prática política ou em sua obra tradutória e literária, os povos colonizados ou ditos primitivos do domínio imperial, mas sua busca de artefatos e informações "exóticas" obedecia á lógica imperialista. A "descoberta" e o envio para a metrópole britânica de tesouros arqueológicos, artísticos, culturais e naturais produzidos por diversos povos e encontrados em diversas regiões do globo, fazia parte de sua tarefa, como apontamos anteriormente ao tratar de sua relação com a Royal Geographical Society. Esses objetos eram amealhados pelos emissários do império britânico, oficiais, militares, missionários e exploradores,muito bem representados na lista apresentada por Garcia e Stanton, cuja ação está longe de ser entendida como uma ajuda humanitária aos povos oprimidos. E a prática tradutória de Burton se enquadra nesse aspecto, como ele mesmo sugere ao propor, em seu artigo "Translation", enriquecer a literatura em língua inglesa por meio das traduções de outras literaturas, de forma a poder competir com a literatura francesa, que teria se beneficiado exatamente dessa estratégia. A mesma ideia encontra-se no trecho em que convida jovens a se empenharem na tradução da literatura brasileira, comparando a tarefa a um esforço de dominação, que exigiria do estudioso "coragem de atacar a árdua e fortemente defendida língua portuguesa".

Obviamente que a atração de Burton pelo exótico responde também a um desejo pessoal por aventura e pelo diferente, o que não deixa de implicar uma crítica à sociedade britânica, que ele muitas vezes expressava de forma impactante, como a defesa que fez da poligamia, da escravidão e do canibalismo, em seu livro sobre o Brasil. Mas o apelo ao exótico nas produções de Burton, ao mesmo tempo que traz implícita uma crítica à sociedade britânica (como na sua coleção de traduções de obras eróticas e manuais sexuais, publicada em plena era vitoriana, e sob o risco de ser preso), estabelece uma relação entre o observador e o objeto descrito, ou representado, que obedece à lógica imperialista, e que acaba se impondo sobre os povos descritos. Ao aplicarmos o termo exótico às traduções brasileiras produzidas por Burton, referimo-nos ao sentido apresentado por Graham Huggan (2001), segundo o qual

> o exótico não é, como frequentemente se supõe, uma qualidade inerente a ser encontrada "em" certos povos, objetos distintos, ou lugares específicos; o exotismo descreve, antes, um modo particular de percepção estética − aquele que torna estranhos objetos e pessoas, ainda que os domesticando, e que efetivamente produz a alteridade ao mesmo tempo que afirma entregar-se ao seu mistério imanente (HUGGAN, 2001, p. 13).[cvi]

O apelo ao exotismo dos índios e do pitoresco nacional nas obras selecionadas por Burton na verdade vem de encontro à própria proposta de criação de uma literatura e identidade nacional pelos escritores brasileiros no decorrer do século XIX, e no qual a atuação do francês Ferdinand Denis teve papel importante, como avaliamos no capítulo a ele dedicado. A seleção das obras por Burton, portanto, responde favoravelmente à proposta literária apresentada por Denis aos escritores brasileiros, divulgando no exterior o resultado da produção romântica que se estabeleceu dentro desse critério. Podemos dizer que nas suas traduções Burton reproduz e legitima o olhar exótico que Denis havia proposto para nossa literatura nacional, ao selecionar exatamente obras indianistas, descritivas e históricas.

A utilização do exotismo como elemento definidor de originalidade literária, portanto, apresenta-se como um motivo que determinou as trocas culturais entre a jovem nação brasileira e seus modelos europeus: ele aparece primeiramente como objeto descritivo dos europeus sobre um povo e uma região (presente na literatura de viagem); é incorporado por esse próprio povo como elemento de caracterização nacional (o que ocorreu dentro de certa vertente do Romantismo brasileiro); e é reconhecido e legitimado pelo elemento europeu através de sua aceitação e absorção (neste caso através da seleção de obras a serem traduzidas e publicadas). A mão dupla é inerente à constituição do exotismo literário, como nos aponta ainda Huggan:

> A produção exoticista do outro é dialética e contingente; ela pode servir a interesses ideológicos conflitantes em épocas e lugares diferentes, proporcionando uma racionalização para projetos de reconciliação e reaproximação, mas legitimando também facilmente a necessidade de conquista violenta. Exotismo, nesse contexto, poderia ser descrito como um tipo de circuito semiótico que oscila

> entre pólos opostos de estranheza e familiaridade. Dentro desse circuito, o estranho e o familiar, assim como a relação entre eles, podem servir a fins e necessidades políticas diferentes, e mesmo contraditórias (HUGGAN, 2001, p. 13).[cvii]

A trajetória da literatura brasileira no século XIX evidencia a ambiguidade com que o exotismo reveste uma literatura. A adoção dessa proposta em uma produção literária nacional buscava afirmar sua originalidade frente a outras produções, e abrir espaço para seu reconhecimento e legitimidade no sistema literário internacional (o que pode ser comprovado na medida em que são exatamente as obras produzidas dentro desse caráter exótico as primeiras a serem escolhidas para tradução em uma língua de prestígio como a inglesa). Por outro lado, ela restringe sua esfera de influência a um nicho determinado pela visão estrangeira do país, determinando um fluxo cultural centro-periferia. Ou seja, a valorização do exótico na literatura aqui produzida responderia muito mais a critérios estéticos impostos externamente do que a uma dinâmica interna do sistema literário que representa. É, porém, apenas se sujeitando a esse processo de exotização que as literaturas ditas pós-coloniais tornaram-se disponíveis para o consumo pelo leitor metropolitano em um primeiro momento.

A narrativa do romance *Manuel de Moraes,* assim como as obras de tema indianista, refletem esse gosto de Burton ao selecionar títulos que possam representar para o público inglês a especificidade e o exotismo da cultura brasileira. A adoção desse critério de seleção explica, ademais, a ausência por um longo período no cânone tradutório em língua inglesa de um autor tão reconhecido no Brasil, como Machado de Assis, que foge a essa classificação. Apesar de reconhecido no Brasil como um dos nossos maiores autores ainda em vida, Machado só foi publicado em tradução na língua inglesa pela primeira vez em 1952.[19] Até a década de 1930, a tendência de traduções em língua inglesa de obras de apelo indianista, histórico ou pitoresco, permaneceu. Além das três traduções publicadas no

[19] As primeiras traduções publicadas em inglês de obras de Machado de Assis foram: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1952, *Dom Casmurro*, em 1953, e *Quincas Borba*, em 1954, todas nos EUA (Barbosa, 1994, p. 13). Em francês a primeira tradução de Machado de Assis foi publicada em 1910, *Quelques contes*, reunião de contos, seguida da tradução de *Memórias póstuma de Brás Cubas*, publicada em 1911 (Cunha, 1997, p. 310).

século XIX – *Iracema*, *Manuel de Moraes* e *Inocência* – foram publicadas quatro traduções na década de 1920: uma nova tradução de *Iracema*; *Canaã*, de Graça Aranha; *Urupês*, de Monteiro Lobato; e *O Cortiço*, de Aluízio de Azevedo. Já na década de 1930 foram publicadas as traduções de *A Marquesa de Santos*, de Paulo Setubal; *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; e *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, de Luis Edmundo. Obras que, com a exceção de Mário de Andrade, de alguma forma trazem o apelo do exótico ao tentar descrever e caracterizar o país (Barbosa, 1994, p. 13).

Movido por sua busca pela diferença e pelo exotismo, além de um suposto olhar objetivo e científico, Burton transformava esses sentimentos em uma prática tradutória que se propunha a preservar ao máximo a irredutibilidade cultural e linguística daquela obra literária traduzida. Enquanto objetos de culturas exóticas colecionadas para sua nação, as traduções deveriam manter o máximo de informações sobre essas culturas que representavam. Isso se dava por duas maneiras: pela seleção de obras que fossem representativas dessa cultura, ou da imagem que Burton fazia dessa cultura; e por um método tradutório que se propunha a manter preservadas ao máximo as referências à cultura de origem do texto. Essa é a razão da pouca fluência de suas traduções que tanto incomodaram o leitor britânico, e do excesso de notas e paratextos. As traduções eram abordadas como um artefato arqueológico encontrado em alguma escavação, que deveria ser remetido ao Museu Britânico com todas as informações sobre sua localização, e preservado da melhor maneira possível; ou como um curioso objeto religioso de alguma tribo remota do interior da África, que deveria ser acompanhado da explicação de seu real uso.

3.5 Duas diferentes abordagens, um mesmo projeto

Se na obra tradutória e na literatura de viagem de Ferdinand Denis produzida sobre o Brasil, que estudamos no capítulo anterior, nós encontramos o mesmo esforço em conjurar uma imagem exótica e pitoresca do país, através da valorização de sua história, das tradições típicas, das culturas das etnias do negro e do índio, e da descrição de sua natureza tropical – em Burton as duas práticas vão oferecer imagens opostas, mas que acabam por se

complementar em um mesmo projeto. Denis, em seu relato de viagem, descreve e sugere a preservação dos mesmos elementos históricos, pitorescos e exóticos da realidade brasileira que ele valoriza em suas traduções e nos seus textos literários.

Burton também privilegia a mesma literatura de apelo exótico e pitoresco em suas traduções, porém, em seu relato sobre o Brasil, despreza exatamente esses elementos que valorizou nas traduções. Apesar de eventuais referências à paisagem natural pitoresca, o tom do livro *Explorations*, como tivemos oportunidade de observar em nossa análise anterior, é todo voltado para o futuro, e para as possibilidades de desenvolvimento da região e do país. Os elementos tradicionais e pitorescos da nação brasileira presentes em sua descrição não apenas ocupam o segundo plano frente às possibilidades de progresso para o país, mas são vistos como entraves ao desenvolvimento e, portanto, devem ser eliminados para que o avanço seja permitido. Burton segue exatamente na direção oposta de Denis – enquanto este lamenta a desaparição dos elementos que ele considera como representantes do "verdadeiro Brasil", e que fazem a nação brasileira se diferenciar das modernas nações europeias, Burton sugere destruir tais elementos, como o pelourinho de Diamantina, as corredeiras e cachoeiras pitorescas dos rios que navegou, e a arquitetura colonial de uma forma geral, que impediriam o Brasil de se modernizar a atingir o desenvolvimento. Apesar da aparente contradição, as duas visões sobre o país, apresentadas nas traduções e na literatura de viagem de Burton, se complementam. O país tradicional e primitivo apresentado nas obras traduzidas é o mesmo que Burton descreve em seu relato de viagem como carente de desenvolvimento e progresso.

Ambos os viajantes-tradutores, Denis e Burton, oferecem em suas obras um projeto para o Brasil. Os dois se dirigem para o futuro do país, propondo programas de desenvolvimento. Mas enquanto Denis oferece um programa cultural, voltado para o desenvolvimento da literatura nacional, e que se estende à cultura do país como um todo, valorizando e sugerindo preservar tanto seus recursos naturais como históricos, propondo manter uma imagem intocada de um país primitivo e exótico, Burton apresenta um programa voltado para o crescimento econômico e para a exploração dos recursos naturais que Denis quer preservar. Denis e Burton, porém, restringem a cultura e a literatura do país aos limites do exótico e do pitoresco. Essas duas imagens, a de um Brasil pitoresco, exótico

e primitivo, proposta por Denis, e a de um território repleto de possibilidades de desenvolvimento e de progresso, apresentada por Burton, apesar da aparente contradição, se completam, e vão ser reunidas na obra de outro importante viajante que também esteve no Brasil e deixou sua marca em nossa história cultural, o francês Blaise Cendrars, cuja trajetória analisamos no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV
BLAISE CENDRARS, GUIA DOS MODERNISTAS BRASILEIROS

> "Quand on voyage, quand on commerce, quand on est à bord, quand on envoie des lettres océans/ On fait de la poesie"
>
> Blaise Cendrars [20]

O poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) é o terceiro viajante-tradutor que nos dedicamos a estudar, e sua passagem pelo Brasil durante a década de 1920 repetiu em menor escala o papel de mediador que seu antecessor e conterrâneo Ferdinand Denis exerceu entre os literatos brasileiros e a França. Enquanto Denis atuou nas origens de nosso movimento romântico, Cendrars deu sua contribuição ao desenvolvimento da primeira fase de nosso movimento modernista, oferecendo uma ponte direta entre os brasileiros e os artistas europeus representantes das vanguardas das primeiras décadas do século XX. Grande viajante, nascido na Suíça, naturalizado cidadão da França, tendo vivido em Nova Iorque e São Petersburgo, além de ter perambulado por outros países da Europa, onde era conhecido como poeta-vagabundo, Cendrars inspirou-se em suas viagens para produzir muitos de seus poemas e textos em prosa. Cendrars também desenvolveu uma peculiar obra como tradutor, na qual se baseava nas traduções de outras pessoas para adaptar o texto original ao seu próprio estilo e fantasia. Sua produção relacionada ao Brasil é diversa, e inclui, entre outros, um livro de poemas que descreve sua primeira viagem ao país, ilustrado por Tarsila do Amaral, *Feuilles de route*, de 1924; um livro de viagem sobre o país, *Le Brésil, Des hommes sont venus...*, de 1952, com fotografias de Jean Manzon; além de diversos textos presentes em seus livros posteriores às suas passagens pelo país, os quais com grande frequência apresentam algum tema brasileiro. Nesses textos, o Brasil aparece ora como reminiscência biográfica, ora como tema de narrativas inspiradas por personagens e histórias recolhidas no Brasil. Cendrars projetou realizar e publicar diversas traduções de autores brasileiros, mas a única tradução que chegou a publicar de uma obra originalmente

[20] [Quando se viaja, quando se está a bordo, quando enviamos cartas/ Estamos fazendo poesia] BLAISE CENDRARS (Miriam, 1984, p. 333).

escrita em português foi a que fez de *A Selva*, romance do português José Maria Ferreira de Castro, publicado em 1930, e cuja tradução cendrarsiana, *Forêt vierge*, saiu em 1938. Apesar de não ser uma obra brasileira, o romance se passa no Brasil e descreve a vida dos seringueiros na floresta amazônica, e havia sido recomendado a Cendrars por Paulo Prado como o melhor livro a tratar da "floresta virgem" brasileira, que tanto fascinava ao poeta e dublê de tradutor.

Além da divulgação de nosso país na França, e da influência poética de sua obra sobre alguns de nossos escritores, anterior ainda à sua vinda ao Brasil, a presença e atuação de Cendrars em nosso país também contribuiu na redefinição do caminho que o movimento modernista brasileiro, então nos seus momentos heróicos, buscava para integrar o vanguardismo artístico europeu à premência nacionalista de nossos artistas. Seu olhar de estrangeiro, encantado com a paisagem exótica e pitoresca do Brasil, ajudou a legitimar a adoção, por nossos modernistas, dos elementos tradicionais e típicos do país na linguagem artística que desenvolviam em consonância com o que se passava na Europa. Essa perspectiva proporcionou o prosseguimento, no Modernismo, da tradição descritiva que apontamos como tendo sido institucionalizada por Denis. A influência de Cendrars, nesse sentido, se deu principalmente na produção do casal Tarsiwald (formado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral), de quem se tornou amigo íntimo, especialmente durante o movimento Pau Brasil, do qual foi quase um terceiro elemento, amparados os três pela sombra poderosa de Paulo Prado.

A importante influência de Cendrars em nosso Modernismo foi devidamente estudada por Aracy do Amaral em seu livro *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, de 1970, e sua passagem pelo Brasil foi amplamente documentada no livro *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio, editado em 1978. O volume de Eulálio, especialmente, torna-se uma fonte de consulta essencial para qualquer pesquisa sobre a relação de Cendrars com o Brasil. Além de alguns ensaios de Eulálio, o livro se destaca pela vasta pesquisa de documentos, reproduzindo na íntegra cartas, artigos e entrevistas, além de fotos, pinturas e desenhos, oferecendo um amplo repertório de recursos para o pesquisador, e que foi devidamente aproveitado neste trabalho.

No estudo que apresentamos a seguir, propomos, portanto, inscrever o poeta franco-suíço na nossa lista de viajantes-tradutores que contribuíram para divulgar uma imagem de nossa literatura e de nosso país no estrangeiro. Para isso seguiremos o mesmo percurso proposto anteriormente, primeiro analisando a obra de escritor-viajante de Cendrars, para em seguida nos debruçarmos sobre sua obra tradutória, e sempre que possível, relacionando sua trajetória à dos outros viajantes-tradutores que compõem nosso corpus.

4.1 Cendrars, o poeta-vagabundo

Se para Denis a viagem era vista como fonte de novos temas para a literatura, e se Burton fez de suas viagens um mapa de seu percurso literário, para Cendrars a viagem vai definir a própria poética de sua criação literária. Diferentemente de Denis e Burton, Cendrars era um poeta profissional, um artista que dedicava sua vida à literatura, e era nas viagens que buscava inspiração para sua própria produção. Apesar do tom fortemente biográfico da obra de Cendrars, e da presença marcante da viagem em sua vida e obra, ele não pode ser considerado um autor de relatos de viagem na acepção exata do termo. Cendrars não produziu nenhum relato objetivo, nenhuma narrativa cronológica de seus deslocamentos pelo mundo, ainda que boa parte de sua obra se defina e se construa a partir de suas memórias, aliadas a um processo ficcionalizante desses deslocamentos e seus desdobramentos. Como bem colocou Wilson Martins, ao analisar a obra de Cendrars, "essa 'ronda em torno do mundo' é o símbolo mesmo da obra de Cendrars e da sua época: mundo é, por sinal, uma das palavras-chave dessa literatura que se queria em escala universal, para a qual nada do que fosse geográfico seria estranho" (MARTINS, 1992, p. 981). Segundo Alexandre Eulálio, "para Cendrars, as narrativas de viagem, em verso ou em prosa, torna-se-ão a maneira de organizar, como experiência vivida, na mais livre das associações, os elementos díspares encontrados pelos quatro cantos do mundo" (EULÁLIO, 2001, p. 20). As experiências vividas por Cendrars, junto às histórias que recolhia em suas viagens, serviam de matrizes para suas criações literárias, que misturavam fato e ficção de uma forma abusada, constituindo um estilo literário muito próprio e particular, que muitos

apontaram como precursor do surrealismo. O escritor, no entanto, nunca aderiu a nenhum movimento estético, seguindo sempre seu estilo particular.

Nascido em 1887, em La Chaux-de-Fonds, Suíça, cidade natal também do famoso arquiteto modernista Le Corbusier, que nascera no mesmo ano e de quem era amigo, Cendrars iniciou sua vida de viajante ao partir em 1904, aos dezessete anos, para ir viver na Rússia, em São Petersburgo, como tradutor de documentos em um banco. Essa passagem pela Rússia o inspirou mais tarde a escrever *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), livro simultaneísta com composições em cores de Sonia Delaunay, esposa do pintor cubista Robert Delaunay. Após a passagem pela Rússia, Cendrars retornou à Suíça em 1907, partindo novamente em 1911 para Nova Iorque, onde viveu por um ano, retornando à Europa em 1912 e publicando *Les pâques à New York*, poema considerado marco na poesia modernista em língua francesa, e que o lançou à fama. Em 1914 se alistou no exército francês para lutar na I Guerra Mundial, perdendo o braço direito em uma batalha em 1915, e retornando a Paris em 1916, onde recebeu a cidadania francesa e foi aclamado como herói de guerra. Até o final da década de 1910 Cendrars se consagrou como o grande poeta modernista do momento, substituindo Guilhaume Appolinaire no panteão francês após a morte deste. Entre os seus livros mais famosos da época encontram-se *Profond Aujourd'hui* (1917), *Le Panama* (1918) e *Diz-neuf poèmes élastiques* (1919), que foram lidos avidamente por nossos escritores modernistas no Brasil. Se a primeira fama de Cendrars é devida à sua produção em poesia, a partir da década de 1920 o escritor abandonou a experimentação poética para se fixar em uma prosa memorialística e ao mesmo tempo ficcional, presente em *Bourlinguer*, de 1948, e *D'Oultremer à Indigo*, de 1958; e nas narrativas de histórias fantásticas que ele recolhia em suas andanças e recontava segundo sua imaginação ordenava, como a história do fazendeiro americano que faliu ao descobrir ouro em suas terras, contada em *L'Or*, de 1925, ou as *Histoires vraies*, volume repleto de "casos" brasileiros, que publicou em 1937.

O destino de viagem que se tornou uma verdadeira obsessão para o escritor, porém, foi o Brasil, que conheceu na década de 1920 para nunca mais deixar de relembrar em sua obra posterior, tornando-se sua segunda pátria, como ele mesmo declarava. Mais que uma segunda pátria, o Brasil tornou-se para Cendrars uma terra da utopia, um lugar

onde encontrava matéria para alimentar sua criatividade e onde sua imaginação podia passear e recriar a realidade ao seu gosto.

4.1.1 O convidado ilustre do trenzinho caipira modernista

A aventura brasileira de Blaise Cendrars começou a se desenhar em 1923 quando conheceu Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. A dupla de artistas, que ainda não se casara, passava uma temporada na capital francesa junto a diversos outros brasileiros, como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Sérgio Milliet, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro e Heitor Villa Lobos, todos buscando se atualizar com as vanguardas artísticas européias. Esse grupo de artistas brasileiros que se radicaram em Paris, onde parte de nosso Modernismo foi gerado – como disse Paulo Prado no prefácio a *Pau Brasil*, foi no umbigo de Paris que Oswald descobriu o Brasil –, nos faz lembrar do grupo liderado por Gonçalves de Magalhães que quase um século antes fez o mesmo percurso e lançou nosso movimento romântico da França.

O inquieto Oswald teria se apresentado a diversos artistas que viviam na capital francesa na tentativa de se integrar ao ambiente vanguardista da cidade, integração que a dupla brasileira buscava em sua mudança para Paris e a abertura do ateliê de Tarsila em Montmartre. Entre os artistas a quem foi apresentado, Cendrars mostrou-se o mais receptivo, e a amizade que se iniciou entre ambos franqueou à dupla brasileira as portas do mundo artístico parisiense. Cendrars tornou-se assim um guia dos brasileiros em Paris, levando-os a restaurantes e galerias desconhecidas dos turistas, e apresentando-os a diversos artistas que viviam na cidade, como os pintores cubistas Fernand Léger e Albert Gleizes, que se tornaram professores de Tarsila, e grandes influências em sua obra. São dessa época os "almoços brasileiros" que Tarsila oferecia em seu ateliê na rua Hégésippe Moreau, onde recebia seus conterrâneos em passagem pela Europa juntos aos novos contatos artísticos. Em artigo publicado no *Diário de São Paulo* de 1938, Tarsila descreve as listas de seus convidados ilustres que eram recebidos com feijoada, compota de bacuri,

pinga, e cigarros de palha, itens, segundo a própria Tarsila, "indispensáveis para marcar a nota exótica":

> O meu grande cuidado estava em formar, diplomaticamente, grupos homogêneos. Primeiro time: Cendrars, Fernand Léger, Jules Supervieille, Brancusi, Robert Delaunay, Vollard, Rolf de Maré, Darius Milhaud, o príncipe negro Kojo Tovalu. Alguns do grupo acima passavam para o grupo de Jean Cocteau, Erick Satie, Albert Gleizes, André Lhote e tanta outra gente interessante. Picasso, aferrado ao trabalho, pouco saía; Jules Romains e Valéry Larbaud eram também bons amigos (AMARAL, 2001, p. 437).

Nesse mesmo ano de 1923, Cendrars foi apresentado ao quarto vértice do quadrilátero que se formou em Paris e que trouxe novo impulso ao recém-lançado movimento modernista brasileiro, Paulo Prado. Prado, que frequentava a livraria Chadenat em Paris, especializada em bibliografia americana e brasiliana, onde fazia suas pesquisas e adquiria volumes preciosos dos cronistas coloniais, foi apresentado por Oswald a Cendrars, iniciando uma longa e duradoura amizade. Não é difícil imaginar que tenha partido de Oswald a ideia de Prado convidar (o que significou financiar) uma viagem do insigne poeta francês ao Brasil, e difundir um pouco da arte moderna na provinciana cidade de São Paulo, que ainda repercutia os rumores da Semana de 1922.

A viagem de Cendrars ao Brasil, patrocinada por um dos mecenas do Modernismo, Paulo Prado, servia a ambos os lados. Naquele momento de renovação nas artes brasileiras, a presença no país de um escritor de fama internacional, vindo diretamente do centro cultural da época, Paris, seria um acontecimento, além de ajudar a legitimar frente aos olhos desconfiados da elite tupiniquim os esforços dos nossos artistas em modernizar a arte brasileira. Do lado de Cendrars, um inveterado viajante conhecido como "poeta-vagabundo" por viver sempre sem recursos e dependendo da ajuda alheia,[21] a oportunidade de uma longa viagem sem despesas a uma terra exótica parecia imperdível.

[21] Além de Paulo Prado, que não só recebeu Cendrars em suas viagens ao Brasil, como também o convidava para acompanhá-lo em seus tours pela Europa, e eventualmente lhe emprestava dinheiro, o poeta franco-suíço também contou com a generosidade da milionária chilena Eugênia Errazuriz. Eugênia frequentava o grand monde europeu, e era íntima de muitos artistas, aos quais estava sempre pronta a ajudar financeiramente. Eugenia dizia que tinha seu próprio pintor, músico e escritor modernos: Picasso, Stravinsky e Cendrars.

Cendrars, porém, não enxergava a viagem exatamente como uma missão cultural, nos termos que a atuação de Ferdinand Denis, por exemplo, acabou adquirindo. Ainda que devidamente investido na qualidade de "escritor francês famoso", e de ter oferecido três palestras sobre arte moderna em São Paulo, Cendrars estava muito mais interessado em viver uma nova aventura, que poderia lhe oferecer a oportunidade de bons negócios, além de propiciar novos temas para suas criações literárias.

Segundo Alexandre Eulálio, Cendrars realizou três viagens ao Brasil, nos anos de 1924, 1926 e 1927-28. Apesar do poeta se referir em seus textos a outras, incluindo uma visita à floresta amazônica e ao centro-oeste do país, apenas as três viagens realizadas na década de 1920 encontraram confirmação na pesquisa de Eulálio. As demais teriam sido fruto da imaginação prodigiosa do poeta, sempre pronta a reescrever criativamente sua biografia. Quando veio ao Brasil em sua primeira viagem, Cendrars já era um poeta reconhecido na Europa, e bastante conhecido pelos modernistas brasileiros atentos ao que se passava nas letras europeias. Mário de Andrade rememora a impressão que tinha do poeta na época, em carta ao escritor mineiro Murilo Rubião, de 1940:

> Foi logo nos primeiros tempos do Modernismo, faz isto pouco menos de vinte anos, e estava para chegar a São Paulo o poeta francês Blaise Cendrars, então no esplendor da fama, com as suas tentativas de poesia modernista. Nós o admirávamos com toda a generosa paixão da mocidade. Paulo Prado, que então dirigia a *Revista do Brasil*, me lembrou a necessidade de eu, que o conhecia perfeitamente em suas obras completas, escrever um artigo sobre Blaise Cendrars (apud EULÁLIO, 2001, p.70).

Essa influência sobre nossos escritores também foi explicitada por Bandeira em artigo de 1957, "A poesia de Blaise Cendrars e os poetas brasileiros", publicado no *Journal Français du Brésil*, no Rio de Janeiro:

> Ribeiro Couto e eu sabíamos de cor diversas passagens desses poemas [de *Prose du Transsibérien* e *Les Pâques à New York*], e creio talvez poder confessar ter sido Cendrars quem levantou em mim o gosto da poesia do cotidiano. E foi sem dúvida de Cendrars também que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do prosaico cotidiano. E quem sabe se ainda o gosto

> pelo poema-piada? Por que, depois de haver escrito os longos poemas de *Du monde entier*, Cendrars publicou as suas impressões de viagem em poemas muito breves, entre os quais inúmeros eram simples piadas. [...] Esses poeminhas tiveram, sem sombra de dúvida, uma grande influência sobre Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* (BANDEIRA, 2001, p. 460).

A primeira passagem de Cendrars pelo Brasil foi a que trouxe mais consequências, tanto para sua obra como para o movimento modernista brasileiro. No período que passou no país, entre 05 de fevereiro de 1924, quando chegou ao Rio de Janeiro, e 19 de agosto do mesmo ano, quando partiu para a Europa, tendo ficado aqui cerca de sete meses, Cendrars teve uma estadia bem agitada: apresentou três palestras em São Paulo sobre arte moderna, entre elas uma conferência-exposição, a primeira exposição pública de quadros cubistas no Brasil; participou da famosa viagem da trupe modernista, formada por, entre outros, Tarsila, Oswald, Mário de Andrade e Dona Olívia Guedes Penteado, que visitou as cidades históricas mineiras durante as comemorações da Semana Santa; testemunhou a Revolução Paulista de 1924; conheceu o carnaval e a favela no Rio de Janeiro; frequentou a sociedade paulistana em seus palácios; passou temporadas nas grandes fazendas cafeeiras do interior paulista; concedeu entrevistas, escreveu algumas de suas obras, e concebeu muitos projetos, como um filme sobre o Brasil, um balé de tema brasileiro, coleções de obras brasileiras a serem traduzidas, e outros planos que nunca saíram do papel, mas que ajudaram a compor a mitologia cendrarsiana sobre o Brasil. Cendrars também recolheu histórias e personagens brasileiras que lhe renderam material literário para o resto de sua vida.

Todos os passos dessa primeira viagem ao Brasil foram descritos no livro *Feuilles de route 1. Le Formose*, publicado logo que Cendrars retornou à Europa, em 1924. Neste livro de poemas o poeta descreve a viagem desde a partida do continente europeu, passando pela travessia do oceano Atlântico, a chegada a Santos, e as diversas aventuras vividas no país, fechando a obra com a viagem de retorno. Este livro, junto a *Brésil, Des hommes sont venus*, um livro de fotos sobre o Brasil, feitas por Jean Manzon, com texto de Cendrars, publicado em 1952, compõe o corpus central da literatura de viagem de Cendrars que pretendemos analisar nesta pesquisa, que se completa com outros textos que fazem

referência ao Brasil e que foram publicados esparsamente em diversos títulos de sua obra em prosa. Como apontamos anteriormente, Cendrars não produziu uma literatura de viagem na acepção estrita do termo, mas o caráter poético e ficcional de sua obra sobre o Brasil não exclui a possibilidade de extrairmos de seus textos uma leitura de sua imagem sobre o país.

Segundo o próprio Cendrars, seus poemas de *Feuilles de route* são como cartões postais que enviava a seus amigos na França durante sua aventura nos trópicos. O livro foi ilustrado com desenhos feitos por Tarsila durante a viagem a Minas Gerais, e trazia na capa o esboço do quadro *A Negra*. Junto ao livro de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, lançado em 1926 pela editora de Cendrars em Paris, a Au Sans Pareil, e a exposição de Tarsila realizada em Paris na Galerie Percier, sob os auspícios de Cendrars, também em 1926,[22] o livro *Feuilles de route* integra-se poeticamente à produção do movimento Pau Brasil, como mais tarde avaliaremos.

4.1.2 *Feuilles de route* – cartões postais em forma de poemas

Compostos no decorrer da viagem, no calor dos acontecimentos, e publicados logo em seguida ao retorno à Europa, os poemas de *Feuilles de route*, que analisamos neste capítulo, trazem o frescor das primeiras impressões do poeta sobre o país. A partir dos poemas do volume, vamos reconstituir essa primeira passagem de Cendrars em nosso país, recorrendo a todo momento a outros textos que possam esclarecer e complementar os eventos descritos. Posteriormente, essas primeiras impressões serão confrontadas àquelas encontradas em *Le Brésil*, que apresenta um olhar retrospectivo e refletido sobre o país.

Feuilles de route inicia-se com a partida de Cendrars da Europa, e a expectativa de uma terra exótica preenche o pensamento do poeta, como vemos no poema "A caminho de Dakar":

> Adeus Europa que deixo pela primeira vez desde 1914
> [...] Quero esquecer tudo não mais falar tuas línguas e dormir com negros e negras índios e índias animais plantas

[22] Tarsila fez ainda uma segunda exposição individual em Paris, mas já sob o signo do movimento antropofágico, em 1928.

> E tomar um banho e viver n'água
> E tomar um banho e viver no sol em companhia de uma grande bananeira (CENDRARS, 1976, p. 18).

Como não reconhecer nesses versos a atmosfera tropical dos quadros de Tarsila da fase Pau Brasil, como o próprio "A Negra" que ilustra a capa do livro de Cendrars? Os poemas do livro se seguem apresentando a vida do viajante no navio que cruza o Atlântico: seus passeios no convés, a descrição de sua bagagem, as mudanças do mar e do céu ao longo da viagem, e, finalmente, o avistamento da costa brasileira. O estilo telegráfico dos poemas é acentuado pela ausência de sinais de pontuação. Além dos temas prosaicos, sua forma curta e a linguagem direta dá-lhes uma qualidade objetiva perpassada de lirismo que fez Mário de Andrade classificá-los como "primitivistas". Após passagem pela ilha de Fernando de Noronha e pelos portos de Recife e Salvador, o viajante finalmente avista a baía de Guanabara, e no poema "Rio de Janeiro" acrescenta sua descrição à coleção de impressões causadas por uma das paisagens mais reconhecíveis do Brasil, e das mais famosas entre os viajantes estrangeiros que nos visitam. O poema descreve os passageiros amontoados no convés enquanto a paisagem tão esperada se descortina:

> Procura-se o Pão de Açúcar por toda parte [...]
> O senhor Lopart me mostra uma montanha que se perfila sobre o céu como um cadáver deitado e cuja silhueta se parece com a de Napoleão no seu leito de morte
> Acho que ela lembra mais Wagner um Richard Wagner balofo de orgulho ou inchado de gordura (CENDRARS , 1976, p. 28).

O poeta nos surpreende com uma nova imagem de uma paisagem que é tida por muitos como uma das mais belas do mundo. A ideia de dissolução sugerida pela imagem do cadáver ou do corpo balofo que Cendrars reconhece no cenário carioca nos lembra a de outro francês, Claude Levi-Strauss, que na década seguinte iria comparar o mesmo cenário a uma boca banguela.

Após checar a paisagem tão famosa, o poeta foi recebido no porto do Rio de Janeiro pelos modernistas cariocas para uma rápida escala que durou apenas algumas horas. Estavam presentes a esperá-lo os escritores Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Américo Facó, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Silveira e Prudente de

Moraes, neto. O grupo se dividiu em dois carros e levou Cendrars para um passeio pela orla carioca e em seguida a um restaurante onde almoçaram e beberam. Esses momentos ficaram eternizados nos poemas "O portaló": "[...] Doze chapéus se agitam/ Desembarco/ E me fotografam/ 'Monte là-dessus... monte là-dessus' [...]" (CENDRARS, 1976, p. 29), e "Banquete": "[...] Boa cozinha do país vinhos portugueses e pinga/ Às quatorze horas em ponto estou a bordo/ Um jovem poeta simpático vomita no convés eu o levo de volta à terra onde seu companheiro vomita por sua vez [...]" (Ibidem, p. 30). O jovem que vomitou no convés era Sérgio Buarque, e seu companheiro, Prudente de Moraes, os quais, ao levarem o poeta de volta ao navio, subiram a bordo e o acompanharam numa sessão de conhaque à russa, cujos resultados o poeta francês fez questão de registrar. Os dois escritores brasileiros rememoraram em depoimento de 1971 as horas passadas com Cendrars naquele dia (Eulálio, 2001, p. 549-555). Prudente lembrou o desconforto e enfado com que o poeta recebia as indagações ansiosas dos jovens brasileiros sobre os movimentos literários franceses de então. Prudente recordou-se ainda que Graça Aranha havia encomendado um tradicional almoço português no restaurante Minho, "uma peixada à Leão Veloso para o Cendrars tomar conhecimento do prato forte do Minho" (Ibidem, p. 550). Pediram também um vinho português para acompanhar o prato, mas Cendrars, que já estava acostumado à pinga servida no ateliê de Tarsila em Paris, reclamou e solicitou a típica bebida brasileira, que apreciou devidamente. É curioso notar que o almoço oferecido ao ilustre visitante tenha sido um tradicional almoço português, enquanto Cendrars parecia estar muito mais disposto a experimentar os sabores exóticos da terra, o que se manifestou em sua requisição da pinga. Muitos anos após esse evento, em *Trop, c'est trop,* de 1957, Cendrars rememorou sua recepção no Brasil pelos jovens modernistas cariocas:

> Vieram todos ao navio [e descreve um a um os membros do grupo que o recebeu] [...] sem esquecer, é claro, de Paulo da Silveira, o cronista mais feroz do Rio de Janeiro, um Tupinambá tagarela que imediatamente me iniciou à cozinha afro-brasileira, nos convidando a todos para almoçar num boteco do porto – estou no meio deles, e dá vontade de rir de nosso jeito tão fora de moda (tenho a foto diante dos olhos, todos seguram uma bengala como seus antepassados antropófagos seguravam uma clava), e eles não cabiam em si de me verem tão jovem, imaginem, um autor que

> chegava de Paris, que prestígio! [...] Eu bebia, comia, feliz de saborear tantas coisas exóticas [...] (CENDRARS, 1976, p. 35).

À parte a sarcástica comparação de nossos então jovens modernistas cariocas com seus antepassados canibais (comentário que Sérgio Buarque não se esqueceu de retribuir no citado depoimento de 1971 ao lembrar o apelido que Cendrars tanto detestava – Vênus de Milo – em alusão ao seu braço perdido), o que nos chamou a atenção foi a transformação por Cendrars do tradicional restaurante português, descrito por Prudente, em um boteco do porto onde foi introduzido "à cozinha afro-brasileira". Talvez o poeta, ao lembrar-se em seu livro de memórias de 1957 de evento ocorrido mais de três décadas antes, tenha apenas confundido o almoço no restaurante português com o outro almoço realizado no dia seguinte, na praia do Guarujá, quando de sua recepção pelos paulistas. Esse almoço ele descreveu no poema "A praia do Guarujá", também em *Feuilles de route*:

> São duas horas da tarde estamos enfim no cais
> [...] Meus amigos me esperam desde as sete da manhã no cais ensolarado só têm forças para me apertar a mão
> Por toda a cidade ressoam jovens buzinas que se saúdam
> [...] Jovens buzinas que nos levam para almoçar na praia de Guarujá
> Num restaurante cheio de aparelhos de moedas tiros ao alvo elétricos pássaros mecânicos aparelhos automáticos que lêem a mão gramofones que predizem o futuro e **onde se come a boa velha cozinha brasileira saborosa apimentada negra indígena** (CENDRARS, 1976, p. 49) (grifo meu).

Sobre esse almoço no Guarujá encontramos outra referência no texto de Rubens Borba de Moraes sobre o poeta, publicado em 1977, "Recordações de Blaise Cendrars". O escritor, que fazia parte do grupo paulista que recebeu Cendrars em Santos, faz referência ao almoço no Guarujá, mas não cita o cardápio ou o local. Lembra apenas que foi durante o referido almoço que o clima entre o grupo tornou-se mais animado, quando Cendrars pediu que traduzissem uma inscrição que havia recolhido na parede do banheiro do lugar onde comiam, e contou-lhes sobre a coleção de inscrições de banheiro que recolhia em suas viagens ao redor do globo. Borba de Moraes lembra também das evasivas de Cendrars com as perguntas dos brasileiros sobre o que se passava no mundo literário de Paris. E ressalta a veracidade dos fatos descritos nos poemas de *Feuilles de route*:

> O que há de extraordinário nesse livro, tratando-se de Cendrars, é a verdade, a fidelidade com que conta os fatos. Ali está narrado em versos livres o almoço que os modernistas oferecem ao autor na escala do navio no Rio, suas observações sobre o mictório de Guarujá de que falei, minha historinha sobre os postes telegráficos, etc. Tudo, tudo direitinho, fielmente e poeticamente contado. É a única vez que Cendrars narra simplesmente a verdade (BORBA DE MORAES, 2001, p. 483).

Não nos propomos aqui em buscar a confirmação dos eventos descritos nos poemas de Cendrars, ou criticar sua memória nos seus textos de fim de vida. Essas observações, no entanto, nos permitem apontar o jogo de olhares que se lança sobre o país, e que muito diz a respeito tanto das expectativas que o poeta tinha a respeito do Brasil, quanto da imagem que ele recupera (ou reconstrói) décadas depois. Em primeiro lugar notamos o interesse dos cariocas em oferecer ao visitante "o prato forte do Minho", mostrando uma identificação maior com a comida portuguesa do que com algum representante da culinária brasileira, que já então possuía seus pratos próprios, como tivemos oportunidade de conferir no menu dos almoços brasileiros servidos por Tarsila em Paris. A reação de Cendrars foi pedir a pinga, para dar a nota exótica que ele buscava em sua aventura que mal começava. E se no poema "Banquete" ele atenua a descrição da refeição, apresentada como "boa cozinha do país vinhos portugueses e pinga", em suas memórias a exotização é escancarada ao transformar o restaurante português em um boteco do porto onde foi servida a cozinha afro-brasileira.

Esse evento nos remete aos dias que Cendrars, junto a Tarsila e Oswald, passou na fazenda Santo Antonio, em Araras, propriedade de Dona Olívia Guedes de Penteado. Aracy Amaral recuperou um manuscrito de Tarsila com anotações sobre os menus das refeições oferecidas pela distinta Dona Olívia aos seus convidados, entre os dias 23 e 28 de julho de 1924, durante essa primeira estada de Cendrars no país. Além da fartura das refeições, que ofereciam três ou quatro variedades de carne, notamos uma predominância de pratos tipicamente brasileiros, junto a alguns franceses. Entre os pratos brasileiros encontramos tutu com linguiça e lombo, ovos com virado de couve, frango com angu (identificado por Tarsila como "molho amarelo"), peixe com pirão de mandioca, vatapá,

paçoca com banana e carne de churrasco com farofa. Estes pratos eram acompanhados de algumas receitas francesas, como pombo com petits pois, ovos brouillés, sopa de cebola e creme de chocolat (Amaral, 2003, p. 420). Pode-se entrever nos menus de D. Olivia uma vontade de oferecer ao visitante uma amostra da exótica cozinha local, essa sim uma verdadeira iniciação à cozinha afro-indígena-brasileira, como Cendrars queria, em flagrante oposição aos cariocas que preferiram receber o convidado com um autêntico almoço português do Minho.

Voltando à narrativa de *Feuilles de route*, após o encontro com os cariocas, Cendrars partiu para Santos, onde desembarcou no dia seguinte, recebido por Sérgio Milliet, Couto de Barros, Luis Aranha e Rubens Borba de Moraes. Do avistamento do porto de Santos, passando pelo almoço no Guarujá, que já citamos, até a chegada a São Paulo de locomotiva, subindo a Serra do Mar, os diversos momentos da recepção de Cendrars no país estão descritos nos poemas de *Feuilles de route*, apresentando o detalhamento que Borba de Moraes apontou – com exceção do famoso incidente ocorrido na alfândega, que não queria autorizar a entrada do poeta no país devido ao seu aleijão. Havia então uma lei que proibia a entrada de imigrantes aleijados no país, e o oficial da alfândega não queria deixar Cendrars desembarcar em Santos por causa do braço que lhe faltava. Somente após muitas explicações e conversas o grupo de brasileiros conseguiu a autorização para o desembarque de Cendrars. O incidente deixou a todos humilhados e envergonhados, e foi tratado por Mário de Andrade no artigo que ele publicou na *Revista do Brasil*, em março de 1924, saudando o poeta. No longo artigo Mário apresenta o poeta europeu ao público brasileiro, faz um resumo de sua obra, e termina relatando o evento que tanto incomodou Cendrars:

> Esse é o homem que São Paulo hospedará alguns meses. À sua chegada deu-se um incidente grandioso. As autoridades de Santos quiseram impedir-lhe o desembarque, porque era mutilado. Tudo se arranjou; felizmente para nós, que possuiremos o poeta por algum tempo. Mas o ato policial me enche de sincero orgulho. Que vêm fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações penosas sinão [sic] de certezas joviais. Numa descida de vapor a polícia não podia pesar as riquezas espirituais que Cendrars nos trazia.

> Impediu-lhe a entrada. Fez muito bem. Inteirada depois, permitiu que passasse. Fez todo o bem. Essa tem de ser a nossa forma habitual de proceder (ANDRADE, 2001, p. 394).

Tempos depois, em *Trop, c'est trop*, Cendrars relembrou do episódio de forma um pouco amarga. Após relatar a recepção acalorada do grupo paulista, sem deixar de notar a disputa destes com o grupo carioca, Cendrars completa:

> [...] o que não impediu Mário de Andrade, o papa do movimento modernista de São Paulo, num longo artigo onde ele me saudava e me desejava as boas vindas, de montar seu cavalo de batalha e esbravejar contra a nefasta influência da literatura francesa em geral e [...] de dar hurras e de felicitar a polícia de Santos por ter criado dificuldades no meu desembarque porque me faltava um braço: "A polícia tinha razão", dizia Mário, "O Brasil não precisa de mutilados. O Brasil importa é mão-de-obra" (CENDRARS, 1976, p. 51).

Talvez não tenha sido muito simpático da parte de Mário colocar em evidência um incidente que Cendrars provavelmente não fazia questão nenhuma de lembrar, seja nos poemas em que descreveu sua viagem, seja em algum artigo de jornal. Mas obviamente que Mário estava sendo irônico, e um certo pendor nacionalista, que se reflete num desejo de mostrar independência frente às letras francesas, e à cultura europeia de uma forma geral – "é como homem livre, sem ligação de escola nenhuma, francesa ou italiana, como selvagem, que saúdo o poeta francês", concluía seu texto (ANDRADE, 2001, p. 394) – talvez o tenha feito forçar a nota que acabou parecendo agressiva a Cendrars.

Se o incidente com a alfândega desapareceu na narrativa de *Feuilles de route*, outros detalhes podem ser vistos, como a visita ao mictório da estação, narrada por Borba de Moraes, a viagem de trem, e a descrição da paisagem que se descortina na subida da Serra do Mar. Paisagem cuja exuberância é apresentada em "Chegada a Santos": "As margens são baixas/ A da esquerda tem mangueiras e bambuzais gigantescos em torno dos barracos vermelhos e pretos ou azuis e pretos dos negros/ [...] O sol é estonteante" (CENDRARS, 1976, p. 46). Ou em "No trem": "O trem vai bem depressa/ [...] A natureza é de um verde muito mais escuro do que na nossa terra/ Acobreada/ Fechada/ A floresta tem

cara de índio [...]" (Ibidem, p. 54). A ideia de que aqui a natureza é maior do que o homem, e que a tudo vence, transparece no poema "Linha telegráfica". Neste poema Cendrars reconta a história, que Borba de Moraes afirma ter-lhe contado em primeira mão, da construção da linha telegráfica em São Paulo, que se utilizou de postes de madeira que insistiam em brotar, mesmo após arrancados e novamente fixados de cabeça para baixo, obrigando os engenheiros ingleses a substituí-los por postes de ferro. A natureza toma o pensamento poeta nesse momento, e o torna surdo à conversa dos escritores brasileiros, enquanto o trem sobe a serra em direção a São Paulo, como vemos em "Ignorância": "Não escuto mais todas as belas histórias que me contam sobre o futuro o passado o presente do Brasil/ Vejo pela portinhola do trem que agora acelera a sua marcha/ A grande samambaia pteris caudata/ Os grandes formigueiros entaipados/ Que os lírios formam aqui moitas impenetráveis [...]" (Ibidem, p. 57). Ou em "Aberturas": "Nem escuto mais a conversa animada dos meus amigos que repartem entre si as notícias que eu trouxe de Paris/ Dos dois lados do trem bem perto ou então do outro lado do vale longínquo/ A floresta está aqui e me espia e me inquieta e me atrai como a máscara de uma múmia [...]" (Ibidem, p. 56). Alguns dos poemas parecem descrever os quadros de Tarsila da fase Pau Brasil (ou são seus quadros que ilustram os poemas), com a mesma atmosfera tropical, quente e modorrenta, como em "Bananal": "[...] Atravessamos bananais poeirentos/ [...] Um subúrbio miserável e um mato florescente/ Adiante rodeamos uma montanha de terra vermelha onde se amontoam casas cúbicas sarapintadas de vermelho azul e preto casas de madeira construídas sobre minas abandonadas [...]" (Idem).

A natureza abandona a mente do poeta com a chegada à cidade de São Paulo, e a jovem metrópole passa a ser o tema dos poemas seguintes, trocando a atmosfera da natureza tropical e luxuriante por um cenário de prédios, buzinas, fábricas e gasômetros. Da imagem de uma natureza exuberante e ancestral, passa-se à imagem de uma cidade que se moderniza e se industrializa, e que reúne imigrantes e culturas de todas as partes do mundo, como canta em "São Paulo":

> Adoro esta cidade
> São Paulo do meu coração
> Aqui nenhuma tradição
> Nenhum preconceito

> Antigo ou moderno
> Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta audácia este trabalho este labor esta especulação que fazem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista
> [...] Todos os países
> Todos os povos [...] (Ibidem, p. 64).

Chegando a São Paulo, o poeta foi hospedado em um hotel no largo do Paissandu, e passou a ser recebido nos salões ilustres da sociedade paulistana, como o de Dona Olívia Guedes Penteado, patrona dos modernistas e apelidada por seus amigos de Nossa Senhora do Brasil. Para ajudar a solucionar a falta de dinheiro de Cendrars, que, segundo Borba de Moraes, tinha que recorrer constantemente a Paulo Prado para suas pequenas despesas, foi sugerido que o poeta francês realizasse conferências, com entrada paga, sobre arte moderna para a sociedade paulistana. Três conferências foram programadas: a primeira realizou-se no dia 21 de fevereiro no Conservatório Dramático e Musical, na qual o poeta tratou da poesia moderna francesa, abordando as obras de Rimbaud, Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau e outros. Em 28 de maio, Cendrars apresentou na Villa Kyrial, salão literário de José Freitas Vale, a conferência intitulada "A literatura negra", comentando sobre a antologia de contos negros recolhidos de tradições africanas, que ele havia publicado em 1921, e que fazia grande sucesso na Europa.

Cendrars, seguindo o que se passava nas artes vanguardistas europeias, demonstrava um grande interesse pela cultura negra, primitiva e popular, e sua vinda ao Brasil deu-lhe oportunidade de mergulhar na cultura popular brasileira. Em razão de seu interesse pela cultura popular, Cendrars aproveitou suas estadas no país para conhecer, entre outros locais mais pitorescos, o Morro da Favela, a primeira favela do Brasil, surgida em 1897 no centro do Rio de Janeiro (hoje chamada Favela da Providência), o primeiro grande aglomerado de barracos onde os restos sociais da nascente república brasileira se acumularam: desamparados ex-combatentes da Guerra de Canudos, remanescentes dos cortiços e casas populares devastadas pela construção da Avenida Central, ex-escravos do Vale do Paraíba. Pedro Nava lembra que Cendrars visitava os lugares mais suspeitos do Rio de Janeiro sem correr riscos, acompanhando as ambulâncias do Serviço de Saúde Municipal, que lhe franqueavam passagem pelo Cais do Porto, Mangue e outras zonas

perigosas. Esse interesse de Cendrars por uma paisagem que os brasileiros não tinham tanto orgulho em mostrar foi devidamente captado por Tarsila, o que fica claro quando ela afirmou que "os europeus estão fartos de progressos estandartizados. Quando visitam nossa terra, se interessam pelo que ela tem de mais pitoresco: o Pão de Açúcar e o Morro da Favela valem pelo Rio inteiro com seus arranha-céus [...]" (AMARAL, 2001, p. 438).

Essa percepção de Tarsila a respeito do apelo exótico das coisas brasileiras para os estrangeiros se refletiu nas telas da pintora modernista, como as que ela emprestou para serem expostas na terceira palestra de Cendrars realizada nessa sua primeira viagem, a conferência-exposição de 12 de junho de 1924, que teve lugar também no Conservatório Dramático e Musical, e é considerada a primeira exposição pública de obras da Escola de Paris a ter lugar no Brasil. Cendrars reuniu doze telas modernas, emprestadas por seus donos, sendo uma do italiano Gino Severini, três de Léger, três de Lasar Segal, uma de Albert Gleizes, uma de Robert Delaunay, e três de Tarsila do Amaral, que havia pintado o quadro "E.F.C.B." especialmente para a ocasião. Dos outros dois quadros de Tarsila expostos, um deles foi exatamente o "Morro da Favela", cenário dos passeios de Cendrars, e o outro, "Carnaval em Madureira", ambos pintados em razão da viagem feita ao Rio de Janeiro para mostrar o carnaval a Cendrars naquele ano. Apesar de devidamente preparada por artigos como o de Paulo Prado, "Cendrars" [23], e de Menotti Del Picchia, "Blaise Cendrars, A conferência de amanhã" [24], que faziam propaganda do evento, a plateia não acolheu com unanimidade as ideias do poeta visitante em sua conferência. É o que podemos ver no artigo publicado por Mário Guastini, em que critica a conferência. Segundo ele:

> Fiel ao seu programa, o Sr. Cendrars falou sobre as tendências da estética contemporânea. E falou bem. Defendeu valentemente o distinto poeta o seu ponto de vista, procurando convencer o público que sorria, ironicamente, uma parte; e dormia tranquilamente, outra... E teria o Sr. Cendrars deixado a impressão de que realmente a arte moderna tem uma estética se não se tivesse lembrado de exibir os célebres quadros aludidos. A essa exibição ninguém resistiu: o gargalhar irrompeu, espontâneo e comunicativo (apud EULÁLIO, 2001, p. 407).

[23] "Publicado no *Estado de São Paulo*, 12 de junho de 1924.
[24] *Correio Paulistano*, 11 de junho de 1924.

Um dos motivos do gargalhar da plateia provavelmente foi o comentário feito por Cendrars de que teria encontrado um dos quadros de Léger exposto na conferência pendurado de cabeça para baixo na casa do seu rico dono, não se sabe ao certo se Paulo Prado ou Dona Olívia Penteado.

Em março de 1924, além de ter conhecido o carnaval carioca, Cendrars viu seu nome citado no "Manifesto Pau Brasil", publicado no dia dezoito daquele mês por Oswald de Andrade no *Correio da Manhã*. O resto do mês Cendrars passou visitando as fazendas cafeeiras de Paulo Prado, São Martinho e Morro Azul. Em abril, um grupo formado por Cendrars, Mário de Andrade, Tarsila, Oswald, seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho), Dona Olívia Penteado, René Thiollier e Gofredo da Silva Telles, partiu para Minas Gerais para visitar as cidades históricas durante as comemorações da Semana Santa. O grupo visitou as cidades de São João Del Rei, Tiradentes, Ouro Preto, Mariana, Congonhas e Lagoa Santa, encontrou-se com o grupo modernista mineiro em Belo Horizonte – entre os quais constavam Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Abgar Renault – assistiu a procissões, e visitou igrejas barrocas.

Essa viagem dentro da viagem (junta à feita à favela e ao carnaval cariocas) tornou-se emblemática de um momento de inflexão nessa primeira fase do movimento modernista brasileiro, e é apontada como uma verdadeira viagem de redescobrimento do Brasil pelos nosssos artistas. Para Aracy do Amaral, a viagem a Minas Gerais gerou a poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade e a pintura de mesmo estilo de Tarsila (Amaral, 1997). Segundo Amaral, a presença de Cendrars catalisou naquele momento a atenção dos brasileiros para os aspectos mais típicos e tradicionais da cultura brasileira, que o olhar de estrangeiro do poeta francês colocava em evidência a cada "Quelle merveille!" que ele soltava frente a uma exótica e longa palmeira ou a uma pitoresca igreja barroca quase em ruínas. Se até então os modernistas brasileiros estavam ansiosos por trazerem para as terras tupiniquins a modernidade que buscavam na Europa e nos movimentos de vanguarda, a partir desse momento iniciou-se uma valorização do passado e da tradição cultural brasileira nas obras de nossos artistas. Como colocou Brito Broca, no artigo "Blaise Cendrars no Brasil, em 1924", publicado no jornal *A Manhã*, de 04 de maio de 1952, "o

divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original [...]" (BROCA, 2001, p. 449). Situação que teria tornado Cendrars, paradoxalmente, o guia dos brasileiros no seu próprio país, ao apontar e valorizar, em seu apetite pelo exótico, os elementos de nossa cultura que eram até então desprezados pelo modernismo de primeira instância por representarem o passado e a tradição. É o que sugere Eulálio:

> A fim de fazer ver o Brasil a Cendrars, Oswald, Tarsila e outros amigos – guiados por Mário de Andrade – organizam uma entrada pelo interior: encontro marcado com esse país desconhecido que era o deles. Descobrem aí um mundo inédito, que haviam aprendido a olhar desde Paris e ver com outros olhos graças ao intelectualizado "primitivismo" e à intuição antropológica do compilador da *Anthologie Négre* (EULÁLIO, 2001, p. 86).

A viagem a Minas, além das implicações que acabamos de levantar, foi produtiva para todos. Cendrars não apenas escreveu novos poemas para seu *Feuilles de route*, mas também recolheu temas para suas futuras histórias, como a do assassino preso em Tiradentes, que havia comido o coração de sua vítima, ou a cidade submersa em Lagoa Santa, de onde se ouviam ainda tocar os sinos da igreja em noites de luar. A obra arquitetônica e escultórica de Aleijadinho, que conheceu em Congonhas, impressionou profundamente o poeta francês, que acalentou durante por muitos anos o projeto de escrever um romance sobre o santuário, o que nunca foi feito.

Oswald também compôs poemas para seu livro *Pau-Brasil*, e Mário de Andrade escreveu seu belíssimo poema "Noturno de Belo Horizonte". Tarsila rascunhou desenhos que ilustraram o livro de Cendrars, e que mais tarde seriam trabalhados para se transformarem em telas de sua fase Pau Brasil. Outro interessante resultado da viagem foi a preocupação com a conservação do patrimônio histórico brasileiro trazido à tona com a constatação do estado precário em que se encontravam as obras artísticas e arquitetônicas das igrejas barrocas. A partir dessa preocupação, Dona Olívia Guedes, a "Nossa Senhora do Brasil", resolveu criar uma "Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil", que teve sua primeira reunião no salão de sua mansão, onde compareceram, entre outros,

Oswald, Tarsila, Paulo Prado, e Cendrars, que foi incumbido da redação dos estatutos da associação. A associação, que previa a proteção aos bens móveis e imóveis, restauração, criação de museus, etc, acabou tornando-se o embrião do futuro IPHAN.

Outro evento marcante dessa primeira viagem de Cendrars ao Brasil foi a Revolução Paulista de 1924, que explodiu em julho, fazendo o visitante se abrigar na Fazenda Santa Veridiana junto com Paulo Prado e sua esposa Marinette. A descrição de guerras e revoluções é um dos temas mais revisitados pela literatura de viagem, e nos visitantes dos países latino-americanos tornou-se quase um motivo obrigatório. Todos os viajantes que fazem parte de nosso corpus passaram por essa experiência, e relataram suas excitantes aventuras em meio a uma revolução ou guerra. A única exceção pode ser atribuída a Ferdinand Denis, que apesar de ter estado no país no momento de sua independência, em 1822, não teve a oportunidade de presenciar grandes distúrbios. Richard Burton presenciou a Guerra do Paraguai, cujo palco fez questão de visitar pessoalmente, transformando suas impressões em um livro, *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*, publicado em 1870. E Elizabeth Bishop assistiu a Revolução de 1964, que descreveu excitadamente como uma reação da população contra a avançada do comunismo no país, como veremos no capítulo dedicado à poeta norte-americana. Apesar de ter passado quase todo o período da Revolução de 1924 afastado dos acontecimentos bélicos, abrigado na rica fazenda de Paulo Prado, Cendrars, como é típico de sua mente criativa, descreveu com detalhes as batalhas como se delas tivesse participado, descrição presente em seu livro *Histoires vraies*, de 1937, fatos cuja veracidade o próprio título evoca ironicamente. Em seu texto, Cendrars lembra a primeira impressão que uma revolução na América do Sul evoca ao leitor estrangeiro:

> Comumente, para o europeu ou para o ianque, uma revolução sul-americana é uma espécie de ópera-bufa, em que um general emplumado comanda algumas salvas à frente de alguns negros vestidos a caráter. Toma o poder, ocupa "militarmente" algumas minas de ouro, depois volta para o seu palácio para fazer amor com as mais belas mulheres do país (CENDRARS, 1976, p. 81).

Em seguida o poeta procura desmentir essa visão clichê das revoluções sul-americanas, descrevendo o agitado campo de batalhas que se tornara a metrópole de São Paulo, que teria sofrido um bombardeio por aviões durante "vinte nove dias e vinte e nove noites". Cendrars descreve a destruição da cidade com a mesma euforia com que havia descrito "seu apetite furioso que faz construir dez casas por hora" (no poema "São Paulo", já citado):

> Não tendo nenhuma catedral de Reims para demolir, [o general] Sócrates [comandante das forças do cerco] dava como alvo a seus canhões, ora um hotel reluzente de novo, ora uma bela fábrica moderna, ora um dos novos arranha-céus. [...] De noite, os obuses incendiários tocavam fogo nos bairros operários da Luz e da Mooca, fazendo explodir reservatórios da Shell, e depósitos de café (Ibidem, p. 88).

Segundo a narrativa de Cendrars, os revolucionários, cansados de esperar pelos reforços que nunca chegavam, acabaram abandonando a cidade: "depois da partida das forças revolucionárias, o exército federal bombardeou ainda a cidade durante dois dias e duas noites, depois fez sua entrada na capital de São Paulo ao som de uma marcha triunfal composta para a ocasião por Carlos de Campos [então governador do estado]" (Idem). E termina a narrativa descrevendo os revolucionários em fuga no rio Paraná e se apossando de pequenos vapores de uma companhia inglesa para ir fundar um estado independente na selva brasileira...

Com o fim da revolução, Cendrars retornou a São Paulo para passar apenas algumas semanas, partindo em 19 de agosto de volta para a França. Como todo tradicional turista em visita ao Brasil, Cendrars embarcou carregado de macaquinhos e pássaros que levava como lembranças para seus amigos na Europa, descritos no poema "Hic Haec Hoc": "comprei três saguis que batizei de Hic Haec Hoc/ Doze colibris/ Mil charutos/ E uma figa baiana do tamanho de um pé/ Com tudo isso levo a lembrança da mais bela gargalhada" (Ibidem, p. 123). *Feuilles de route* se encerra com poemas que descrevem os últimos cenários que o poeta avista do Brasil, "Bahia", "Pernambuco", "Fernando de Noronha", e "Uma linha": Uma linha desvanece/ Adeus/ É a América" (CENDRARS, 1976, p. 124).

O casal Tarsiwald também retornou a Paris algum tempo depois nesse mesmo ano, e se reencontrou com Cendrars, com o qual passou o Natal de 1924 em sua casa no Tremblay. Os anos que se seguiram foram movimentados para os três artistas, que apresentaram o resultado desse criativo encontro em suas obras que foram lançadas em seguida. Ainda em 1924 foi lançado *Feuilles de route*, de Cendrars. Em Paris, o trio Cendrars-Tarsiwald passou a organizar a exposição de Tarsila na cidade, na Galerie Percier, cujo marchand foi-lhe apresentado por Cendrars. Em agosto de 1925 Oswald lançou *Pau-Brasil*, em Paris, pela mesma editora de Cendrars. Em 1926, Cendrars partiu novamente para o Brasil, em sua segunda viagem. Nessa segunda viagem o poeta retornou ao Rio de Janeiro e às fazendas de Paulo Prado no interior de São Paulo. Manteve contato durante esse tempo com os Tarsiwald em Paris por correspondência, acerca dos arranjos para a exposição de Tarsila, enviando-lhe alguns poemas para fazer parte do seu catálogo. Retornou para a Europa em junho do mesmo ano, junto com o casal Paulo Prado. A exposição de Tarsila realizou-se enquanto Cendrars cruzava o oceano, de 07 a 25 de junho de 1926. Em 12 de agosto de 1927 Cendrars embarcou novamente para o Brasil, para sua terceira e última viagem, regressando à Europa em janeiro do ano seguinte, encerrando seu ciclo de passagens pelo país, mas não sua relação com aquela que se tornou sua segunda pátria.

4.1.3 *Le Brésil* e os "Brasis" de Cendrars

Mesmo não retornando mais ao Brasil após 1928, Cendrars continuou em contato com a intelectualidade brasileira, por meio de correspondência ou do encontro com os brasileiros que flanavam em Paris, mantendo-se sempre envolvido com diversos projetos relacionados ao país. Além da amizade com Paulo Prado, que durou até a morte deste, em 1943, Cendrars ainda manteve contato com Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado e, já na década de 1940, com Ribeiro Couto.

Entre os volumes que Cendrars publicou a partir da década de 1930, todos em prosa, vários contêm textos dedicados ao Brasil, algumas vezes por meio de histórias brasileiras que Cendrars havia recolhido em suas viagens e recontava com sua prosa

hiperbólica e fantástica; outras vezes apenas descrevia, também com exagero, algumas de suas experiências e encontros acontecidos durante suas passagens pelo país; e em outras inventava viagens por partes do país nas quais nunca havia posto os pés, ou fabulava um futuro fantástico para a nação.

Das "histórias brasileiras" contadas por Cendrars podemos citar os textos "O lobisomem de Minas", "A torre Eiffel sideral", "O coronel Bento", "Febrônio Índio do Brasil' e "Manolo Secca". Em "O lobisomem de Minas", publicado na coletânea de ensaios *Aujourd'hui*, de 1931, Cendrars conta a história que recolheu na passagem pela cidade de Tiradentes durante a famosa viagem a Minas Gerais de 1924, quando o grupo conheceu na cadeia local um preso que teria assassinado e devorado o coração da sua vítima. Em "A torre Eiffel sideral", publicado no livro de memórias *Le lotissement du ciel*, de 1949, o poeta conta a história do dono da fazenda Morro Azul, em Limeira, que havia visitado também em 1924. Cendrars recria, a partir de dados reais, a história do fazendeiro que vivia isolado em sua propriedade, baseando-se na figura do Cel. Luis Bueno de Miranda, dono da fazenda. O dono da fazenda no texto de Cendrars recebe o nome de Oswaldo Padroso, uma mistura dos nomes de Oswald de Andrade e Paulo Prado, que o acompanharam na visita à propriedade. Oswaldo Padroso é apresentado como um fazendeiro melancólico que se trancou em sua fazenda, onde afirma ter descoberto uma nova constelação, que chamou de Torre Eiffel Sideral, e onde passava as tardes deitado na rede em sua varanda sonhando com Sarah Bernhardt. Cendrars descreve também o pequeno palacete, com sua enorme banheira-piscina de mármore e água corrente, construído ao lado da sede da fazenda para hospedar D. Pedro II em sua passagem pelo local. No texto de Cendrars o palacete permanecera intocado desde sua construção, nunca visitado pelo Imperador para o qual fora construído, o que acentua a atmosfera de solidão e melancolia do fazendeiro e seus sonhos perdido no interior do Brasil. Na verdade, o Imperador efetivamente visitou a fazenda Morro Azul em 1886, quando da inauguração da Estrada de Ferro Mogiana. A história da fazenda Morro Azul aparece também em um poema de Oswald de Andrade de *Pau-Brasil*. O poema "Morro Azul" diz: "Passarinhos/ Na casa que ainda espera o Imperador/ As antenas palmeiras escutam Buenos Aires/ Pelo telefone sem fios/ Pedaços de céu nos campos/ Ladrilhos no céu/ O ar sem veneno/ O fazendeiro na rede/ E a torre Eiffel noturna

e sideral" (ANDRADE, 2003, p. 134), mostrando como os dois escritores compartilharam muitos de seus temas literários e imagens poéticas.

Em "O Coronel Bento", a personagem de Oswald Padroso é renomeado como Bento Padroso, e somos contados da passagem da desajeitada personagem por Paris, onde causou confusão ao se sentar na janela do hotel refinado em que se hospedara, nu a descascar laranjas e jogar os bagaços na rua. O texto foi publicado em *D'oultremer a Indigo*, de 1940. "Febrônio Índio do Brasil" é mais uma das "histórias verdadeiras" de Cendrars, publicada em *La vie dangereuse*, de 1938. Cendrars reconta nesse texto a história do assassino Febrônio que violentou e estripou jovens no Rio de Janeiro na década de 1920. Em "Manolo Secca", Cendrars narra seu encontro com o personagem homônimo, um velho negro, "o dono da última bomba de gasolina quando se deixa o sertão, a caatinga do Brasil [...]" (CENDRARS, 1976, p. 186), que passava seu tempo talhando automóveis em madeira, e que o poeta descreve como um quase santo. Provavelmente Cendrars se inspirou em algum posto de combustível perdido entre as estradas de terra que circundavam as fazendas de Paulo Prado no interior de São Paulo, onde o poeta fazia seus pequenos passeios com o velho Ford emprestado por Prado, e que ele em seu texto apresenta como um local "perdido nos confins da imensidão do Brasil", como se tivesse atravessado o país de norte a sul.

Além desses personagens brasileiros recriados por Cendrars, entre os textos referentes ao Brasil temos algumas de suas memórias, como a peça em que Cendrars conta sobre o fracasso do seu projeto de um filme brasileiro, "Etc... etc... Um filme 100% brasileiro", e "A atualidade de amanhã", onde conta suas aventuras na Revolução de 1924, que nós já relatamos. Em seu texto sobre o seu projeto de um filme, publicado em *Trop, c'est trop* (1957), Cendrars diz que não tinha vindo ao país para fazer cinema, mas o que via era tão maravilhoso que achou que deveria fazer um filme de propaganda, "um filme tão realista que será uma revelação, mesmo para os brasileiros" (CENDRARS, 1976, p. 77). O filme teria como personagens seus rios gigantes, a floresta virgem, e sua história deveria contar a formação do Brasil até a atual revolução pelos engenhos modernos. Cendrars conta que teria ficado seis meses trancado no Copacabana Palace escrevendo o roteiro do filme, baseando-se em uma tese de doutorado do Presidente da República. A música seria

composta pelo governador do Estado de São Paulo, que iria patrocinar a produção. Infelizmente, segundo Cendrars, todo o projeto teve que ser abandonado com o início da Revolução de 1924. Além desses textos publicados, Cendrars alimentou outros projetos que não vieram a se realizar, como um romance sobre Aleijadinho e outro sobre Lampião.

Em 1951, Cendrars participou de um projeto da editora Les Documents d'Art, de Mônaco. O poeta foi convidado a escrever um texto introdutório e as notas para um livro de fotografias do Brasil feitas por Jean Manzon. O livro faz parte da coleção "Escales du Monde", dedicada a representar nações de todo o mundo. Já então visto na Europa como um grande conhecedor do Brasil, o convite a Cendrars para participar da obra também serviria como propaganda da coleção, por se tratar de um escritor famoso.

O volume apresenta cento e cinco fotografias de Jean Manzon, sendo noventa e seis em preto e branco e nove coloridas. O título do livro, *Brésil, Des hommes sont venus...*, é de Cendrars, assim como o texto introdutório, de vinte e uma páginas, as legendas das fotos, e as notas informativas sobre as fotos, que aparecem no final do volume. Sua capa traz uma foto colorida de uma arara vermelha, evocando uma atmosfera exótica e tropical; mas no interior do livro, tanto em suas fotos como no seu texto, encontramos uma imagem dupla do país, ao mesmo tempo primitiva e moderna.

A primeira foto apresentada é a de uma paisagem do Cristo Redentor, seguida por outras fotos aéreas da paisagem urbana carioca, em que predomina a imagem de uma metrópole agitada com seus arranha-céus e inovações arquitetônicas: o prédio do Ministério da Educação e Cultura, marco da arquitetura moderna brasileira; a sede da Associação Brasileira de Imprensa; e o então recém-construído Maracanã, o "maior estádio do mundo". A modernidade arquitetônica é então contrastada com fotos da manifestação popular do carnaval, mostrando blocos carnavalescos e sambistas tomando as ruas. Seguem-se fotos que mostram o Rio de Janeiro tradicional: procissões religiosas, igrejas, vistas pitorescas da baía de Guanabara e da paisagem. Em seguida somos apresentados ao interior do país: fazendas no Mato Grosso, aldeias indígenas, índios, imagens da floresta amazônica, dos seringais, e da cidade de Manaus. Mais imagens e paisagens pitorescas: o gaúcho nos campos do sul, a mineração em Minas Gerais, as cidades de Ouro Preto e Salvador, uma

baiana, praias do nordeste, jangadas e palmeiras. Depois desse mergulho no Brasil tradicional, somos novamente trazidos ao país em desenvolvimento: plantações de cana-de-açúcar e café no interior de São Paulo, cenas da metrópole paulista, cidade "símbolo da vida moderna", imagens do porto de Santos, das auto-estradas e linhas férreas. A série de fotos é concluída com uma imagem de um carregador de sacas de café. As imagens do Brasil apresentadas nas fotos oscilam entre um país moderno, com grandes metrópoles, arquitetura avançada, em pleno esforço de desenvolvimento econômico; e um país ainda primitivo, representado nos hábitos religiosos e no trabalho braçal de um povo simples, alguns selvagens ainda, como o índio que pesca com seu arco e flecha.

Os textos de Cendrars que introduzem e acompanham as fotos também apresentam esse contraste entre o Brasil moderno e primitivo, mas acentuado pelas cores fortes da prosa cendrarsiana. Cendrars dividiu seu texto, que é dedicado a Paulo Prado, em duas partes. A primeira, "O paraíso" é iniciada com a frase "É o paraíso terrestre!" (CENDRARS, 1952, p. xi). Cendrars introduz o texto com a frase que ele sugere ser a mais falada entre os estrangeiros que chegam ao país, e seu narrador descreve as belezas da costa brasileira enquanto os turistas a retratam com suas câmeras fotográficas. E, ao explicar porque prefere viajar de navio a avião, define de forma sucinta seu outro livro sobre o Brasil de décadas atrás, *Feuilles de route* – "se eu tivesse vindo de avião, eu jamais teria sido levado a fazer as fotografias verbais e mostrar as imagens aos meus amigos em forma de poemas" (Ibidem, p. xii).[cviii] Segundo ele, vista de cima, a floresta virgem torna-se ameaçadora e o paraíso tropical transforma-se no inferno verde. Cendrars reflete sobre o quanto a imagem de uma região, de um país, pode ter um papel importante na vida dos homens que o habitam, "ao ponto de seu potencial poético fazer história" (Ibidem, p. xiv). O poeta diz desconfiar das imagens: "mais do que em qualquer outro lugar do mundo, no Brasil o paraíso terrestre é uma ilusão, uma imagem poética, um clichê usado e sujo" (Idem).[cix] Por esse motivo não teria utilizado o termo em seus poemas. Mas, segundo ele, apesar de poder soar de maneira cínica na boca de um poeta, e um pouco forte para o preconceito moderno e antipassadista, dizer que o Brasil é um paraíso terrestre não é nada mais que um fato, um fato histórico, uma constatação. E afirma que essa constatação teria sido inaugurada por Pero Vaz de Caminha: "Assim, durante quatro séculos e meio esse

clichê poético tem sido um dos dois pólos da literatura brasileira" (CENDRARS, 1952, p. xiv).[cx] Cendrars, referindo-se à longa tradição descritiva sobre o Brasil feita por estrangeiros, diz que o país vem sendo descoberto e redescoberto principalmente pelos homens de letras. E a eles também atribui a outra imagem do Brasil, localizada no outro polo, e também, segundo Cendrars, inaugurada por Caminha: "este outro clichê, futurista, ainda mais cansado que o primeiro depois dos quatrocentos e cinquenta anos que ele se arrasta nos espessos tratados de economia política do país" (Idem).[cxi] É o cliché do Brasil como o país do futuro, afirma. E Cendrars resume em poucas palavras, "como um slogan de propaganda", todos os textos dos viajantes e cronistas, descobridores e conquistadores, e missionários religiosos: "Avis. Paradis à exploiter" (Aviso. Paraíso a explorar). O poeta francês diz que talvez sua declaração seja desrespeituosa, mas não pretende ser irônica. Tampouco uma sátira, um paradoxo, ou uma caricatura. Essas palavras revelariam um programa que os estrangeiros apresentam para o país, e que os seus habitantes aceitam, configurando ao mesmo tempo um drama e uma tragédia.

Cendrars envolve então o leitor em uma atmosfera de misticismo, ao narrar visões que a febre que surge ao cair da noite na selva tropical lhe traz, fundindo as duas imagens do Brasil primitivo e futurista. Em suas visões, o narrador mergulha no interior do Brasil, nos limites do Inferno Verde, a floresta virgem, "o velho oeste de um cinema futuro..." (CENDRARS, 1952, p. xvi), quando o Brasil terá sua própria Hollywood, que ele chama de Kinetópolis, com estúdios e arranha-céus para televisão, e uma torre de rádio que a ligará aos confins da civilização. Em sua descrição das maravilhas do país, movido pela febre tropical, descreve a existência de uma cidade construída como refúgio para os miliardários em caso de crise econômica ou guerra mundial, no meio de um platô sempre ensolarado, no melhor clima do mundo: Londrina, no Paraná. A cidade residencial de grande luxo seria ligada a São Paulo e ao Rio de Janeiro por uma ponte aérea, ficando ainda a trinta horas de vôo dos EUA. A cidade teria sido fundada, segundo Cendrars, em 1927, por Sternberg-Miranda, o patrono de um grande truste, e já havia tido a oportunidade de receber ricos internacionais e apátridas na crise de 1929, prevendo-se ainda um boom de novos moradores com novas crises econômicas e a eminência de uma guerra nuclear. Mas, ainda segundo o fabulista, em 1951 anunciou-se nos jornais que a cidade estaria sofrendo a

ação de comunistas, o que levou o governo federal a enviar uma esquadrilha para bombardear a cidade e deter a rebelião. Não é preciso dizer que esta narrativa de Cendrars não encontra confirmação na realidade. Cendrars continua o texto dizendo não ter recebido mais notícias da cidade, e sugere que se faça um filme abordando a revolta comunista no paraíso dos milionários: "Revolução no paraíso dos miliardários me parece ser o título de um filme de saborosa utopia" (Ibidem, p. xvii).[cxii]

Seguindo o texto de Cendrars, que se move de um assunto para outro sem transições, é apresentada uma reflexão sobre a constituição racial do brasileiro, na qual cita a variedade de tipos que a mistura entre índios, negros e europeus, fez surgir no país: "Não são apenas denominações de nuances variadas da coloração da pele, mas de tipos humanos em plena evolução mental [...]" (Ibidem, p. xviii).[cxiii] Cita Euclides da Cunha e Paulo Prado, como duas vertentes do pensamento brasileiro, a otimista e a pessimista, respectivamente. Ambos igualmente influenciados pela teoria ariana da supremacia da raça branca, que teve no francês Gobineau um dos seus maiores divulgadores no Brasil. "Mas a vida zomba das teorias", diz Cendrars, lembrando o que custou à Alemanha a defesa de tais teorias racistas.

Na segunda parte do texto de *Le Brésil*, intitulada "Caramuru", Cendrars retorna ao descobrimento do Brasil, em 1500, para recontar, à sua maneira, a história colonial brasileira, como uma grande aventura cheia de perigos e benesses, em uma natureza que é ao mesmo tempo paraíso e inferno. Fala de São Paulo e do Rio de Janeiro, e especula acerca da construção de uma nova capital no interior do país, prevista desde a Constituição de 1891. Segundo ele, apesar de ainda não se ter especificado a data de sua construção, nem o nome da cidade, uma turba de especuladores já há cinquenta anos se apropriava das terras centrais do país, no estado de Goiás, região ainda selvagem, pretendendo se enriquecer no futuro. Provavelmente Cendrars fazia referência ao lançamento de uma pedra fundamental da futura capital realizada em setembro de 1922 (dois anos antes da sua primeira vinda ao Brasil) por uma comissão criada pelo presidente Epitácio Pessoa. Para Cendrars nada parecia mais absurdo que lançar uma pedra fundamental de uma cidade que só existia como uma ideia, mas que não possuía nenhum projeto nem plano de construção, servindo apenas a interesses de especulação imobiliária. A situação também ilustra, para ele, como no Brasil o passado e o futuro estão entremeados

e se sobrepõem – uma região selvagem, como no tempo da descoberta, e que já carrega o símbolo do futuro do país. Três anos após o texto de Cendrars, que é de 1951, o presidente Café Filho, em 1954, deu o primeiro passo efetivo para a criação da capital, com a instituição de uma Comissão que definiu o local exato onde veio a ser construída a cidade.

Em 1955 Cendrars publicou na revista *Marco Polo*, de Mônaco, um artigo sobre a futura capital, "Le Brésil change de capitale", e que aparenta ser um desenvolvimento das ideias apresentadas brevemente neste parágrafo da introdução a *Le Brésil* que analisamos. No artigo, que foi incluído posteriormente em *Trop, c'est de trop*, Cendrars diz que na época de suas viagens ao Brasil havia indicado ao seu amigo, o arquiteto modernista Le Corbusier, que se candidatasse a projetar a cidade, mas este se recusou por estar ocupado com outros projetos. Eulálio cita uma carta que Cendrars escreveu a Corbusier em julho de 1926, recém-chegado de sua segunda estadia no Brasil, na qual comenta os projetos brasileiros para a criação da cidade e se propõe a introduzir o arquiteto a pessoas influentes para apresentar suas ideias. Le Corbusier acabou vindo ao Brasil em 1929, retornando de Buenos Aires, e escreveu a Cendrars pedindo-lhe contatos em São Paulo, onde desejava realizar algumas conferências. Cendrars respondeu-lhe de imediato, e o introduziu a Paulo Prado, que o recebeu em sua fazenda em São Martinho e teve uma casa projetada pelo arquiteto (que nunca veio a ser construída). Corbusier realizou ainda uma conferência no Círculo Politécnico e sobrevoou a cidade do Rio de Janeiro na companhia do escritor e aviador Antoine de Saint-Exupéry, autor do clássico *O pequeno príncipe*, que durante o ano de 1929 trabalhou para uma empresa aérea argentina. O arquiteto ainda participou em São Paulo de uma festa na casa de Tarsila e Oswald, onde também esteve presente Josephine Baker, em temporada no Brasil. Segundo depoimento de Gregori de Warchavchik a Aracy Amaral, o arquiteto teria se encantado com a grandiosidade da paisagem carioca, dizendo que por mais que o homem tente estragar a beleza da paisagem, ele nunca conseguiria (Amaral, 2003, p. 331). [25] Le Corbusier retornou

[25] A mesma opinião teria tido Cendrars em entrevista a Sérgio Buarque de Holanda, publicada em *O Jornal*, em 23 de setembro de 1927. Cendrars afirma que no Rio a paisagem é tão grandiosa, que se fossem construídos prédios duas ou três vezes maiores que os de Nova Iorque ainda assim a linha da paisagem nada sofreria, e critica o escritor italiano Luigi Pirandello, que esteve no Rio naquele ano de 1927 e sugeriu que a arquitetura da cidade deveria tomar cuidado para não ofender a paisagem: "Acho que a observação de

ao Brasil mais uma vez em 1936, desta vez a convite de Lúcio Costa, com o qual trabalhou em conjunto com outros arquitetos brasileiros, como Oscar Niemeyer, na execução do novo edifício do Ministério da Cultura e da Educação, inaugurado em 1937, que não por acaso aparece no livro *Brésil*.

Cendrars, no entanto, aproveita-se do mito do país do futuro para criar em seu artigo de 1955 para a revista *Marco Polo* uma fantasia sobre a capital do Brasil a ser construída no meio do sertão, tornando-a um símbolo de modernidade e do futuro. Em sua fantasia, a cidade seria a oitava maravilha do mundo, contendo hotéis de mil andares e ruas climatizadas por ventiladores flutuantes. O transporte seria feito por meio de helicópteros mais numerosos que os táxis, ou por aviões telecomandados que chegariam e partiriam para todas as direções. Tudo seria automático e eletrônico. A cidade iria ser dividida em bairros das nações, já que seria habitada e visitada por gente de todo o mundo. A alimentação seria sintética, e os hospitais serviriam apenas para tratamento preventivo. Trancada no Banco do Estado encontrar-se-ia Zoé, "a pilha atômica que distribuirá riqueza e saúde uniformemente a todos os habitantes" (CENDRARS, 1976, p. 204). E completa: "e se não for Le Corbusier o criador, quem edificará todos esses prodígios, serão seus sobrinhos netos ou os filhos dos sobrinhos netos de seus alunos [...]" (Idem). Na reedição do texto em 1956, incluído em *Trop, c'est trop*, Cendrars acrescentou a nota: "Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1956. O decreto que prevê a futura transferência da capital do Brasil para o planalto central do país foi assinado quarta-feira pelo presidente da República. A nova capital do Brasil se chamará Brasília" (Idem). Apesar de Le Corbusier não ter apresentado seus projetos para a futura capital do Brasil quando invectivado por Cendrars – o que não seria possível nos anos de 1929 e 1936 em que o arquiteto visitou o país, uma vez que somente com o início do mandato do presidente Juscelino Kubtscheck, em 1956, é que foram dados os passos efetivos para a construção da capital, e lançado o edital do concurso do plano piloto – suas ideias acabaram sendo incorporadas por meio do projeto vencedor de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que eram seus seguidores. Para Cendrars o plano de se construir uma nova capital no interior do país, previsto desde a época colonial com o marquês de Pombal, fazia

---

Pirandello é idiota: com uma paisagem tão grandiosa o Rio permite e mesmo exige que os seus edifícios sejam altos" (EULÁLIO, 2001, p. 419).

parte do mito do "país do futuro" que o poeta identificou junto ao mito do paraíso como os dois vetores do imaginário cultural brasileiro. A cidade que fantasiou é uma projeção da cidade do futuro e moderna, e do destino do próprio país, mais uma miragem de sua utopialândia brasileira.

Voltando ao texto de *Le Brésil*, após o parágrafo sobre a capital do futuro, Cendrars retorna ao passado e aos cronistas coloniais, que passa a citar no texto, em busca das origens do brasileiro, realizando em seu texto um movimento constante entre previsões futurísticas e referências ao passado, como a refletir a conjunção entre passado e futuro que identificava como imagens opostas e complementares do país. Ao brasileiro atribui uma mentalidade de insular, o que se deve ao seu isolamento e à imensidão das distâncias que separam as diferentes regiões, produzindo tipos diferentes como os cangaceiros do nordeste e os gaúchos do sul. Ao mostrar as disparidades entre as regiões do país, Cendrars cria uma bela imagem de uma viagem temporal e geográfica pelo Brasil, que se realiza a partir das cidades metropolitanas modernas do litoral do país, na direção do interior selvagem e primitivo. Ao voar do Rio de Janeiro a Manaus, segundo Cendrars, o passageiro não apenas vence os milhares de quilômetros que separam as duas cidades, mas volta também milhares de anos no tempo, abandonando uma cidade moderna para se enfiar na floresta virgem onde índios vivem em plena era neolítica. Cendrars descreve uma viagem que teria feito de avião do Rio de Janeiro a Manaus, – "cinco dias, ida e volta. Com escala. Não queria perder o Carnaval na cidade", diz Cendrars – e que Eulálio sugere ter sido realizada apenas na fantasia do poeta. O avião parte da "civilização atlântica", representada pelos arranha-céus das grandes cidades, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, para adentrar o interior do país e ir, ao mesmo tempo, recuando na História. Após as capitais, avistam-se as cidades do interior, e as vilas coloniais de séculos atrás, que o poeta conheceu em sua viagem a Minas Gerais em 1924. As pequenas cidades são então substituídas no olhar aéreo do viajante, à medida que avança pelo interior do país, pela paisagem das grandes fazendas, com seus pastos repletos de gado e as grandes plantações de monoculturas, como o café e a cana-de-açúcar. O leitor é levado então a sobrevoar o sertão e as zonas de fronteira, onde o sertanejo, afastado da civilização, se brutaliza e ainda recorre ao carro de boi e enfrenta como um desbravador a natureza selvagem. O recuo ao interior do país e a viagem de volta ao tempo

se completam com a visão da floresta virgem e das clareiras, onde os índios, "antropófagos ainda hoje", em plena idade da pedra, atiram flechas ao avião, que lhes traz um "belo futuro ou o extermínio" (CENDRARS, 1976, p. 195). Após uma descrição do índio brasileiro, Cendrars narra a viagem de volta, refazendo ao contrário o percurso temporal e geográfico que acabamos de descrever. Dessa vez viajamos do passado para o presente. Do alto do avião, o poeta avista a mata virgem imemorial, "esta inundação imóvel que enche tudo como o dilúvio" (Ibidem, p. 198), contando as clareiras que se abrem em meio ao "tapete monocromo verde-escuro" (Idem). Ao avançar em direção ao litoral, Cendrars resume a marcha do tempo na história brasileira, apontando como o território foi sendo ocupado ao longo do tempo. Das primeiras clareiras onde aparecem algumas cabanas, surgem clareiras maiores onde se avistam aldeias. "Depois, um primeiro posto de brancos, missionários ou militares, numa clareira ainda maior, em cima da fronteira da civilização" (Idem). Em seguida aparece uma clareira aumentada pelas queimadas, feitas pelos desbravadores que ocupam a terra que antes era da floresta. A eles seguem-se os "mineradores, aventureiros e rastejadores". "E assim por diante, de vila a vilarejo, de grandes fazendas de criação ou de café às cidadezinhas do interior, relativamente recentes e prósperas, as clareiras se alastram até o limite do sertão e dos campos, na fronteira dos quais se vê uma capela ou uma igreja [...]" (Idem). Cendrars explica que muitas das atuais cidades brasileiras se originaram de antigos povoados indígenas, e as estradas de antigas trilhas indígenas. E termina sua narrativa desembarcando no Rio em pleno carnaval, como se tudo não passasse de uma grande brincadeira de momo. Após esse mergulho no território e na história do país, o texto de Cendrars para *Le Brésil* encerra-se então com a sua própria versão da lenda do Caramuru, personagem apresentado como aquele que uniu a raça europeia à indígena e criou a nova raça do brasileiro.

Além do texto introdutório, Cendrars escreveu as notas que explicam e contextualizam as fotos de Manzon, presentes em *Le Brésil*. Como é típico da prosa de Cendrars, encontramos informações objetivas e históricas mescladas às suas fantasias de escritor. A respeito de uma foto de arranha-céus próximos ao Morro da Viúva, no Rio de Janeiro (foto 3), Cendrars diz que mesmo sendo construções luxuosas, os apartamentos residenciais de tais prédios permaneciam vazios devido ao barulho ensurdecedor dos

dezenas de milhares de periquitos que habitavam a mata do morro ao lado. Além do exagero da situação, típico de Cendrars, situando-se entre o surreal e o realismo mágico, a imagem mostra sempre o confronto entre o progresso e o primitivo que lhe era tão cara. Cendrars conjura outra imagem paradoxal do país, que conjuga o passado e o futuro, o primitivo e o moderno, na cidade de Manaus e na descrição de seu período áureo da exploração de borracha, que construiu em meio à floresta amazônica um teatro onde se apresentava a melhor ópera do tempo, e que tinha suas ruas iluminadas por eletricidade, e avenidas que não levavam a parte nenhuma, terminando em meio à floresta virgem. O fim do ciclo de riqueza, com a queda do preço do produto, acabou levando a cidade a ser novamente invadida pela floresta, fazendo mais uma vez a natureza vencer o progresso.

Ao abordar as fotos de Ouro Preto, Cendrars cita longo trecho, de duas páginas e meia, do *Guia de Ouro Preto*, escrito por Manuel Bandeira. Como nota às fotos das plantações de café, o poeta cita parte de seu texto "A metafísica do café", que havia publicado no diário carioca *O Jornal*, numa edição comemorativa do bi-centenário do café, de 15 de outubro de 1927, ano da última viagem do escritor ao Brasil. Nesse artigo, Cendrars, encantado com a riqueza dos fazendeiros de café, que conheceu frequentando o círculo de Paulo Prado, e vendo o desenvolvimento da cidade de São Paulo movido pelo dinheiro das exportações do grão, faz uma grande elegia ao poder da monocultura como fator de progresso econômico.

O artigo "A metafísica do café" se inicia com uma enumeração dos símbolos da modernidade que dominam a paisagem urbana: estradas, vias férreas, estações portos, fábricas, pontes, etc. "Porém o mais poderoso agente de transformação da paisagem contemporânea é incontestavelmente a monocultura" (CENDRARS, 1976, p. 70). Cendrars vê a monocultura como um avanço introduzido pelo capitalismo, por meio da adoção da economia de escala e da especialização na agricultura. Para ele, a monotonia artificial que o homem moderno cria "é o sinal mais aparente de nossa grandeza" (Ibidem, p. 73). E diz que em lugar nenhum do mundo ficou tão maravilhado pela atividade humana quanto ao desembarcar no porto de Santos e do Rio de Janeiro e ver os cais amontoados de mercadorias. Os portos eram as portas de entrada de todas as modernidades e produtos industrializados oriundos da Europa que a elite brasileira recebia em troca dos grãos de café

que exportava. E Cendrars lista os numerosos e diversos itens que abasteciam o mercado brasileiro: de automóveis e locomotivas, a imagens de Santa Terezinha do Menino Jesus, barris de vinho e fardos de papel higiênico; de gramofones e autofalantes, roupas finas, perfumes e jóias, a jornais, livros e revistas do mundo todo; de produtos químicos e aparelhos de cirurgia a tratores e turbinas de usinas – "tudo isso brotou de um grão de café" (CENDRARS, 1976, p. 75), exclama o poeta francês. Encantando com esse poder do café, decide ir visitar as fazendas de onde brota tanta riqueza. Chegando ao seu destino, depara-se com um mar esmeralda de três ou quatro milhões de café, e se põe a refletir. Após indagar-se sobre a origem de um empreendimento que mobiliza tanto trabalho e tanta terra, encontra a resposta nos bens presentes no outro lado da cadeia produtiva: "esta cereja de café contém dois grãos. Este aqui, replantado, fará crescer um novo arranha-céu na boa cidade de São Paulo, aquele lá, exportado, trará da Europa um pouco mais de conforto e luxo. Sim, conforto e luxo mesmo ao mais pobre colono" (Idem). E apresenta a monocultura como um moderno sistema de desenvolvimento econômico e de progresso social e político. Segundo ele, a riqueza que o café traz ao grande proprietário é inevitavelmente estendida à população pobre:

> É fatal. Começa-se com uma pequena conta no banco, depois as ideias e as roupas mudam. Um Ford espera diante da porta, e a gente compra o primeiro livro. Pratica-se esporte, [...] têm-se lazeres e, de repente, descobre-se uma nova maneira de ser e de sentir. Entra-se na vida consciente e o horizonte se alarga. É assim que se constituem as novas democracias do mundo (Idem).

A monocultura representaria, portanto, para Cendrars, um moderno sistema de produção que iria revolucionar o mundo e trazer a prosperidade e o crescimento às jovens nações do mundo:

> Quer se trate de trigo, de milho, de algodão, de borracha, de seda, de arroz, de chá, de frutas ou legumes, de criação de gado ou de carne congelada, de tabaco, de cacau, de açúcar e no Brasil principalmente de café, em toda a parte o progresso, a riqueza, as transformações materiais caminham junto com uma progressão moral, uma rápida evolução da sociedade e uma nova concepção da civilização, da democracia, do cidadão e dos seus direitos (Idem).

Como é típico de Cendrars, seu discurso grandiloquente está presente no artigo, e não podemos deixar de notar o tom elegíaco da peça, que de certa forma presta homenagem à atividade econômica principal do seu rico patrono no Brasil, Paulo Prado. Porém, ao apontar a monocultura como um agente de progresso econômico e social, Cendrars inverte a relação de dependência gerada pela economia exportadora de produtos primários.

A estrutura econômica baseada na monocultura, que Cendrars defende de forma tão eloquente, apoia toda uma economia nacional em poucos produtos, cujas oscilações do mercado podem tanto trazer-lhe lucros que se revertem em luxo importado, ou levá-lo à bancarrota, como a que ocorreu anos depois no Brasil com a concorrência de novas regiões produtoras de café e a crise de 1929. A crise econômica levou o Instituto de Defesa do Café do Brasil, dirigido à época por Paulo Prado, a queimar toneladas do produto para tentar em vão segurar os preços que caíam vertiginosamente, o que foi motivo de indignação de Cendrars. Em "Saudações do Natal", texto incluído no volume *Bourlinguer*, de 1948, públicado cinco anos após a morte de Paulo Prado, Cendrars rememorou a amizade dos dois e incluiu em seu relato um longo telegrama, de várias páginas, que teria enviado a Prado em 1929 quando soube que o amigo estava às voltas com a destruição de toneladas de café. No telegrama, Cendrars pede que Prado demita-se de seu cargo de presidente do Instituto de Defesa do Café para evitar a destruição do café.

Sua crença no desenvolvimento trazido pela monocultura cafeeira se estende ao país como um todo, que vê como um modelo de cultura e o "futuro da humanidade":

> O futuro da humanidade está no Ocidente, no Extemo-Ocidente. [...] É uma volta às origens, pois as raças humanas nasceram no planaltino brasileiro. [...] Há quatro séculos a fusão das raças vermelha, negra, branca, e, há algumas décadas, amarela, se realiza nas Américas Central e do Sul. Ao contrário dos EUA, nos Estados Unidos do Brasil a questão da cor não se coloca (CENDRARS, 1976, p. 80).

Cendrars cita o presidente brasileiro Washington Luis como autor de uma teoria, da qual ele se diz partidário, que identifica três períodos de desenvolvimento da

humanidade, o primeiro tendo sido deflagrado pela Revolução Francesa, que proclamou os princípios democráticos; o segundo teria sido realizado pelos EUA, que aplicou esses princípios às grandes camadas sociais originadas da raça branca; e o terceiro e final momento seria representado pela missão histórica das democracias latino-americanas: estender esses benefícios a toda a coletividade humana, sem distinção de cor ou raça. Assim como Denis, Cendrars proclamou um futuro de democracia racial e desenvolvimento para o Brasil, reafirmando a imagem do país do futuro, com a qual concluímos a análise de *Le Brésil*. Após termos abordado os textos descritivos de Cendrars sobre o Brasil, passaremos a abordar sua obra tradutória.

4.2 Cendrars, tradutor e adaptador

Como apontamos anteriormente, Cendrars não chegou a publicar nenhuma tradução de uma obra brasileira, mesmo tendo projetado fazer várias traduções que não vieram a ser realizadas, ou, quando completas, não foram publicadas. A única obra da língua portuguesa traduzida por Cendrars e efetivamente publicada foi *A Selva*, do português Ferreira de Castro, que teve primeira edição em Portugal em 1930. O romance narra a vida de um português nos seringais do Amazonas e, apesar de não ser uma obra brasileira, retrata de forma envolvente a vida na floresta equatorial. O título foi indicado por Paulo Prado a Cendrars, que havia lhe solicitado a indicação do melhor livro que tratasse da "floresta virgem". O estudo dessa tradução complementa, portanto, nossa pesquisa sobre a imagem que Cendrars construiu e divulgou sobre nosso país na Europa.

Quando veio à luz sua tradução de *A Selva*, Cendrars já havia publicado outras três traduções, duas da língua inglesa e uma do alemão. Essas publicações, na verdade, são apresentadas como adaptações de Cendrars, duas delas feitas a partir de traduções de terceiros, e uma traduzida e adaptada por ele mesmo. As duas primeiras foram publicadas como parte de uma coleção, chamada "Les têtes brûlées", que Cendrars dirigiu na editora Au Sans Pareil, e sob a qual planejava publicar trinta títulos. Desses trinta títulos saíram apenas duas publicações: a adaptação de Cendrars *Feu le Lieutenant Bringolf*, em 1930, a partir da tradução, feita por Paul Budry, da obra de Hans Bringolf, *Der Lebensroman des*

leutnant Bringolf, autobiografia de um oficial que lutou na Primeira Guerra Mundial, de 1927; e a adaptação de uma biografia de Al Capone escrita por Fred D. Pasley, de 1930, a partir da tradução de V. de Puthod, originalmente intitulada *Al Capone: the biography of a self-made man*, e que recebeu o título em francês de *Al Capone: le balafré, tsar des bandits de Chicago*, saindo em 1931. A terceira tradução de Cendrars foi publicada em 1936 pela editora Bernard Grasset, dessa vez apresentada como traduzida e adaptada por Cendrars, sua versão de *Through the shadows with O. Henry*, a autobiografia de Al Jennings, um aventureiro estadunidense que foi advogado, assaltante de trem e ator de cinema, publicada originalmente em 1921, e que na versão de Cendrars recebeu o nome de *Hors la loi !... La vie d'un outlaw américain racontée par lui-même*. Já *A Selva* é apresentada apenas como traduzida por Cendrars.

Apesar de não ter publicado nenhuma tradução de um autor brasileiro, Cendrars acalentou vários projetos de tradução ligados ao Brasil que não se efetivaram. Podemos identificar alguns desses projetos em suas cartas trocadas com brasileiros. Logo que chegou à Europa de sua primeira viagem ao Brasil, Cendrars enviou uma longa carta a Paulo Prado, com data de 22 de novembro de 1924, repleta de seus "projetos brasileiros", demonstrando grande entusiasmo com as perspectivas abertas pelo contato com o país. Entre os projetos descritos na carta havia o de um filme de propaganda brasileiro, e um balé a ser apresentado pela companhia Ballets Suedois, que teria roteiro de Oswald e cenografia e figurinos de Tarsila. Cendrars também se referiu a uma coleção de vinte e cinco artigos que iria escrever sobre o Brasil a serem publicados na revista *Excelsior*. Segundo ele a revista queria artigos sobre a revolução de julho de 1924, mas ele "preferiria enfatizar o lado desenvolvimentista, país novo, do Brasil" (EULÁLIO, 2001, p. 177). Com relação à literatura, Cendrars comentou na carta que duas editoras francesas, a Sans Pareil e a Stock, estariam interessadas em publicar uma coleção de jovens autores brasileiros, em português, dos quais alguns seriam escolhidos para serem traduzidos e publicados em francês. Sugere que Oswald poderia assumir a direção do negócio. Com relação também às traduções, Cendrars comenta: "Vi Sérgio Milliet e propus a ele traduzir para os jornais e revistas uma série de contos brasileiros, com bastante colorido local. [...] Seria bom que o próprio Monteiro Lobato indicasse seus melhores contos. Queria também ter outros autores."

(Idem). Nenhum desses projetos, no entanto, foi concluído, mas eles sinalizam a euforia com que Cendrars retornou de sua primeira passagem pelo país, e as possibilidades de negócios que surgiam junto aos seus novos contatos. Ao mesmo tempo, acenava aos seus novos amigos brasileiros oportunidades de se inserirem no meio cultural europeu. Abria-se, assim, uma via dupla: enquanto Cendrars queria "fazer a América"[26], vista como uma terra de oportunidades financeiras, os brasileiros queriam "fazer a Europa", e inscrever seus nomes na vida cultural francesa.

O entusiasmo de Cendrars com a possibilidade de negócios literários aberta pelo contato com os brasileiros estendeu-se aos anos seguintes. Em 1927, o poeta enviou outra longa carta a Paulo Prado, datada de 03 de março, na qual descreve o projeto de uma edição, totalmente dedicada ao Brasil, da revista francesa voltada às artes *La Renaissance*. Cendrars concebeu um programa para a revista, abordando das artes coloniais à arquitetura moderna brasileira, passando ainda pela cultura indígena e popular. A edição deveria reunir contribuições de autores do Rio e de São Paulo, e cita nomes como os de Mário de Andrade, Oswald, Afonso Taunay e Ronald de Carvalho. Sugere um autor mineiro para escrever sobre arquitetura religiosa e um baiano para escrever sobre arte popular. "O carnaval do Rio (com fotos) deveria ser pedido àquele rapaz que nos acompanhou à favela e que poderia igualmente falar de macumba" (EULÁLIO, 2001, p. 186). Paulo Prado entraria com o financiamento: "A você, Paulo, caberia conciliar 'a arte oficial', pois forçosamente precisaremos do apoio oficial para realizar este número. Mas com os artistas íntegros que conhecemos podemos fazer coisa muito boa e graças aos amigos obter, a título de propaganda, o concurso do governo" (Idem). Em carta de 01 de maio do mesmo ano, Cendrars volta a tocar no assunto da revista. Naquele momento a participação de São Paulo já havia sido descartada e a revista abordaria apenas o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, cujo administrador era o irmão de Paulo Prado, Antonio Prado Jr. Na carta, Cendrars enfatiza a necessidade de uma abundante documentação iconográfica: "o número dedicado ao Rio deve ser antes de tudo magnificamente ilustrado" (Ibidem, p. 189). Pede desculpas pela exclusão de São Paulo, que provavelmente não atraiu os interesses da revista, mais

[26] Cendrars inclusive tentou fazer emigrar um de seus filhos para o Brasil, na década de 1930, para trabalhar nas fazendas de café de Paulo Prado, mais um de seus projetos que não prosperou.

apta a mostrar a exótica capital brasileira do que uma jovem metrópole ainda pouco atraente. Cendrars dá mais detalhes sobre o que esperava da reportagem, reforçando a nota exótica:

> Devemos nos esforçar para dar a este número um aspecto jovem, nada beletrista; artigos curtos, mas vivos; sem literatura, os textos colados o mais próximo da realidade viva e tão colorida do Rio. [...] Precisaríamos de belas fotos da ilha de Paquetá, da floresta da Tijuca etc. [...] Não esquecer de um belo artigo sobre o carnaval e ainda, se você conhecer alguém que o faça com amor, de um artigo sobre culinária (Idem).

Cendrars acena aos seus amigos brasileiros a oportunidade de publicarem na França, mas no final tudo dependia do dinheiro brasileiro. Após ler o recém-lançado livro de seu amigo Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, Cendrars se entusiasmou e se propôs a traduzi-lo para o francês e lançá-lo na Europa. Diz que já tinha um editor, e completa, em carta de 21 de dezembro de 1928:

> Estou convencido de que o livro interessaria muito e seria uma revelação. Está por demais arraigado na Europa o hábito de considerar os países de além-mar do ponto de vista exclusivamente econômico (café, borracha, etc.). Já é tempo de reagir e mostrar-lhes o lado "civilização, usos, costumes", e o que você magistralmente colocou em evidência, a contribuição da velha Europa [...] (EULALIO, 2001, p. 198).

Apesar da insistência de Cendrars, que repetiria o convite em outras ocasiões, Prado não permitiu que o livro fosse traduzido, pois o considerava dirigido apenas aos brasileiros, e temia que seu pessimismo fizesse propaganda negativa do país no exterior. Na mesma carta Cendrars comenta sobre outra tradução na qual trabalhava: "A propósito de tradução: diga ao Mário [de Andrade] que o seu 'Noturno de Belo Horizonte' anda me descabelando; Deus, como é difícil de traduzir!" (Idem).

Já na década de 1930, em carta escrita em Paris, datada de 02 de agosto de 1934, a Paulo Prado, Cendrars pedia que lhe enviasse livros, um sobre Lampião, e outro de Febrônio Índio da Silva, um famoso criminoso brasileiro da época, temas sobre os quais se

propunha a escrever. Cendrars concluiu a carta solicitando a indicação da melhor obra sobre a Amazônia. Prado lhe indicou *A Selva*, que havia sido lançado quatro anos antes, pelo escritor português Ferreira de Castro. O romance inspirou Cendrars a escrever o artigo "En transatlantique dans la forêt vierge", publicado no jornal *Le Jour*, de Paris, entre um e seis de novembro de 1935, e depois incluído no volume *Histoires vraies*, de 1937. No texto, Cendrars descreve uma suposta viagem que teria feito à Amazônia, percorrendo o rio em um transatlântico, em meio à floresta virgem. No ano seguinte a tradução de *A Selva*, com o titulo de *Forêt vierge*, foi publicada.

Ainda em 1934, Cendrars comentou em outra carta dirigida a Paulo Prado sobre uma nova possibilidade de publicação sobre o Brasil:

> Você recebeu o número especial de *Document* dedicado à URSS? O que pensa de um número igual inteiramente consagrado ao Brasil e que seria redigido apenas por mim? Falei disso com os editores Denoel e Steele, a ideia lhes agradou bastante. Naturalmente que eles querem uma subvenção e vão solicitá-la ao Souza Dantas [então embaixador do Brasil na França]. Que alegria! Estou certo de fazer algo de marcante, seguindo seus conselhos e suas indicações tanto para os documentos, os livros e as fotos, quanto para as pessoas (EULÁLIO, 2001, p. 221).

Não temos notícia da realização dessa edição, mas a sua proposta nos mostra como Cendrars via continuamente o Brasil como uma oportunidade de trabalho. Outro projeto que Cendrars acalentou foi a tradução do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Em entrevista publicada em *O Jornal*, do Rio de janeiro, em 27 de junho de 1937, Cendrars menciona a tradução do livro como um de seus projetos. Já no final da década de 1940 manteve contato por correspondência com Ribeiro Couto, de quem havia se tornado amigo, buscando informações sobre a possibilidade de traduzir o livro. Em 24 de dezembro de 1948 enviou carta a Couto dizendo que há anos possuía o desejo de traduzir *Os Sertões*, e pergunta-lhe se acha que ele seria capaz de traduzi-la ("Réponds sans chichi"), além de pedir informações sobre direitos autorais (EULÁLIO, 2001, p. 351). Couto respondeu-lhe em carta de 02 de janeiro do ano seguinte alertando-o da dificuldade da tarefa, mas dizendo que nenhum outro francês poderia realizá-la melhor do que ele. Em maio, no entanto, Couto lhe enviou outra carta para informar que já havia sido publicada, em 1947, uma

tradução em francês da obra, intitulada *Terre de Canudos*. Cendrars respondeu-lhe irritado com a notícia: "Mas que aborrecimento a notícia dessa tradução desconhecida de *Os Sertões* feita por essa desconhecida Mme. Sereth Neu (?)!... É uma catástrofe para esse grande livro" (EULÁLIO, 2001, p. 352). [cxiv]

Outro texto que interessou Cendrars foi o *Tratado da terra e da gente do Brasil*, de Fernão Cardim, provavelmente indicado por Paulo Prado. Segundo Eulálio, Cendrars, que traduziu a obra quando de sua segunda viagem ao Brasil, pretendia publicá-la naquele mesmo ano, em 1926, com prefácio de Capistrano de Abreu. A tradução, no entanto, foi publicada apenas em um trecho no volume *Le Brésil*. Na mesma ocasião Cendrars, durante a temporada que passou hospedado no Grande Hotel do Guarujá, propriedade do pai de Paulo Prado, traduziu na íntegra o livro de poemas de Ronald de Carvalho, *Toda a América*, tradução que também não chegou a ser publicada (Eulálio, 2001, p. 307).

Cendrars, por fim, não publicou nenhuma tradução de uma obra brasileira, mas em 1953 teve a oportunidade de prefaciar a tradução de *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, realizada por Mme. J. W. Reims – *L'enfant de la plantation*. Com o título de "A voz do sangue", o prefácio de Cendrars, escrito em tom de reminiscência, relembra sua amizade com Paulo Prado, falecido dez anos antes, descrevendo-o como uma personalidade que representava o próprio Brasil. Cendrars relembra no prefácio uma discussão que teve com Prado onde dizia ao brasileiro que ao escrever *Retrato do Brasil* ele estava em busca do tempo perdido. E sugere que ele deveria realizar essa busca em seu próprio interior, na "voz do sangue". Ouvir a voz do sangue significaria um retorno às motivações primitivas do homem. E o povo brasileiro, pela juventude de sua constituição, estaria mais próximo dessas motivações. E explica:

> O Brasil é um país jovem. Vocês têm a sorte de não ter um passado livresco, pois o que são três, quatro séculos de história nesse imenso continente selvagem e prolífico? O tempo exato dos vermes de biblioteca devorarem os documentos e dos homens abrirem algumas clareiras e nelas se reproduzirem (CENDRARS, 1976, p. 113).

Para encontrar esse tempo perdido bastaria ao brasileiro voltar-se para si mesmo e para a paisagem que o cerca:

> É só você debruçar-se sobre o mar ou, na sua fazenda, deitado na rede da varanda, deixar-se embalar pelos misteriosos apelos, diurnos e noturnos, da floresta virgem. É só você deixar-se ir, mergulhar no fundo de si mesmo, escutar a voz do sangue, tudo está vivo em você, de sua própria família você possui tudo isso: os conquistadores, a caça ao homem, as minas de ouro, os escravos, as belas índias e as férteis negras, [...] mais a grande bagunça dos imigrantes [...]. Só existe o sangue. A voz do sangue (Idem).

Não há como não relacionar esse apelo ao primitivismo, a partir do qual Cendrars procura definir o país, com o espírito que tomou os modernistas brasileiros a partir de 1924, e com o movimento Pau Brasil. Cendrars também aproveita para comentar sobre a literatura brasileira daquele momento, citando os nomes de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado como escritores no mesmo nível dos norte-americanos Ernest Hemingway, John dos Passos e Steinbeck. E conclui, apresentando o autor de *Menino de Engenho* como o Proust brasileiro, aquele que teria encontrado o tempo que Prado buscava: "não sei como acontece isso, mas quando leio estas páginas, passarinhos saltitam de uma linha para outra. Meu sangue bate mais depressa. Todo o Brasil está neste livro transparente" (CENDRARS, 1976, p. 108).

4.2.1 A tradução de *A Selva*

O percurso da tradução de *A Selva* por Cendrars iniciou-se, como já apontamos, em 1934, quando escreveu a Paulo Prado pedindo ao indicação da melhor obra sobre a Amazônia. No prefácio à tradução, Cendrars lembra:

> Foi meu amigo Paulo Prado, o eminente paulista autor do *Retrato do Brasil*, dessa síntese singular de história e de psicologia, que chamou primeiro minha atenção para *A Selva*, documento extraordinariamente verdadeiro sobre a Amazônia, que devemos não ao cinema, mas ao grande romancista português Ferreira de Castro. Em 1930, parece-me, depois da minha primeira viagem ao Brasil, quer dizer, há uma dúzia de anos, pensei de acordo com Paulo Prado e outros amigos, na possibilidade de traduzir para o francês um livro brasileiro sobre a Amazônia. Mas não consegui

> escolher entre os livros que submeteram à minha leitura (CENDRARS, 1938, p. i). [cxv]

Em seguida explica as razões de sua escolha por *A Selva*:

> Enfim, encontrei em Ferreira de Castro um autor que sabe evocar como ninguém as belezas e os horrores da Amazônia, descrevendo a natureza tropical, percebendo as extravagâncias que produz esse clima de água e fogo; mas que também fala dos homens que habitam aquela terra, que vivem, lutam, sofrem nas clareiras da floresta virgem: os silvícolas, os primitivos, os "caboclos", os camponeses, os trabalhadores rurais, os colonos, os plantadores, os comerciantes, e também os "transplantados", os emigrantes, e entre eles um civilizado como o próprio Ferreira de Castro [...] (CENDRARS, 1938, p. ii).[cxvi]

Cendrars faz supor que tivesse sido uma testemunha ocular do cenário descrito por Ferreira de Castro, e chega a afirmar que teria conhecido a floresta apenas como turista, referindo-se em nota ao seu texto "En transatlantique dans la forêt vierge" (Idem). O poeta afirma ainda no prefácio que *A Selva* é o livro mais difícil que traduziu, e confessa que se não tivesse passado várias temporadas no Brasil, se não conhecesse essa terra, sua gente, poesia, canções, tradições... – e desfila toda a sua proficiência em assuntos brasileiros, concluindo que se não tivesse amado o Brasil e seu povo, jamais teria chegado a concluir sua tradução. Essa afirmativa atua como um certificado da competência de Cendrars para realizar a tarefa. E, talvez como a defender-se antecipadamente das críticas que porventura pudessem surgir frente ao seu método de tradução/adaptação, Cendrars avisa que não pretendeu imitar o estilo de Ferreira de Castro, completando: "se eu apresento com frequência o ar de ter traído o autor, não terei jamais traído a alma dos seus personagens" (Ibidem, p. iv).[cxvii]

À introdução se segue uma dedicatória da obra a Jean Coudures, "que traduziu *A Selva* bem antes de mim, em um golpe de entusiasmo juvenil, quando você era um estudante e não tinha a menor ideia do que era a floresta virgem" (Idem).[cxviii] Como apontou Adalberto de Oliveira Souza, Cendrars realizou sua adaptação a partir da tradução

feita pelo desconhecido Jean de Coudures, ao qual o livro foi dedicado. Na dedicatória, ao mesmo tempo que Cendrars presta uma homenagem àquele que lhe cedeu a tradução pronta da obra, também desqualifica o trabalho do jovem, ao considerá-lo apenas um arroubo de juventude, e apontar as deficiências de seu conhecimento do assunto, enfatizando a importância de sua intervenção no texto – ele sim, um legítimo conhecedor devidamente autorizado a tratar de assuntos referentes ao Brasil (ainda que igualmente a Coudures, Cendrars não tenha posto os pés na floresta amazônica, e provavelmente não tenha conhecido o interior do Brasil além das paisagens que viu pela janela do trem durante a viagem que fez a Minas Gerais, ou dos arredores das fazendas de Paulo Prado em São Paulo).

Quando Cendrars publicou sua tradução de *A Selva*, a obra já havia sido traduzida e publicada em várias línguas, e era um grande sucesso mundial. A repercussão internacional da obra surgiu a partir de sua primeira tradução, para o alemão, realizada por Richard A. Bermann e publicada em 1933. Bermann, médico e escritor austríaco, afirma, em seu prefácio à tradução, que conheceu o livro quando em viagem ao Brasil pela floresta amazônica, apreciando tanto a obra que se decidiu a divulgá-la em sua língua. Bermann era amigo de Stefan Zweig, que também se tornou fã do livro e ajudou a atrair a atenção internacional para a obra e seu autor.[27] A partir de então as traduções se seguiram em várias línguas. No ano seguinte, em 1934, a obra foi publicada em traduções para o italiano e o checo. Em 1935 saiu uma primeira edição brasileira, com prefácio de Afrânio Peixoto, assim como edições em inglês nos EUA e Inglaterra. Em 1936 foi publicada em tradução para o sueco; e em 1938 apareceram as traduções em francês (por Cendrars) e em croata, na Iugoslávia. A tradução feita por Cendrars, escritor de renome, trouxe ainda mais reconhecimento para a obra e impulsionou novas traduções. A obra foi posteriormente traduzida para o japonês, eslovaco, flamengo, norueguês, romeno e holandês. Já em 1950 havia sido traduzida para vinte línguas, inclusive o esperanto. Em 1955 recebeu uma edição especial com ilustrações de Candido Portinari, e em 1976 a UNESCO anunciou *A Selva* como um dos dez romances mais lidos do mundo.

[27] Oito anos mais tarde, em 1941, Zweig partiria para viver no Brasil, onde escreveu sua famosa obra *Brasil, país do futuro*, suicidando-se no ano seguinte.

Como se vê, *A Selva* tornou-se um grande sucesso editorial, e parte desse sucesso deveu-se às traduções, como a de Cendrars, que permitiram que uma obra escrita em uma língua pouco conhecida alcançasse tão grande repercussão. À época, alguns críticos internacionais chegaram a lastimar que tão criativo escritor produzisse em português, como o autor do artigo publicado no *New York Herald Tribune*, em 03 de fevereiro de 1935: "É lamentável que um escritor de tanto poder e originalidade como o Senhor Ferreira de Castro, precise se utilizar, como meio de expressão, de uma língua que, por ser tão pouco conhecida, priva a maior parte do mundo do prazer de ler *Jungle* na versão original" (CENTRO, 2010).

Apesar de portuguesa, *A Selva* é uma obra que fala muito aos brasileiros, não apenas por se passar no país, mas pela importância que adquiriu como representação literária de uma região e de uma parte da história do Brasil até então pouco conhecida e retratada. E que permaneceu por longo tempo sem que um brasileiro conseguisse descrevê-la atingindo a qualidade literária e humanística que o livro de Ferreira de Castro alcançou. Como considera Adalberto de Oliveira Souza a respeito de *A Selva*, que neste ano de 2010 completa oitenta anos de publicação, ela é uma obra que "fica a cavaleiro das histórias de duas literaturas, tanto da portuguesa como da brasileira [...]" (OLIVEIRA SOUZA, 1995, p. 76): enquanto os brasileiros a vêem como uma obra regionalista, na história literária portuguesa a obra é vista como representante do neo-realismo literário. Oliveira Souza explica o sucesso da obra situando-a em uma etapa do regionalismo mais evoluída na qual a representação exótica do ambiente, que tanto agrada ao leitor estrangeiro, se alia a uma denúncia social que responde às expectativas dos leitores brasileiros, representados na obra.

A narrativa ficcional, de forte apelo realista, encontrada em *A Selva* baseia-se na própria experiência de seu autor, que na adolescência passou anos trabalhando nos seringais da Amazônia. A obra marcou época tanto pela descrição da floresta amazônica como pela denúncia social das condições de vida dos seringueiros, e da luta do homem para sobreviver em meio ao "inferno verde". Ela é considerada a primeira grande descrição da floresta amazônica na literatura, repetindo mais uma vez a tradição do estrangeiro que revela o país aos próprios brasileiros. Na introdução à primeira edição do livro no Brasil, Afrânio Peixoto afirma que o escritor português escreveu um livro brasileiro, e diz que

nenhum autor havia feito uma pintura tão vasta e poética da floresta, sua verdadeira epopéia (Peixoto, 1935, p. 9). Peixoto nota ainda que Ferreira de Castro era o único autor conhecido, à época, brasileiro ou português, que era impresso simultaneamente nos dois países, o que nos mostra o duplo valor que a obra adquiriu, tanto para o Brasil quanto para Portugal, e que se confirmaria nas novas edições surgidas no Brasil, e na participação de Candido Portinari como ilustrador da edição comemorativa de 1955.

O primeiro estudo de grande fôlego publicado sobre a obra, não por acaso, é de autoria de um brasileiro, Humberto de Campos, que em sua crítica "Um romance amazonense" dedicou mais de quarenta páginas ao estudo de *A Selva*. No texto do autor maranhense[28], reunido postumamente na segunda série de suas *Críticas*, de 1936, encontramos um longo elogio à obra de Ferreira de Castro. Já o fato de um acadêmico brasileiro inaugurar os estudos sobre *A Selva* não deixa de ser um sinal da importância atribuída à obra pelos brasileiros.

Humberto de Campos, em seu texto, afirma que o que interessa à literatura, na Amazônia, é o homem, o seringueiro e sua tragédia; e reclama que esses heróis não tiveram ainda nem seu historiador, nem seu romancista, entre os brasileiros. Cita então os autores brasileiros que já haviam trabalhado com o tema até meados da década de 1930: Euclides da Cunha, Alfredo Rangel, Rodolfo Teófilo, Carlos Vasconcelos, Raimundo Morais e Gastão Cruls, além dos poemas de sua própria autoria. "Nenhum de nós escreveu, porém, a obra reclamada e necessária" (CAMPOS, 1962, p. 429). Segundo o crítico, como nenhum dos citados viveu de perto a experiência cotidiana da vida dos seringueiros, nenhum deles teria tido condições de retratá-la devidamente. A Amazônia foi encontrada por ele, finalmente, na obra de Ferreira de Castro. E o crítico ainda se surpreende com aquele

[28] Não confundir com o homônimo irmão de Haroldo de Campos. O autor da crítica a *A Selva*, (1886-1934), foi membro da Academia Brasileira de Letras e autor de um dos últimos livros da escola parnasiana no Brasil, *Poeira*, lançado em 1910. Após sua morte, em 1934, vários títulos de crônicas e romances atribuídos ao espírito do autor foram psicografados pelo médium Chico Xavier e publicados, ensejando uma disputa judicial pelos direitos autorais movida pela viúva do escritor. A decisão final da justiça deu ganho de causa aos réus (Federação Espírita Brasileira e Chico Xavier), tornando-se o processo um importante documento para o Movimento Espírita, estabelecendo que, para fins legais, os direitos autorais não podem ser atribuídos a um Espírito desencarnado e sim ao psicógrafo. A respeito ver: TIMPONI, Miguel. *A psicografia ante os tribunais*. Rio de Janeiro: Ed. FEB, 1999.

aspecto recorrente de nossa história cultural com o qual insistimos em nosso trabalho, o de um estrangeiro descrever e representar o país para o próprio brasileiro:

> Daí, outrossim, termos hoje, até certo ponto, no Sr. Ferreira de Castro, isto é, num estrangeiro, escritor, o mais perfeito romancista das nossas tragédias obscuras, e o revelador literário do caudal de sofrimento que rola, soturno e misterioso, por baixo da camada de ouro fluido, pela qual se afere a nossa prosperidade econômica (CAMPOS, 1962, p. 432).

E completa sua crítica, situando o romance em um meio termo entre a visão proporcionada pelos "óculos de ouro" de nossos escritores, que só querem ver as maravilhas do país, e aquela percebida através das lentes dos naturalistas estrangeiros "que andaram a catalogar insetos" (Ibidem, p. 448) e, portanto, atentos apenas ao detalhe. Afrânio Peixoto também lembra a importância do romance para a literatura brasileira:

> Este escritor português escreve um livro brasileiro. *A Selva* é a floresta amazónica, que os brasileiros ignoram e, mesmo os que a viram, dentro dela, Euclides da Cunha ou Humberto de Campos, lhe passaram ao largo do espírito, apenas guardando impressões, imagens, epítetos, para fortuitas evocações. Não há um debuxo, uma pintura, vasta e poderosa tela que a tenha riscado, colorido, sombreado, para a nossa evocação distante, de leitores e admiradores, como nesse filme ideal, esse romance vivido e vivo de Ferreira de Castro (PEIXOTO, 1935, p. 9).

A importância da obra de Ferreira de Castro foi reconhecida não apenas pela crítica brasileira. Já no auge da fama, o escritor português esteve no Brasil por duas vezes. Na primeira destas duas passagens, em 1959, veio a convite da União Brasileira dos Escritores, quando foi feito cidadão honorário da cidade do Rio de Janeiro e visitou Brasília acompanhado do presidente Juscelino Kubitscheck. O escritor português retornou ao Brasil em 1971, recebendo como homenagem o batismo de um trecho da Transamazônica com o seu nome. Ferreira de Castro foi bastante próximo ao escritor brasileiro Jorge Amado, com o qual concorreu ao Prêmio Nobel da Literatura de 1968, em dupla candidatura. Os dois perderam o Nobel, mas foram agraciados conjuntamente com o "Prêmio da Latinidade",

concedido pela Academia do Mundo Latino, em Paris. Jorge Amado foi autor de um prefácio a uma edição de *A Selva* no Brasil, além de ter prefaciado outras edições das obras de Ferreira de Castro no exterior, que por sua vez lhe retribuiu escrevendo prefácios às edições portuguesas de obras de Amado.[29]

Como podemos ver, *A Selva* acabou se tornando uma obra literária transnacional, evocando, na apropriação que nossos críticos fazem da obra, os tempos em que se discutiam os limites entre as duas literaturas nacionais, a portuguesa e a brasileira. Após termos identificado o valor que a obra tem representado para nossa cultura, não só como divulgadora de uma imagem de importante região do país no estrangeiro, mas para o próprio leitor brasileiro, passaremos a analisar a forma como Cendrars abordou a obra e a traduziu.

4.2.2 O método tradutório de Cendrars

Além da exiguidade da obra tradutória de Cendrars, o escritor não pode ser visto como um tradutor no sentido estrito do termo, tendo atuado mais como um adaptador. Das quatro traduções que publicou, duas são apresentadas como versões de Cendrars a partir da tradução de um terceiro; uma é apresentada como adaptação e tradução de Cendrars. Apenas em *Forêt vierge*, sua versão de *A Selva*, não há nenhuma menção ao processo de adaptação realizado por Cendrars, constando apenas seu nome como tradutor. No entanto, segundo pesquisa de Adalberto Oliveira Souza (1995) nos arquivos de Cendrars na Biblioteca Nacional Suíça em Berna, a versão publicada por Cendrars foi feita a partir da tradução de Jean de Coudures, que havia terminado seu texto sem publicá-lo, e cujo original datilografado e cheio de anotações pela mão de Cendrars encontra-se no citado arquivo.

[29] Recentemente, em 2002, foi lançado um filme de longa metragem inspirado na obra de Ferreira de Castro, também chamado *A Selva*, uma produção luso-hispano-brasileira, com os atores brasileiros Maitê Proença e José Dumont, e direção do português Leonel Vieira.

A adaptação, estratégia correntemente utilizada por Cendrars, é um processo de reelaboração do texto que se situa no limite da tradução. Quando adotada apenas em relação a certos nomes, frases ou pequenos trechos de uma obra, a adaptação é vista como uma estratégia tradutória comum, especialmente indicada ao se lidar com a transposição de referências culturais presentes no texto de partida para a língua de chegada. Heloísa Gonçalves Barbosa, em sua "Proposta de caracterização dos procedimentos técnicos da tradução" (1990), entende que a adaptação, enquanto um procedimento técnico específico, "aplica-se em casos onde a situação a que se refere o texto na língua de origem não existe na realidade extralinguística dos falantes da língua de chegada" (BARBOSA, 1990, p. 76). Nesse caso, o processo de adaptação da referência cultural para a língua de chegada é feito buscando não a equivalência semântica, mas uma equivalência de efeitos, por meio não de uma tradução, mas de uma substituição. Como exemplo, pode-se citar a substituição de nomes de personagens ou eventos históricos citados no livro original por outros presentes na cultura de chegada (outro exemplo seria a referência ao beisebol americano sendo substituída pelo futebol no Brasil como esporte nacional). Busca-se, nesse caso, uma aproximação com a realidade da cultura de chegada.

George L. Bastin (2009), por sua vez, classifica a adaptação em dois tipos: a adaptação local e a adaptação global. A adaptação local é motivada por problemas que surgem do próprio texto original, e limita-se a certas partes do texto, como no exemplo que citamos, configurando o procedimento técnico específico de que fala Barbosa. A adaptação global, por sua vez, seria determinada por questões exteriores ao texto, e envolve uma revisão geral do texto. Esse tipo de adaptação inclui as adaptações para públicos específicos, como o infantil, ou as adaptações de obras científicas para o público leigo. A adaptação global também é empregada com frequência no gênero dramático, em um processo motivado principalmente pela atualização e aproximação do texto a diferentes públicos quando de sua encenação.

Como mostra Oliveira Souza em seus estudos, Cendrars utilizou-se em suas traduções da adaptação global, reestruturando e transformando os textos estrangeiros para imprimir sua marca literária pessoal neles. Na adaptação do livro de Al Jennings, por exemplo, Cendrars reduziu os trinta e oito capítulo originais em vinte e três, além de mudar

a ordem dos mesmos. Esse mesmo método foi empregado na tradução de *A Selva*. Oliveira Souza aponta diversas alterações produzidas por Cendrars no texto final de *Forêt vierge*, que se diferenciam tanto da obra original quanto da tradução inicial feita por Coudures, a qual teria se mantido mais fiel e literal ao texto de Ferreira de Castro. Segundo Oliveira Souza, "o que achamos é que a tradução de Cendrars acabou por se opor demasiadamente ao texto original, a ponto de sermos tentados a considerar *Forêt vierge* uma outra obra, devido ao afastamento do texto do original" (OLIVEIRA SOUZA, 1995, p. 24). Entre os acréscimos feitos em *Forêt vierge*, o mais notável é a introdução de títulos nos capítulos, inexistentes no original e em todas as outras inúmeras traduções da obra para outras línguas que não o francês.

Outra alteração significativa no texto refere-se à reprodução, presente no texto original, das marcas sócio-culturais nas falas dos personagens, por meio da representação do sotaque e das gírias, que desaparece na versão de Cendrars (Ibidem, p. 127). O pesquisador aponta ainda uma série de erros referentes ao desconhecimento da língua portuguesa ou de referências culturais, como trocar polca por samba, pirão por sopa, deslocar o horário da sesta para o fim da tarde, etc. Para Oliveira e Souza "essas mudanças [...] reforçam o estabelecimento de uma visão de mundo paralela que não é a mesma que a de Ferreira de Castro" (Ibidem, p. 157), e configuram substituições que não são movidas pela estratégia de adaptação cultural de que fala Barbosa, mas antes por um desconhecimento. Oliveira Souza conclui que o texto se afasta muito do original: "repetimos e comprovamos a impressão que se tem de que Cendrars não leu Ferreira de Castro, tendo lido apenas Coudures. E pode-se deduzir que realmente o seu conhecimento da realidade brasileira era menor do que aparentava" (Ibidem, p. 157). Para Oliveira Souza, é no tocante às supressões feitas por Cendrars que se torna mais evidente o esforço do poeta-tradutor em impor suas ideias. As supressões ocorrem em relação a alusões a aspectos geográficos e sociais, em descrições da natureza, e no corte de detalhes da personalidade da personagem central. Entre as supressões classificadas como mais graves encontram-se as de certas passagens de denúncia social e crítica à realidade brasileira, que caracterizam as ideias políticas e sociais da personagem principal, e são consideradas de grande prejuízo ao sentido do original. Esse sutil realinhamento ideológico da obra é

completado com a inserção de um trecho por Cendrars inexistente no original, no qual explica a emigração dos nordestinos como motivada pelas secas, colocando em segundo plano as questões de injustiça social, que a obra de Ferreira de Castro procura revelar. O personagem tem sua caracterização psicológica simplificada, diminuindo sua complexidade. O afastamento do texto de Castro, causado por todas essas alterações, é atribuído à intenção estetizante e ao processo de colaboração com Coudures. E Oliveira Souza conclui: "Cendrars cria uma nova obra, ou melhor, uma obra paralela, pois acaba por transmitir a sua mensagem e não a de Ferreira de Castro, mesmo que este não fique de todo apagado. Podemos até por em dúvida se *Forêt vierge* é, na realidade, uma tradução ou uma adaptação" (Ibidem, p. 178). E completa, sugerindo que Cendrars apresenta uma imagem mais otimista e simplista da realidade brasileira, o que contrastaria não só com a obra de Ferreira de Castro, mas inclusive com o pessimismo de seu amigo brasileiro mais próximo, o autor do antiufanista *Retrato do Brasil*, Paulo Prado. A Ferreira de Castro parece não ter desagradado a tradução de Cendrars, uma vez que, segundo Oliveira Souza, os dois continuaram a se corresponder por um longo tempo após a publicação de *Forêt vierge*, e o autor português inclusive sugeriu que Cendrars traduzisse outros de seus títulos para o francês.

É curioso notar que a liberdade com que o Cendrars-tradutor se debruçava sobre os originais das obras que adaptava não estivesse presente quando ele estava no outro lado da equação, isto é, quando ele era traduzido. Na página da dedicatória de um livro que Mário de Andrade recebeu de presente do poeta francês, encontramos uma anotação de Mário, que Eulálio reproduz em seu livro, no qual o escritor brasileiro relata a visita que fez ao poeta no hotel onde se hospedara durante sua estadia no país em 1926. Mário encontrou-o contrariado, corrigindo a tradução de seu livro *L'Or* para o alemão, e chamando o tradutor, Ivan Goll, de estúpido. Segundo Mário, Cendrars resolveu dar-lhe naquele momento o livro, repleto de correções em vermelho, mais para livrar-se de um sofrimento do que por amizade verdadeira. (Eulálio, 2001, p. 68). É curioso que apesar de sentir-se tão à vontade ao realizar traduções-adaptações de outros autores, Cendrars seja tão rigoroso ao criticar seus próprios tradutores, como nos demonstra a pequena cena registrada por Mário.

Cendrars realizou, portanto, em suas traduções, especialmente em *Forêt vierge*, uma adaptação global, na terminologia de Bastin, mas não foi motivado por pressões externas, ou pela tentativa de adequar o texto a algum público específico. Oliveira Souza entende que o processo de adaptação foi motivado pelo próprio tradutor, ou seja, a obra foi adaptada ao estilo de Cendrars e não a algum público específico, classificando a tradução de Cendrars como ideológica, eurocêntrica e preconceituosa (Oliveira Souza, 1995, p. 96). Segundo ele, isso se deve ao fato de Cendrars ter transformado o texto de acordo com o seu próprio estilo literário, e ter realizado uma tradução transparente, ou voltada para a língua de chegada, onde o texto sofreu uma aproximação ao universo linguístico e cultural do leitor da tradução. Em suas palavras: "fica implícita no seu texto [de Cendrars] a superioridade da cultura francesa, e o apego ao seu próprio estilo revela a não aceitação do outro, provavelmente por se sentir também superior" (OLIVEIRA SOUZA, 1995, p. 96). Talvez Oliveira Souza tenha pesado um pouco a mão ao classificar a reelaboração do texto feita por Cendrars como um problema eminentemente ideológico, de imposição de seus valores culturais. Do meu ponto de vista trata-se antes de uma postura criativa do poeta, postura esta que informava de modo onipresente sua criação literária. O mesmo processo é encontrado na apropriação das histórias que recolhia e recontava à sua maneira, e na reconstituição das suas memórias em narrativas ficcionais.

Oliveira Souza alude também a um processo estetizante presente na adaptação de Cendrars, como agente de reelaboração do texto. Essa postura estetizante nos remete às famosas bélles infideles, as traduções que se realizaram a partir do século XVII na França, no momento em que a língua francesa se impôs na Europa como língua culta, e a literatura francesa adquiria status privilegiado. Essas traduções eram chamadas de belas e infiéis por buscarem adequar os antigos autores gregos e latinos às normas poéticas e culturais da época, abolindo as referências escatológicas e sexuais, e conformando-as ao gosto refinado e cultivado de então, conscientes os tradutores da superioridade de sua língua e julgamento. As bélles infidéles surgiram num momento de afirmação da língua e cultura francesa, e de afirmação nacional, em que ocorreu a fundação da Acadèmie Française (1636). Por isso o processo de adaptação levado a termo nesse período era tão carregado de conotações políticas e ideológicas: tratava-se de assegurar o lugar da França como o novo centro

cultural ocidental, e uma vez que ela passava a ditar as regras da literatura, era necessário que se revisassem os clássicos de acordo com seus novos preceitos estéticos.

Quando Oliveira Souza chama a tradução de Cendrars de ideológica, um verdadeiro ato de imperialismo cultural, chega a comparar a prática tradutória do poeta francês às bélles infidéles. No nosso ponto de vista, se há um componente estetizante no processo adaptativo de Cendrars em *Forêt vierge*, este não se deve a considerações ideológicas, no sentido de um confronto entre línguas e poéticas nacionais, como nos termos em que as bélles infidéles surgiram. A estetização da obra operada em *Forêt vierge* deve-se antes a um confronto pessoal, através do qual Cendrars reescrevia o mundo à sua própria maneira.

Cendrars não se utilizou nem da adaptação nem da transcriação no sentido exato dos termos. Sua adaptação não se propôs a aproximar a obra da cultura francesa, ou de algum grupo específico, nem tampouco viu-se obrigado a tomar liberdades com a estrutura do texto para manter seus efeitos imagéticos e sonoros. O que Cendrars faz em seu processo de adaptação é tomar posse do texto, adequá-lo não às expectativas ou aos limites de conhecimento do público leitor, mas adequá-lo às suas próprias expectativas de como o romance seria escrito se ele fosse o autor da obra. Talvez possamos incluir na discussão do método tradutório de Cendrars uma questão de estratégia editorial. Anunciada na capa como uma tradução de Cendrars, *Forêt vierge* deveria agradar tanto aos desejos criativos do poeta dublê de tradutor, como ao público francês acostumado ao seu estilo. Portanto, era preciso que o leitor encontrasse algo de Cendrars na obra traduzida. Cendrars desejava por meio de seu método, antes do que qualquer consideração ideológica ou poética, imprimir sua marca na tradução. Nas palavras de Oliveira de Souza, "enfim, não teve a humildade que deve ter o verdadeiro tradutor" (OLIVEIRA SOUZA, 1995, p. 2).

4.3 Cendrars e o nacionalismo modernista brasileiro

Entre os diversos desdobramentos relativos à passagem de Cendrars pelo Brasil, além da divulgação de nossa cultura na Europa, cita-se com frequência sua influência no

movimento modernista. Alguns autores, como Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins, enfatizam o papel de Cendrars como responsável pela virada nacionalista na obra de alguns de nossos artistas modernistas. A valorização da estética primitivista, uma das fontes da renovação vanguardista na Europa, defendida por Cendrars, aliada ao seu gosto pelo exótico, teriam chamado a atenção dos brasileiros para uma aceitação e uma exploração artística de elementos tradicionais e populares de nossa cultura, até então muitas vezes considerados como sinais de atraso e de subdesenvolvimento. Entre alguns desses elementos que passaram a ser tratados de forma renovada, encontramos: a valorização do negro, elemento que ainda permanecia recalcado em nossa cultura oficial; a recuperação da cultura indígena como oposição e crítica à civilização européia, e como reivindicação de independência cultural; e uma nova visão dos hábitos e tradições populares para além do mero registro folclórico proposto pelo regionalismo.

De acordo com esse pensamento, um grupo de nossos artistas, até então voltados para a assimilação dos modelos europeus vanguardistas, especialmente Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, fundadores do movimento Pau Brasil (que repercutiu ainda em outros artistas), passaram a se dirigir com novos olhos para seu próprio país a partir do olhar mediador de Cendrars, que se encantou com aquilo que os brasileiros mal conseguiam notar em sua própria paisagem nacional. Para Amaral,

> sua vinda [de Cendrars] ao Brasil em 1924, é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os "guiava", Cendrars, no caso, no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924 (AMARAL, 1997, p. 16).

O lançamento do livro de Cendrars *Feuilles de route* é visto como uma influência direta sobre o *Pau Brasil* de Oswald de Andrade (lançado no ano seguinte ao primeiro), e por extensão, do próprio movimento homônimo. Para Aracy Amaral, os poemas de *Pau Brasil* seriam "quase um remanejamento, por um Oswald aplicado, aluno de poesia, sobre a poesia de Cendrars" (Ibidem, p. 94). Entre outras influências, Amaral sugere ainda que o texto de Cendrars escrito em 1926, "O lobisomem de Minas", sobre o

assassino que devorou o coração de sua vítima (conhecido na viagem a Tiradentes em 1924), estaria na origem do Movimento Antropofágico lançado por Oswald em 1928 (Ibidem, p. 68). Também para Amaral, "o entusiasmo de Cendrars pelo que viu no Brasil de seus remanescentes coloniais no campo cultural contagiara plenamente os modernistas [...]" (AMARAL, 2003, p. 165), sugerindo que o interesse pela história nacional por nossos artistas também houvesse sido despertada pela presença de Cendrars. Amaral destaca a influência de Cendrars especialmente sobre Oswald e sua produção. Para ela, "[...] parece bem claro hoje que, mais que uma influência, Cendrars foi um mestre para Oswald" (AMARAL, 1997, p. 93). Amaral diz que a presença de Cendrars na poesia foi intencionalmente buscada por Oswald quando se aproximou do famoso poeta franco-suíço, "daí porque parece quase impossível conceber a realização definitiva de *João Miramar*, realizada em 1923 em Paris, como a poesia de *Pau Brasil*, sem sua convivência com Cendrars" (Ibidem, p. 94).

Alexandre Eulálio é outro autor que afirma a importância de Cendrars e da viagem a Minas Gerais como um momento de inflexão no Modernismo brasileiro, e reconhece a participação de Cendrars na elaboração do movimento Pau Brasil:

> O movimento Pau Brasil, de que Tarsila e Oswald de Andrade serão os expoentes, deve muito a Cendrars: nasce e se define na sua companhia. [...] Assim é o suíço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau Brasil, a qual puxará uma composição formada de vagões de todas as espécies – "trenzinho caipira" (para usar o título de Villa-Lobos) que atravessa resfolegante e entusiasta não apenas as telas de Tarsila, mas o próprio movimento modernista e possui importância definitiva na evolução das letras brasileiras (EULÁLIO, 2001, p. 86).

Wilson Martins também defendeu o papel de Cendrars como descobridor do Brasil para os próprios brasileiros em artigo de 1992 na revista *Hispania*. Martins ressalta a curiosidade ingênua de Cendrars pelo exotismo tropical com a qual veio embuído em sua viagem ao Brasil, que teria sido ligeiramente desencantada ao se deparar com o francesismo dos intelectuais brasileiros:

> Nesse mesmo ano, entretanto, partindo com os amigos paulistas à descoberta das cidades históricas de Minas Gerais, ele depararia na realidade com o Brasil que havia construído na fantasia – **ao mesmo tempo que o revelava aos próprios brasileiros**. Pode-se ter a viagem a Minas como o momento decisivo em que o Modernismo passa por sua mutação brasilianizante ou abrasileiradora, depois da fase internacionalista e vanguardista em que, como observava Cendrars sem indulgência, apenas macaqueava o que se fazia em Paris. **Por inesperado e quase inacreditável paradoxo, é Cendrars que força o Modernismo na sua guinada nacionalista, assim como outro francês, Ferdinand Denis, havia apontado a abertura nacionalista um século antes, aos românticos brasileiros** (MARTINS, 1992, p. 984) (grifo meu).

Martins é taxativo com relação à influência de Cendrars sobre o Oswald de *Pau Brasil*: "que o *Pau Brasil* resultou da viagem a Minas Gerais, isto é, da influência de Cendrars, e de seu contato com Oswald de Andrade, é o ponto sobre o qual já não pode haver a maior dúvida" (Idem). E vai mais além, ao elaborar um longo raciocínio por meio do qual atribui a Cendrars também a origem do movimento da Antropofagia, mas num raciocínio diferente de Amaral, que o havia relacionado ao conto "O lobisomem de Minas", do poeta franco-suíço. Para Martins, "o que já se sabe menos é que, pelas indicações existentes, Oswald de Andrade ficou igualmente devendo a Cendrars a ideia inicial da Antropofagia, o que, segundo penso teria ocorrido por sinuosas trajetórias" (Ibidem, p. 985). Essas sinuosas trajetórias são explicadas. Martins parte da tese (que por sua vez teria sido divulgada por Tarsila e Raul Bopp) de que a Antropofagia teria nascido em um jantar no qual foram servidas rãs, suscitando a Oswald comentários sobre uma teoria que afirmava encontrar-se o batráquio entre os antepassados evolutivos do homem. Tarsila teria aproveitado para sugerir que estavam então sendo antropófagos. A partir daí brincou-se com a lembrança de Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia, até que dias depois o mesmo grupo reuniu-se novamente em casa de Tarsila para o batismo de seu novo quadro, que recebeu o nome de "Antropofagia", a partir do qual Oswald decidiu-se a lançar seu manifesto. Esse seria o relato da origem do movimento divulgado por Tarsila e Bopp. Só então Martins aponta a conexão com Cendrars: seria este quem haveria informado Oswald

das ideias do escritor Jean-Pierre Brisset, apresentadas em *Les origines humaines*, sobre o lugar das rãs na evolução do homem:

> Sem isso, torna-se intelectualmente impossível derivar de um prato de rãs, que nem mesmo pertence à cozinha brasileira, o movimento nacionalista e primitivista proposto por Oswald de Andrade; além disso, a substituição dos antrópodes pelos batráquios na linhagem das espécies é ideia que só ocorrera a Brisset e que com toda certeza jamais surgiria espontaneamente no espírito de Oswald de Andrade (MARTINS, 1992, p. 986).

Martins parece forçar um pouco a nota buscando em Cendrars, pelas vias mais sinuosas, como ele mesmo reconhece, as origens do pensamento de Oswald na década de 1920, tornando este quase um mero discípulo do poeta europeu. Outra importante contribuição ao ambiente cultural brasileiro atribuída a Cendrars foi a valorização do negro em nossas artes. Como apontamos no capítulo dedicado a Ferdinand Denis, a representação do negro nas artes plásticas e na literatura brasileira foi recalcada no Romantismo, apesar da sugestão de Denis de incorporá-lo como tema de nossa literatura nacional logo nos anos 1820. A partir da segunda metade do século XIX, o negro apareceu na literatura apenas como imagem de denúncia da escravidão. No Modernismo brasileiro o negro passou a ganhar visibilidade na literatura e nas artes plásticas, por via da valorização do primitivismo, do exotismo, e das origens culturais brasileiras. No movimento Pau Brasil encontramos o negro representado nas telas de Tarsila, como sua primeira produção do período, "A negra", de 1923, e em poemas de Oswald, como "o capoeira", no qual o papel de vítima com que o negro foi tradicionalmente representado é substituído por uma atitude subversiva. Cendrars, que havia publicado em 1921 uma antologia de contos negros que fez muito sucesso na Europa, a qual foi o assunto de umas das três conferências que o poeta realizou em São Paulo em 1924, é considerado como um dos responsáveis por essa valorização do negro no Brasil naquele momento. Gilberto Freyre, um dos nossos primeiros intelectuais a se dedicar ao estudo da cultura negra no Brasil, notou, em artigo do *Diário de Pernambuco*, de 19 de setembro de 1926, que um movimento de valorização do negro a grassar no país naquele momento devia-se "à influência de Blaise Cendrars, que vem agora passar no Rio todos os carnavais" (apud EULÁLIO, 2001, p. 313). Alguns escritores da

época, porém, criticaram a incorporação do negro na poesia Pau Brasil, considerada por eles um arremedo do que Cendrars havia feito. Manuel Bandeira, no texto "Negócios de poesia – Poesia Pau Brasil", afirmou: "O seu primitivismo [de Oswald] consiste em plantar bananeiras e por de cócoras dois ou três negros tirados da antologia de Blaise Cendrars" (Ibidem, p. 71). Também Plínio Salgado destilou sua verve a respeito da responsabilidade de Cendrars pela existência de uma poesia negra brasileira, no texto "A anta e o curupira – considerações sobre a literatura moderna", de 1926. Diz ele: "tomamos o Brasil como um tema só porque o Sr. Blaise Cendrars fez uma poesia sobre um negro. Temos a visão seca e formal de nossa terra" (Idem).

Apesar da moda cendrarsiana de valorização do negro em nossas artes, o recalque persistiu ainda. Não só nos comentários ácidos de Bandeira e Salgado, como mostra o artigo que Mário de Andrade publicou em *O Estado de São Paulo*, no dia 02 de julho de 1939, intitulado "Esta paulista família", que teve como assunto a contribuição brasileira enviada para a Exposição Latino-Americana de Artes Plásticas, realizada no Riverside Museum, em Nova Iorque, naquele ano. Reclamando a ausência de Portinari e Lasar Segall na representação brasileira, considerados por Mário como os maiores expoentes de nossa pintura naquele momento, o escritor critica os critérios da comissão encarregada da seleção (da qual ele havia se recusado a participar). Entre os motivos que sugere para a ausência dos pintores citados, Mário cita uma censura por parte da comissão – "uma orientação completamente ignara, que chega a recusar para exposições no estrangeiro quadros que representem negros". E dá a explicação de tal censura:

> Porque isto rebaixa lá fora o Brasil! – Palavra de honra que isto chega a ser *mot d'ordre diplomático* (sic). A única exceção é quanto a futebol, em que ainda nos enfeitamos com diamantes negros. Mas quadro geralmente artístico contendo preto dentro não parece com a imagem que desejamos se tenha lá fora de nós todos. Ruim, mas alvíssimo (ANDRADE, 2003, p. 449).

Como podemos ver, a questão do negro continuou a ser um problema para a cultura oficial brasileira mesmo após o Modernismo. E continuou sendo um elemento de nossa cultura sempre ressaltado pelos estrangeiros que nos visitaram. As posições tomadas

frente à questão por estes estrangeiros vão de uma valorização da cultura negra, que passa pelo gosto do exótico, encontrada em Denis e Cendrars, à sua total desaprovação, resvalando para o racismo declarado, como em Burton, todos, porém, não deixam de abordar e colocar a devida relevância em um tema que os brasileiros insistiram em escamotear por um longo período em sua história cultural.

Se os escritores e críticos que citamos convergem em apontar as diversas influências que Cendrars teria tido sobre nosso Modernismo, inclusive a valorização do negro, há aqueles que mostram uma visão diferente dessa relação, colocando Cendrars como objeto de influência do Pau Brasil. É o caso de Haroldo de Campos, que, em seu texto "Uma poética da radicalidade", situa Oswald como o verdadeiro influenciador de Cendrars, além de colocar *Pau Brasil* como origem de toda uma linha poética que se desenvolveu na literatura brasileira a partir do Modernismo, passando por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Segundo Campos, Aracy Amaral teria ido longe demais ao atribuir posição magisterial de Cendrars em relação aos nossos modernistas, sobretudo Oswald. Apesar de reconhecer que Cendrars tenha exercido influência prévia (anterior à sua vinda ao Brasil) em Oswald (e mesmo em Mário de Andrade), para Campos, a partir do encontro entre os dois, a relação se inverteu: "não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática Pau Brasil em poemas de *Feuilles de route*, ter havido uma verdadeira permutação dessa influência" (CAMPOS, 2003, p. 42). Campos estabelece uma anterioridade cronológica na elaboração dos poemas de *Pau Brasil* frente a *Feuilles de route*, ainda que o livro de Oswald tenha sido publicado após o de Cendrars. Considerando que o estilo dos poemas de *Pau Brasil* já se encontrava presente em alguns trechos de *Miramar*, anterior à vinda de Cendrars ao país, e que o prefácio de Paulo Prado para *Pau Brasil* tenha sido datado de maio de 1924, Campos sugere que muitos de seus poemas já estavam prontos então: "tudo leva a indicar que o poeta suíço, que não ignorava o português, diga-se de passagem, teria tido conhecimento das produções inéditas de Oswald por intermédio do próprio autor, contagiando-se por elas ou por seu espírito" (Ibidem, p. 44). Esse contágio teria feito Cendrars escrever conscientemente poesia Pau Brasil, invertendo a relação de influências: "é Cendrars, dessa vez, quem se deixa 'paubrasilizar' sob o fascínio do autor de *Miramar*" (Idem). Além de

realinhar a relação de influências entre os dois poetas, Campos situa a poesia de Oswald num patamar superior à de Cendrars, uma vez que o brasileiro teria conseguido ir além do registro superficial do exótico e do paisagístico apresentado pelo francês em seus poemas sobre o Brasil, inserindo um elemento de ironia e crítica, trazendo à tona as contradições de nossa sociedade.

Reduzir o encontro artístico entre Oswald e Cendrars (e eu incluiria Tarsila, que de forma alguma poderia ficar de fora dessa equação), a uma questão de "quem influenciou quem" seria empobrecer muito a relação profícua que os três artistas viveram durante alguns anos da década de 1920. Além do mais, tal perspectiva leva os defensores de um e outro lado a malabarismos interpretativos e de reconstituição histórica que alcançam o limite do razoável, como a tentativa de Martins de ligar a origem do movimento antropófago a uma suposta indicação de leitura a Oswald dada por Cendrars (que a princípio poderia ter sido indicada por qualquer outra pessoa), e ainda fazendo referências ao fato de que as rãs não fazem parte da cozinha brasileira, o que tornaria impossível derivar delas um movimento nacionalista (!). Mesmo que Oswald tenha tomando conhecimento da ideia que relaciona as rãs à origem do homem no livro de Brisset, como quer Martins, e que a leitura de Brisset lhe tenha sido sugerida por Cendrars, entre tantos outros livros que os dois devem ter trocado, ainda assim fica difícil imaginar porque apenas com a interferência de Cendrars tornaria-se "intelectualmente [im] possível derivar de um prato de rãs, que nem mesmo pertence à cozinha brasileira, o movimento nacionalista e primitivista proposto por Oswald de Andrade". Martins também dá muita ênfase à viagem a Minas Gerais e à presença de Cendrars no Brasil como elementos detonadores do nacionalismo no Modernismo brasileiro, o que já era uma preocupação anterior de nossos artistas. Aracy Amaral também parece exagerar quando atribui a Oswald uma postura de aluno, um discípulo, "remanejando aplicadamente a poesia do francês", o que atribuiria ao título do segundo volume de poemas do brasileiro, *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, de 1927, um sentido especial. Por outro lado, Haroldo de Campos recorre ao mesmo malabarismo crítico para tentar, infrutiferamente, reverter a situação. Campos faz afirmações taxativas sobre a influência de Oswald sobre Cendrars sem apresentar nenhum argumento sólido, apoiando-se em suposições de anterioridade na

escrita dos poemas de Oswald em relação aos de Cendrars e em declarações vagas, como aquela em que Oswald diz que o poeta francês teria "feito conscientemente poesia Pau Brasil", o que a princípio não comprova nada além de uma identidade poética entre os dois escritores.

Se estabelecer uma linhagem de influências entre o trio Tarsiwald-Cendrars apresenta-se como uma tarefa complexa, e possivelmente inútil, não há, porém, como negar as recorrências encontradas entre os conteúdos dos livros *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, que repercutem também diretamente na pintura de Tarsila do período. Nem se pode relegar a segundo plano o papel fundamental que a viagem de 1924 a Minas Gerais teve no processo de nacionalização da arte modernista brasileira. Foi durante a viagem que Cendrars e Oswald compuseram muitos dos poemas presentes nos dois livros, assim como muitos dos desenhos feitos por Tarsila utilizados como ilustrações do livro de Cendrars e rascunhos para suas futuras pinturas.

Várias referências mútuas são trocadas entre os artistas nas suas obras. O próprio Oswald, em entrevista concedida em Paris a Nino Frank, para a *Nouvelles litéraires*, de 14 de julho de 1928, onde anuncia o movimento antropofágico, reconheceu a presença de Cendrars em seu pensamento: "Tarsila na pintura, Villa-Lobos na música reencontraram esse sentido étnico do qual nos tornamos apóstolos. Desse ponto de vista, Blaise Cendrars, pela sua influência e, sobretudo, pelo seu exemplo, nos foi muito útil" (ANDRADRE, 2001, p. 424). O livro *Pau Brasil* em sua primeira edição foi dedicado a Cendrars, "por ocasião da descoberta do Brasil", dedicatória que foi excluída das edições seguintes. Cendrars já havia sido citado por Oswald no "Manifesto da poesia Pau Brasil", de 1924, dando o sinal de partida do movimento: "uma sugestão de Blaise Cendrars: tendes a locomotivas cheias, ides partir". *Feuilles de route*, por sua vez, foi dedicado aos amigos brasileiros, entre os quais Oswald. Em *Pau Brasil* encontramos o poema "versos de dona carrie", onde Oswald faz uma referência a Cendrars, como o herói da guerra que "salvou os homens na partida de bilhar daquela noite" (ANDRADE, 2003, p.136); enquanto no poema "A partida", de *Feuilles de route*, Cendrars cita um Oswald melancólico que se despede.

Além das referências mútuas, encontramos recorrências temáticas e formais entre os dois livros, assim como na pintura de Tarsila. Os poemas de Oswald foram escritos

no mesmo estilo telegráfico, com imagens que se sobrepõe, usando uma linguagem simples e direta, coloquial e sem uso de sinais de pontuação, que Cendrars havia inaugurado em seu livro de poemas *Kodak*, de 1924, e em poemas publicados isoladamente em revistas. Amaral cita, entre outras aproximações entre os dois livros, o poema reportagem, o poema registro, a abolição da pontuação e a colagem cubista (Amaral, 1997, p. 94). Os mesmos temas prosaicos, com paisagens urbanas, da periferia ou do campo, e o mesmo apelo ao exótico, ao cotidiano e ao popular são encontrados transpostos na pintura Pau Brasil de Tarsila.

Como em *Feuilles de route*, que já analisamos, *Pau Brasil*, se estrutura também como um relato de viagem, ou de viagens: enquanto o primeiro segue de forma cronológica a passagem de Cendrars pelo Brasil em 1924, o segundo estabelece uma viagem temporal e espacial pelo país que vai de 1500 ao presente. A linha narrativa de *Pau Brasil* se inicia com as viagens dos descobridores portugueses do século XVI, que têm trechos de seus textos recortados e colados no capítulo "História do Brasil". A seguir, apresentam-se os "Poemas da colonização", para depois encontrarmos as fazendas do interior de São Paulo representadas em "São Martinho". As seções seguintes mostram a vida nas cidades, nos poemas de "Postes da light", e a cultura popular, em "Carnaval". Em "Roteiro das Minas" são apresentados os poemas criados na viagem a Minas Gerais em 1924, e o livro se encerra com a seção "Loyde brasileiro", em que as cidades costeiras do Brasil são visitadas pelo olhar do viajante que retorna à pátria.

Se os primeiros poemas de *Feuilles de route* reencenam na visão de Cendrars o descobrimento do Brasil, Oswald busca nos relatos dos viajantes coloniais portugueses os elementos para sua própria revelação do país que apresenta em *Pau Brasil*. Os olhares de espanto frente à natureza brasileira parecem se repetir nos dois livros. Assim, por exemplo, em "Borboleta", o poeta francês narra:

> É curioso
> Há dois dias navegamos com terra à vista nenhum pássaro veio ao nosso encontro ou se pôs em nosso encalço

> No entanto
> Hoje de madrugada
> Ao penetrarmos a baía do Rio
> Uma borboleta do tamanho da mão veio dar reviravoltas bem em volta do navio
> Era negra e amarela com grandes estrias de um azul desbotado
> (CENDRARS, 1976, p. 27).

E em "as aves", de Oswald, vemos:

> Há águias de sertão
> E emas tão grandes como as de África
> Umas brancas e outras malhadas de negro
> Que com uma aza levantada ao alto
> Ao modo de vela latina
> Correm com o vento
> (ANDRADE, 2003, p. 115).

Obviamente que nos poemas de Oswald, apenas o fato de serem colagens de textos coloniais, já acrescenta um elemento de ironia que não se apresenta no exotismo declarado de Cendrars. Algumas peças praticamente se repetem, nos títulos e temas, como podemos notar nos poemas do descobrimento, que apresentam a mesma atitude de registro objetivo. Cendrars com "Pedro Álvarez Cabral":

> O português Pedro Álvarez Cabral embarcara em Lisboa
> No ano de 1500
> Para chegar às Índias Ocidentais
> Ventos contrários o levaram pra Oeste e o Brasil foi descoberto
> (CENDRARS, 1976, p. 26).

E Oswald com seu "a descoberta", da seção "Pero Vaz Caminha":

> Seguimos nosso caminho por esse mar de longo
> Até a oitava da Paschoa
> Topamos aves
> E houvemos vista de terra
> (ANDRADE, 2003, p. 107).

A recorrência de temas é bastante evidente nos poemas sobre a ilha de Fernando de Noronha presentes nos dois livros, ambos recebendo o mesmo título, e ambos apresentando a mesma imagem que compara a ilha a uma catedral, última visão das terras brasileiras ao se avançar sobre o Atlântico em direção à Europa (ou primeira visão daqueles que chegam ao Brasil). Cendrars, em seu "Fernando de Noronha", descreve:

> De longe parece uma catedral afundada
> De perto
> É uma ilha de cores tão intensas que o verde da relva é todo dourado.
> (CENDRARS, 1976, p. 124)

Oswald apresenta sua versão da ilha em "fernando de noronha":

> De longe pareces uma catedral
> Gravando a latitude
> Terra habitada no mar
> Pela minha gente [...]
> A igreja
> Quatro antenas
> Levantadas entre a Europa e a América
> Um farol e um cruzeiro (ANDRADE, 2003, p. 196).

Igualmente relacionados nos temas, e localizados nos finais dos dois livros, encontram-se os poemas, de autoria de Cendrars, "Pernambuco" e "Bahia, e, respectivamente, por parte de Oswald, "recife" e "versos baianos", representando as cidades que recebem os visitantes do Brasil (ou que dele se despedem). No poema "Morro Azul", de Oswald, encontramos a mesma narrativa, aqui concentrada, sobre a visita feita à fazenda homônima, e que Cendrars apresentou em prosa em "A torre Eiffel Sideral". Essas e outras recorrências encontradas entre os dois volumes têm levado os críticos a buscarem uma origem da poética comum em um dos dois escritores, numa encenação da questão "quem veio primeiro, a galinha ou o ovo". A posição de Alexandre Eulálio a esse respeito é mais cautelosa, e procura dissolver as oposições (entre influenciado e influenciador):

> Ainda que, em definitivo, não se possa falar, com Haroldo de Campos, de uma influência de Oswald sobre Cendrars, a não ser

> *lato sensu*, há que assinalar, sem dúvida, a existência dessa atmosfera comum que condiciona um grupo que trabalha em equipe, em diversos níveis de criação. Algumas vezes certas literalidades um pouco excessivas chegam a surpreender. Mas a descoberta de uma maneira inédita de representar a realidade, de revelá-la com olhos novos, conduzia insensivelmente a um trobar (a um "encontrar") coletivo, quase sincrônico, de clichês expressivos (EULÁLIO, 2001, p. 62).

Um desses clichês expressivos pode ser encontrado no gasômetro (bomba de gasolina), imagem cendrarsiana da viagem e da modernidade. O gasômetro, parte do vocabulário modernista que invadiu a linguagem da época, é presença marcante nos poemas de Cendrars, como "São Paulo", em que anuncia a chegada ao centro urbano: "Enfim algumas fábricas um subúrbio [...]/ Um conduto elétrico/ Um gasômetro/ Enfim chegamos na estação" (CENDRARS, 1976, p. 58), aparecendo também no conto "Manolo Seca", no qual descreve um artesão que toma conta da última bomba de gasolina no sertão brasileiro, imagem que aqui também marca os limites da civilização. A mesma imagem aparece na pintura Pau Brasil de Tarsila, em telas como "São Paulo", e "Gazo", acentuando a nota urbana e moderna. Eulálio nos apresenta em seu levantamento a imagem de um recorte de uma propaganda de uma revista inglesa, enviado a Tarsila da Fazenda São Martinho, datado de 23 de março de 1924, e assinado por Paulo Prado, Oswald e Blaise Cendrars. Estariam os três fazendo alguma sugestão à pintora? Os automóveis eram então vistos como síntese dessa modernidade que nossos escritores buscavam refletir na literatura. Devemos nos lembrar que o título da revista modernista *Klaxon* significa buzina em francês. Discutir quem foi o primeiro a utilizar a imagem do gasômetro, e de quem partiu a influência não me parece, portanto, algo importante, assim como não o é tentar saber quem influenciou quem na imagem da ilha de Fernando de Noronha como uma catedral. O que importa é reconhecer o compartilhamento de uma temática e imagem entre artistas que sugere um alinhamento poético, e um trabalho quase coletivo, como quer Eulálio. E nesse trabalho coletivo a produção de Tarsila não ficou de fora das trocas poéticas encenadas por Oswald e Cendrars.

Já foi lembrado que os desenhos feitos por Tarsila durante a viagem a Minas Gerais para ilustrar o livro de Cendrars foram transformados em alguns de seus quadros da

fase Pau Brasil. Apenas o desenho que aparece na capa do livro, uma primeira versão do quadro "A Negra", havia sido feito por Tarsila anteriormente, em Paris em 1923, durante suas aulas com Léger, ao qual fora apresentada por Cendrars. A própria Tarsila faz referência a esse momento de mudança em sua arte, representado pela viagem a Minas, em artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939, intitulado "Pintura Pau Brasil e Antropofagia":

> Impregnada pelo cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade (apud EULÁLIO, 2001, p.112).

A viagem feita ao Rio de Janeiro, durante o carnaval de março de 1924, junto a Cendrars, também lhe rendeu os quadros "Morro da Favela" e "Carnaval em Madureira", que, juntos a "E.F.C.B.", pintado especialmente para a ocasião, foram expostos na conferência-exposição de Cendrars realizada em 12 de junho de 1924, em São Paulo. Em crônica publicada no *Diário de São Paulo*, dezembro de 1937, intitulada "Tovalu", Tarsila descreve um dos encontros ocorridos em seu apartamento em Paris, apontando como a imaginação prodigiosa de Cendrars sugeria imagens que ela própria trabalharia em suas obras:

> Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como seu pulso, subindo, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas entre diamantes e pepitas de ouro [...], o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara (PINACOTECA, 2008, p. 34).

Não se pode deixar de reconhecer na descrição das palmeiras que Tarsila repete ter ouvido de Cendrars a imagem perfeita daquelas representadas pela pintora em telas como "Palmeiras", de 1925. Cendrars, além de ter apresentado a Tarsila os pintores

cubistas Gleizes e Léger, que se tornaram seus professores e deram nova direção ao seu trabalho, ainda a introduziu a outros artistas que muito a impressionaram, como Brancusi e o casal Robert e Sonia Delaunay. Cendrars também foi atuante na organização da primeira exposição individual de Tarsila, realizada em Paris em junho de 1926, na Galerie Percier, cujo marchand fora-lhe apresentado pelo poeta franco-suíco. A quase totalidade das obras expostas, dezessete, pertencia à fase Pau Brasil de Tarisla, e o próprio Cendrars havia feito recomendações a respeito da seleção das telas a serem expostas, em carta a Tarsila de 13 de fevereiro de 1925: "escrevi a Oswald para lhe dizer o que penso de sua exposição. Eu vos aconselho de não expor agora. Dedique-se totalmente. As belas coisas se fazem lentamente. É preciso uma boa dezena de telas no estilo de "Morro da Favela", antes de pensar em expor" (apud AMARAL, 2003, p. 185). [cxix] Convidado a escrever uma apresentação para o catálogo da exposição, Cendrars enviou alguns poemas brasileiros de sua autoria, além de ter dado sugestões para a lista de convidados e para a organização do evento, que não deveria ser uma "manifestação sul-americana", mas uma exposição francesa, parisiense (Amaral, 1997, p. 230).

Tendo em vista todos esses elementos, não há como negar o papel importante que Cendrars desenvolveu nesse processo de volta ao Brasil pelos artistas brasileiros, mais uma vez reencenando-se a tradicional situação de um estrangeiro mostrando o país aos seus próprios habitantes. Porém, é preciso reconhecer que esse movimento de redescobrimento do Brasil já se fazia presente nas preocupações de nossos artistas, mesmo antes do contato pessoal com Cendrars e de sua vinda ao Brasil. Sua presença, dessa forma, teria sido importante nesse momento principalmente como legitimador da estética primitivista e nacionalista que já ocupava as mentes de nossos artistas.

Essa preocupação em voltar-se aos temas brasileiros, assim como à sua história, em busca de elementos que constituíssem um discurso nacionalista nas artes e no pensamento brasileiro, como oposição a uma dependência cultural europeia, pode ser vista, por exemplo, no esforço de Paulo Prado em resgatar e editar documentos e relatos coloniais brasileiros. Segundo Eulálio, Prado teve sua curiosidade por esses assuntos despertada por Capistrano de Abreu e pelo seu tio, Eduardo Prado, e por sua vez "seu agudo interesse revisionista em relação à História, especialmente aquela do período colonial, deveria

influenciar todo o ambiente [modernista]" (EULALIO, 2001, p. 28). Eulálio cita vários nomes da nova geração que passaram a dedicar-se a esse campo, movidos pela direção de Prado, entre os quais Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet e Sérgio Buarque de Holanda. Foi também através dos conhecimentos de Paulo Prado que o próprio Cendrars entrou em contato com nossa história e com os relatos de viagem coloniais, que passaram a constar de seus poemas em *Feuilles de route* e em outros textos de sua autoria, como os presentes em *Le Brésil*. Como diz Eulálio, "assim também, vamos encontrar, aqui e ali, na obra de Cendrars, alusões mais ou menos longas a assuntos históricos brasileiros caros a Paulo Prado [...]. Podem-se enumerar, por exemplo, várias alusões à descoberta do Brasil; à carta de Caminha; a Anchieta, a Caramuru, e a Gregório de Matos; às entradas e bandeiras [...]" (Ibidem, p.29). Temas que também acabaram preenchendo o *Pau Brasil* de Oswald. Portanto, não se pode atribuir originalmente ao francês o interesse e a descoberta dos textos coloniais.

O pensamento primitivista também já se encontrava nas mentes de nossos escritores. Em carta de 15 de novembro de 1923, antes da primeira vinda de Cendrars ao Brasil, Mário de Andrade escrevia a Tarsila em Paris chamando-a de volta para o Brasil, não apenas ao Brasil como espaço geográfico, mas também cultural, e anunciando a criação (fictícia) de um movimento: "o matavirgismo". Diz Mário:

> Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma! Abandona o Gris e o Lhote [...] Abandona Paris! [...] Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam (AMARAL, 2001, p. 79).

É curioso lembrarmos a carta que Cendrars escreveu a Paulo Prado, já em 1929, de 11 de dezembro, da França, e na qual lhe solicita o envio de um pedaço de floresta como souvenir:

> Estou sempre pedindo alguma coisa, mas me contenho, pois teria ainda muitas outras que gostaria de pedir, por exemplo: ENVIE-ME UM MATO VIRGEM desmontado e numerado, de maneira que possa tê-lo sempre comigo no meu carro e tirá-lo de tempos em tempos de seu caixote para plantá-lo em torno de mim quando bater a saudade: OBRIGADO (EULALIO, 2001, p. 202).

O apelo que a mata virgem fazia ao imaginário de Cendrars, portanto, já se fazia presente na mente de nossos artistas, e a visada primitivista do matavirgismo de Mário antecipou o *Pau Brasil* de Oswald, não fazendo supor nenhuma relação com o poeta franco-suíço. A mesma ideia de oposição entre o Brasil primitivo e a Europa civilizada é encontrada no artigo de Mário de Andrade em recepção a Cendrars, já citado, de março de 1924, no qual nosso escritor se apresenta como um "brasileiro, sem quase nenhuma tradição artística, sem a herança de séculos e séculos de inteligência crítica, é como homem livre, sem ligação de escola alguma francesa ou italiana, alemã ou portuguesa, é como selvagem, que saúdo o poeta francês" (ANDRADE, 2001, 394). O "homem livre" e "selvagem", no qual Mário se investe para saudar a chegada do famoso europeu, e que se regozija com a proibição da entrada do poeta mutilado, faz-nos antecipar a irreverente figura do antropófago oswaldiano, como a recusar a entrada no país de "comida deteriorada".

A própria Tarsila também já apontava nessa direção de abrasileiramento, antes ainda de sua "redescoberta" do Brasil na viagem ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, em 1924. Em carta escrita em Paris, de 13 de outubro de 1923, dirigida a sua família, Tarsila já deixa clara sua proposta de produzir uma arte nacional. Após comentar ter recebido um grupo de brasileiros em seu ateliê, destaca a presença de Paulo Prado, e registra a opinião dele sobre sua obra: "A opinião do Dr. Paulo Prado é que estou suprindo uma grande lacuna na arte brasileira, sendo genuinamente nacional e a mais avançada possível. Como vêem, não perco tempo." (AMARAL, 2003, p. 408), e completa a carta explicando sua demora em partir como motivada por seu desejo de terminar os estudos com os grandes professores e ficar "de uma vez livre de mestres" (Idem). Na entrevista que concedeu ao *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, publicada em 25 de dezembro de 1923, assim que desembarcou no Brasil, vinda de Paris, Tarsila demonstra que voltava ao país, depois de seu longo período de estudos na Europa, já com um projeto nacionalista formulado. Após discorrer sobre as últimas tendências das artes na França, e defender o cubismo como um "serviço militar obrigatório", Tarsila fala sobre seus planos no país: "pretendo, sobretudo, trabalhar. Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras.

Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias" (apud AMARAL, 2003, p. 419).

É difícil reconstituir o processo de abrasileiramento que o casal Tarsiwald desenvolveu em sua obra nesses anos definitivos de 1923 e 1924. Nossos críticos, como Brito Broca, Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins, situam a viagem a Minas Gerais em 1924 na companhia de Cendrars como o momento de detonação desse redescobrimento. Obviamente que há um elemento emblemático na viagem, no qual a vanguarda do modernismo brasileiro decide fazer uma viagem às antigas vilas coloniais e em ruínas do interior do país para mostrá-las ao ilustre visitante estrangeiro. Mas esse redescobrimento, por parte do casal, já havia se iniciado no ano anterior na Europa, como queria Paulo Prado ao afirmar que Oswald descobriu o Brasil em Paris. A distância da pátria, que havia ativado em nossos românticos o sentido de saudade e de valorização nacional que redundou em nosso Romantismo, também deve ter suscitado as mesmas reflexões em nossos modernistas, influenciados ainda pela moda primitivista que tomava a arte de vanguarda europeia.

Não se pode, no entanto, avaliar até que extensão a convivência que o casal Tarsiwald teve com Cendrars durante esse ano de 1923 na Europa atuou como ativador desse redescobrimento brasileiro, mas sabemos que a preocupação em mostrar um Brasil típico aos europeus já se apresentava nos almoços brasileiros que a pintora oferecia em seu ateliê nesse ano, mostrando que Tarsila já estava atenta ao valor do exotismo. E o primitivismo que encantava os artistas vanguardistas europeus já havia dado sua cara na tela "A Negra", que Tarsila pintou durante seu curso com Léger. A respeito desse momento preparatório para a eclosão paubrasileira de 1924, comenta Eulálio:

> Qual seria em Paris o grau de intimidade de Cendrars com os jovens protegidos de Paulo Prado, antes de sua partida para o Brasil? [...] Até que ponto Cendrars sopraria sugestões a esses jovens reunidos em Paris? Teria partido dele, deveras, a lembrança de se aderir a uma arte recriada segundo certa ordem racional, exata, sabiamente "ingênua", que apresentava enorme interesse para um país verde? Uma arte "coloquial", que se propusesse recuperar determinados traços nacionais até então considerados inferiores ou despiciendos, numa moderníssima inocência pós-cubista? Uma arte que se aventurasse a recriar com espírito novo tais e quais realidades ora

> rústicas ora suburbanas, a elas atribuindo determinante carga lírica? Impossível pensar que o dedo de Cendrars estivesse ausente disso tudo (EULÁLIO, 2001, p. 29).

É impossível também, de nosso ponto de vista, pensar que o dedo de Cendrars estivesse presente nisso tudo, ou, mesmo que presente, atribuir-lhe totalmente o mérito dessa atitude nacionalizante, que já se desenhava, sem nenhuma possibilidade de contaminação cendrarsiana, em Mário de Andrade e Paulo Prado. O próprio Mário de Andrade já havia visitado as cidades coloniais mineiras em 1916 e publicado artigos na *Revista do Brasil*. Quando Eulálio diz que foi Cendrars quem deu o apito de partida da locomotiva *Pau Brasil* deixou de notar, porém, que o roteiro que o trenzinho caipira iria passar, de certa forma, já havia sido elaborado por Mário.

Não se pode, portanto, atribuir a Cendrars ter despertado a consciência nacional em nossos artistas, nem ter lhes apontado o primitivismo e a história colonial como estratégias para revelar essa consciência, uma vez que todas eram preocupações já presentes na intelectualidade brasileira. Houve uma convergência de poéticas e interesses, e talvez pudéssemos atribuir a Cendrars o papel de guia na seleção dos elementos, entre os tantos disponíveis, que pudessem ser aproveitados na construção dessa nova linguagem artística nacional moderna. E nessa seleção entrava o olhar de estrangeiro em valorização do exótico. Além do mais, a presença de Cendrars e sua suposta "adesão" ao movimento ajudavam a legitimar as escolhas e propostas de nossos artistas junto aos próprios brasileiros, e, mesmo, ao estrangeiro.

A "adesão" de Cendrars ao movimento Pau Brasil é outra questão polêmica. Como mostramos de forma ligeira, houve uma convergência entre a produção Pau Brasil de Tarsiwald e Cendrars. Essa convergência é estabelecida, por nós, entre três elementos: os livros *Feuilles de route*, de Cendrars, e *Pau Brasil*, de Oswald, e a exposição de Tarsila em 1926 na Galerie Percier. Por trás dos três pairava a figura de Paulo Prado. Prado não apenas amparava-os com seu nome célebre e seu poder financeiro, como foi um dos responsáveis pelo movimento nacionalizante na arte dos brasileiros. Apesar da "atmosfera comum que condiciona um grupo que trabalha em equipe, em diversos níveis de criação", de que fala Eulálio, que vigorou entre os três artistas, não se pode falar explicitamente de uma adesão

de Cendrars ao movimento Pau Brasil, como quer Haroldo de Campos, baseando-se na afirmativa de Oswald de que o francês haveria escrito "conscientemente poesia Pau Brasil" (CAMPOS, 2003, p. 42). Não descartamos, porém, a possibilidade de que as constantes alusões feitas explicitamente por Oswald a Cendrars, tanto em sua obra e manifesto, como em entrevistas e artigos, possam ter sido criadas para, além de prestar homenagem, dar essa impressão de um trabalho conjunto, de um programa literário comum. Cendrars, por seu lado, não admitiria a possibilidade de se engajar em nenhum movimento literário, o que sempre havia recusado na Europa, e não seria diferente no Brasil. Que havia o desejo por parte de Oswald de arregimentar participantes para seu movimento, não há dúvidas, e ter o nome de uma personalidade literária como Cendrars relacionado ao Pau Brasil traria grande visibilidade ao movimento, que começou a repercutir no Brasil logo no ano de seu lançamento, congraçando novos seguidores. Em carta de 01 de dezembro de 1924 a Tarsila, que estava em Paris, Mário de Andrade declarou com certa euforia:

> Estou inteiramente Pau Brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando. Conquista importante é o Drummond, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se, e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de "Minha terra tem palmeiras" (AMARAL, 2001, p. 89).

Drummond acabou desistindo do título "paubrasileiro" de seu livro, e a euforia de Mário em seu engajamento com o movimento se arrefeceu rapidamente. Assim como não aceitava a ideia de aderir a nenhum grupo estético, Cendrars também não parecia sentir-se confortável na posição de mestre de movimento que as atitudes de Oswald junto a ele podiam evocar. Refletindo sobre o entrelaçamento das obras dos dois poetas nesse momento, Eulálio levanta uma questão:

> Trabalhando sobre os mesmo temas de maneira fotográfica, com intenção literária afim, era quase impossível evitar tais coincidências. Entretanto não será inteiramente absurdo pensar que Cendrars tenha renunciado a publicar as últimas partes de *Feuilles de route* [*Le Formose* seria apenas a primeira parte de uma série de volumes que não vieram à luz] a fim de evitar outras "simultaneidades" que tais com *Pau Brasil* (EULÁLIO, 2001, p. 62).

Apesar de que o abandono de projetos de obras ter sido uma constante na vida de Cendrars, não podemos deixar de alinharmo-nos junto a Eulálio em sua suposição de que o poeta franco-suíço tivesse deixado na gaveta as novas partes de *Feuilles de route* que poderiam reafirmar ainda mais um possível alinhamento seu ao movimento Pau Brasil. Também a recusa de Cendrars em escrever um texto especial para o catálogo de Tarsila, preferindo enviar-lhe alguns de seus poemas brasileiros, como "São Paulo", pode fazer parte dessa tentativa de se esquivar de um comprometimento declarado com o movimento. O próprio Cendrars aponta nessa direção quando comentou posteriormente em *Trop, c'est trop* seu encontro com nossos modernistas, que se transformou em uma tentativa de "alistamento", talvez referindo-se à sua relação com Oswald:

> Foi Oswald de Andrade, o profeta do Modernismo em São Paulo, quem veio me buscar em Paris, e feliz demais de me livrar da maçada e do comércio das manifestações parisienses onde se confinava a poesia [...] agarrei a ocasião pelos cabelos e parti imediatamente, convencido de que a poesia de hoje não é privilégio de uma escola exclusiva, mas explode no mundo inteiro, **não podendo imaginar (nem em sonhos) que iam tentar me alistar do outro lado do mundo – e num país novo! – numa estreita vanguarda de estetas** [...] e não me embarcar numa generosa aventura (CENDRARS, 1976, p. 98). (grifo meu).

Provavelmente Cendrars estava se referindo, nesta declaração, à tentativa de Oswald de alinhá-lo junto ao seu movimento Pau Brasil. Do nosso ponto de vista, portanto, não diríamos que Cendrars tenha atuado como guia dos modernistas brasileiros no mesmo sentido pedagógico que Ferdinand Denis se propôs a atuar para a primeira geração romântica brasileira. Por mais que se possa falar de uma influência de Cendrars sobre nossa literatura, essa influência não se deu a partir de algum projeto literário proposto aos brasileiros, ou de seu envolvimento em algum movimento literário. Apesar de defendermos a presença de Cendrars como um terceiro elemento do movimento Pau Brasil, essa participação não se realizou a partir de um engajamento, filiação, ou liderança, mas antes de uma confluência de interesses e poéticas. Cendrars também não tinha a intenção de ser visto como uma espécie de embaixador ou divulgador da arte moderna europeia no Brasil,

posição em que se colocou, por exemplo, o italiano Fillippo Tommaso Marinetti, que veio ao Brasil em 1926 divulgar o Futurismo, e que teve um encontro pouco amistoso com Cendrars no saguão de um hotel paulista. As conferências de Cendrars, como dissemos, tiveram antes a motivação financeira do que espiritual ou programática, tendo também servido de propaganda tanto para as obras do poeta como para as de sua amiga Tarsila. Já comentamos anteriormente o desconforto com que o poeta francês via as tentativas dos ansiosos escritores brasileiros de enquadrá-lo no papel de missionário cultural da Europa. E talvez a tentativa de Oswald de alinhar Cendrars na linha de frente do movimento Pau Brasil tenha sido um dos motivos que suscitaram divergências entre os dois.

Por causa dessas divergências, a relação entre o grupo não foi além do final da década de 1920. Oswald veio a retirar das edições posteriores de seu *Pau Brasil* a dedicatória a Cendrars. O escritor brasileiro declarou ainda, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, de 1933, em sua fase socialista, a respeito de sua relação com o poeta suíço:

> Dois palhaços da burguesia, um paranaense e outro internacional – Le pirate du Lac Léman – me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acorçoado por expectativas, aplausos e quireras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária (ANDRADE, 2007, p. 56).

O próprio Oswald, ainda no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, em seu mea culpa a respeito do Modernismo, apesar do discurso contaminado pela sua fase socialista, consegue fazer um raio x de sua participação no movimento, revelando sua veleidades em inserir a literatura brasileira no circuito internacional:

> O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? (Ibidem, p. 57)

E, ao relacionar o desenvolvimento do movimento artístico ao desenvolvimento capitalista da economia exportadora de bens primários, oferece uma metáfora para o Pau

Brasil que explica como o discurso nacionalista nele presente possuía um forte viés de dependência estrangeira:

> Eis, porém, que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma. A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira "de vanguarda", provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária (Idem).

Cendrars, por sua vez, lembrou anos depois com sarcasmo dos brasileiros, em *Trop, c'est trop*:

> Meus amigos modernistas, eles me faziam rir. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris os paulistas acabavam de descobrir sua modernidade [...], macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, New York, Berlim, Roma, Moscou. Abominavam a Europa mas não conseguiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado. [...] Tinham talento, mas o que sobraria depois de duas, três décadas? Nada, a não ser a curiosidade. Assim, como era praticado, todo esse modernismo não passava de um mal-entendido. Eles o faziam para entrar no museu (CENDRARS, 1976, p. 96-98).

Segundo Cendrars, Oswald de Andrade teria se aburguesado na boêmia de vanguarda, o que ele considerava o pior dos romantismos. Para ele, o "movimento [modernista] tornou-se um negócio de propaganda. O papa Mário de Andrade excomungava, e o profeta Oswald apenas fazia barulho" (Ibidem, p.104).

As viagens seguintes de Cendrars ao Brasil, em 1926 e 1927-28, não obtiveram a repercussão que a primeira teve, e pouco acrescentaram à trajetória agitada que havia concluído em 1924. O afastamento de Oswald de seus amigos, incluindo Paulo Prado e Mário de Andrade, atacados na revista *Antropofagia*, atingiu Cendrars, que ficou do lado de Prado. A crise econômica de 1929, que afetou fortemente a economia exportadora brasileira e secou boa parte da fonte que alimentava os ímpetos artísticos dos paulistas, pôs um fim definitivo aos movimentados anos 1920, ao casamento de Tarsila e Oswald, e à relação de Cendrars com nossos modernistas. Não pôs fim, porém, à relação de Cendrars com o Brasil.

Apesar de nunca mais ter retornado ao país, o Brasil continuou sendo a terra da utopia de Cendrars, que recorria sempre às suas memórias e aos seus conhecimentos a respeito do país para continuar a recriá-lo em suas páginas, até o fim de sua vida, em 1961 – uma década depois da chegada de outro viajante-tradutor ao Brasil, que se notabilizou, entre outras razões, por introduzir na língua inglesa a poesia modernista brasileira que se desenvolveu a partir dos fatos estéticos que se desenrolaram nessa agitada década de 1920. Esse quarto e último viajante-tradutor foi a poeta Elizabeth Bishop, cuja trajetória, que marca um novo ciclo de influência cultural sobre o Brasil, abordamos em nosso próximo capítulo,

CAPÍTULO V

QUESTÕES DE VIAGEM E DE TRADUÇÃO, ELIZABETH BISHOP NO BRASIL

> Pensemos na longa viagem de volta/ Devíamos te ficado em casa pensando nas terras daqui?/ Onde estaríamos hoje?/ Será direito ver estranhos encenando uma peça/ Neste teatro tão estranho? ("Questions of travel", Elizabeth Bishop)

Na segunda metade do século XX, o título de tradutora-exploradora mais célebre a visitar o Brasil sem dúvida cabe à escritora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979). Aportando em terras brasileiras em 1951, Bishop, que já havia viajado por lugares como o México e a Europa, escolheu a paisagem do Rio de Janeiro, as serras de Petrópolis e as montanhas de Ouro Preto, como seus lares no território brasileiro. Durante o tempo em que aqui viveu, até o ano de 1971, Bishop produziu uma série de traduções de poemas e contos de nossos melhores escritores modernistas (além de letras de sambas), escreveu prosa e poesia de temática brasileira, publicou uma antologia de poesia modernista brasileira traduzida nos EUA, e manteve uma farta correspondência com seus conterrâneos, a nata do meio literário norte-americano, alguns dos quais chegaram a visitar o Brasil à época, e foram por ela ciceroneados, nomes como os escritores Robert Lowell, Nikolas Nabokov, John dos Passos e o artista plástico Alexander Calder. Bishop tornou-se uma importante mediadora cultural entre o seu país natal e o Brasil, chegando a receber do governo brasileiro, em 1969, a medalha da Ordem do Rio Branco, condecoração oferecida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Quando em visita ao seu país natal, e após voltar a viver nele, era chamada a realizar palestras sobre o Brasil. Foi convidada pela editora Time-Life a escrever um livro sobre o país para a coleção Biblioteca Universal; também escreveu um artigo sobre o Rio de Janeiro por ocasião de seu aniversário de 400 anos, publicado no *New York Times*.

Através dessa gama de práticas culturais, Bishop representou nossa cultura e literatura para o público norte-americano. Sua trajetória, que passamos a investigar, encerra

a série de viajantes-tradutores que selecionamos para nosso estudo. Tendo sua atuação localizada temporalmente no final do movimento modernista brasileiro, e contemporânea à produção da Geração de 45 e dos concretistas, a atuação de Bishop, como tradutora, tornou-se importante principalmente pela divulgação de nossa literatura modernista nos países de língua inglesa. Considerada umas das pioneiras na tradução e divulgação de nossa poesia modernista, por meio de sua publicação em revistas literárias prestigiosas nos EUA, sua aproximação com nossa literatura não apenas ajudou a levar nossos autores para além de nossas fronteiras linguísticas, mas acabou repercutindo na própria obra da escritora norte-americana. A atuação de Bishop, de certa forma, pode ser comparada à de Burton: ambos chegaram ao Brasil no momento em que tanto nosso Modernismo (no caso da poeta), quanto nosso Romantismo (no caso do explorador), encontravam-se em plena maturidade, e os dois viajantes, tanto em suas traduções quanto nas suas opiniões a respeito de nossa literatura, oferecem uma visão de avalição dos dois movimentos. Já Denis e Cendrars, por sua vez, atuaram respectivamente nas origens do Romantismo e do Modernismo, e Burton e Bishop, portanto, vêem colher os frutos dos movimentos nos quais os dois franceses contribuíram durante suas passagens pelo Brasil.

No estudo de nosso quarto e último mediador, que apresentamos a seguir, iremos focalizar, como foi feito com os outros viajantes de nosso corpus, primeiramente a atuação de Bishop como viajante e escritora de relatos de viagem, inscrevendo-a no extenso panorama da literatura de viagem sobre o Brasil. Em seguida analisaremos sua atuação como tradutora de uma literatura que só recentemente vem recebendo atenção fora de suas fronteiras linguísticas e territoriais, para então estabelecermos uma correlação entre as duas atividades envolvidas.

5.1 Relações culturais entre Brasil e Estados Unidos

Antes de abordarmos especificamente a trajetória de Bishop, apresentamos um breve panorama das relações entre o Brasil e os EUA no período em que a viajante-tradutora esteve em nosso país, entre as décadas de 1950 e 1970, momento de intensas

relações culturais entre as duas nações, favorecidas por questões políticas decorrentes do período pós II Guerra Mundial. Como comenta Moreira Leite em seu levantamento da literatura de viagem sobre o Brasil, "é possível estabelecer uma correlação entre o número de viajantes provenientes das diversas procedências e o predomínio industrial desses locais de origem, no comércio internacional" (MOREIRA LEITE, 1997, p. 21). Se durante todo o século XIX a predominância foi de viajantes britânicos, como pudemos constatar no capítulo dedicado a Richard Burton, uma mudança de orientação começou a acenar a partir do fim desse século, segundo Moreira Leite, ao concluir que "os viajantes americanos encerram, cronologicamente, a série de viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX, e escreveram sobre ele" (Ibidem, p. 133). A mesma tendência encontra-se no intercâmbio tradutório, como revela Heloísa Barbosa:

> A hipótese que um exame dos fatores econômicos discutidos anteriormente torna possível colocar é que interesses culturais, estratégicos e financeiros trabalharam juntos [...] de forma que o deslocamento continental (do Reino Unido para os Estados Unidos) nas fontes de investimentos no Brasil foi acompanhado por um deslocamento similar na produção de traduções de obras brasileiras. [...] As traduções em língua inglesa de obras literárias brasileiras eram publicadas no Brasil e no Reino Unido durante o século XIX. Movendo-nos para o século XX, é possível ver [...] que a grande maioria de tais obras foram traduzidas e publicadas pela primeira vez majoritariamente nos Estados Unidos (BARBOSA, 1994, p. 33).[cxx]

O crescimento da influência estadunidense sobre o Brasil durante o século XIX deu-se no contexto da Doutrina Monroe. Posta em vigor no governo de James Monroe (1817-25), a política continental do novo estado norte-americano pretendia por um freio ao expansionismo europeu nas Américas e colocar o continente como área de influência dos EUA, inaugurando uma série de políticas externas (*Dollar diplomacy, Big stick, Good neighbor, Alliance for progress*), que visavam, antes de tudo, assegurar a influência estadunidense sobre os demais países do continente americano. A consolidação dessa influência, no entanto, ocorreu somente com a II Guerra Mundial, através da "Política da boa vizinhança". A política cultural estadunidense no continente durante o período da

"Política da Boa Vizinhança" (visando manter a América unida durante a II Guerra Mundial) atuou como peça fundamental no estreitamento das relações entre os EUA e a América Latina, que teve a indústria de Hollywood como um de seus agentes mais eficazes. Além de atores famosos da época, ela proporcionou a vinda de importantes criadores e difusores de imagens sobre o Brasil, como Walt Disney, que aqui esteve em 1941 como "Embaixador da Boa Vizinhança" convidado por Nelson Rockfeller, diretor do birô para Assuntos Interamericanos. O resultado dessa viagem foi a criação de um personagem brasileiro, Zé Carioca, que apareceu pela primeira vez no desenho de longa-metragem *Alô amigos*, de 1943 (Ferreira Leite, 2001). Em 1942 o Brasil recebeu também a visita do famoso cineasta Orson Welles, convidado pelo Departamento de Estado estadunidense a dirigir um documentário sobre o nosso país, que iria se chamar *It's all true*. O projeto foi abortado por não se adequar à agenda política dos EUA, como atesta Russell: "não é de surpreender que a política corroeu a agenda cultural da missão de boa-vontade de Welles. As autoridades de ambos países queriam algo mais 'bonito', uma visão superficial do Brasil que encorajasse o turismo em vez de críticas e lamentos por justiça social" (RUSSELL, 2002)[cxxi]. Além do cinema, uma extensa rede de atividades culturais estava envolvida, conforme declara H. Sargeant Howland:

> [...] no final da II Guerra Mundial os americanos já estavam ativos no negócio da persuasão internacional. Estávamos utilizando a maioria das técnicas hoje em uso, inclusive filmes documentários, **traduções de livros americanos**, programas de rádio, mostras fotográficas, bibliotecas de livros americanos, **programas de intercâmbio de pessoas** [...], etc. Essas técnicas eram aplicadas por americanos no exterior, operando com muita assistência de cidadãos locais (apud IANNI, 1976, p. 41) (grifo meu).

Segundo Ianni, políticos, diplomatas, empresários, cientistas sociais norte-americanos e estrangeiros, inclusive de países dependentes, foram convidados e pagos para ajudar a aperfeiçoar a formulação dos objetivos e dos meios organizatórios destinados a tornar mais eficaz a política cultural dos EUA para o continente. Política essa que envolvia a combinação de programas e agências governamentais com a atuação de empresas privadas. O incentivo governamental foi estabelecido através de diversos programas como os *Fullbright Acts* de 1946 e 1961 (Ianni, 1976, p. 40), e empresas privadas como as

Fundações Rockfeller e Ford fomentaram programas de intercâmbio cultural com o fornecimento de bolsas e financiamento de projetos, entre outros benefícios. A política cultural externa envolvia também traduções, como confirma Barbosa: "parece que traduções de obras brasileiras tornaram-se parte desse esforço apenas quando a importância estratégica do Brasil foi totalmente apreciada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos logo antes e durante a Segunda Guerra Mundial" (BARBOSA, 1994, p. 33)[cxxii]. O resultado desse intercâmbio, segundo Moriz Bandeira, é que os brasileiros, até então voltados para a literatura francesa, "passaram a ler Eugene O'Neill, Sinclair Lewis, Carl Sandburg, Ernest Hemingway, John dos Passos, John Steinbeck, William Faulkner, Arthur Miller e Henry Miller" (BANDEIRA, 1973, p. 310).

A intensificação do interesse estadunidemse pelo continente refletiu-se na especialização do campo dos estudos interculturais, realizados pioneiramente pelos viajantes, levando ao surgimento, na primeira metade do século XX, dos latino-americanistas, estudiosos da América Latina, em sua maioria norte-americanos. O campo de estudos inclui especialistas das principais nações, como os brasilianistas, especialistas no Brasil. Segundo José Carlos Meihy, "é brasilianista aquele que, exercendo em caráter constante a profissão nos EUA, participa dos recursos financiadores de instituições norte-americanas, forma estudantes e promove pesquisas sobre o Brasil" (MEIHY, 1990, p. 24). O brasilianista substituiu o viajante do século XIX e representa a institucionalização do olhar estrangeiro sobre o Brasil. Conforme Meihy, a primeira geração de brasilianistas surgiu durante o estabelecimento e extensão da política da Boa Vizinhança, entre 1936 e 1959. A colaboração hemisférica levou também ao envio de estudiosos brasileiros para os EUA, proporcionando, por exemplo, as estadias na América do Norte dos brasileiros Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Afrânio Coutinho, este último convidado a assumir um cargo na revista *Reader's Digest* e se responsabilizar pela sua versão em português. Essa aparente mão dupla, proporcionada pelo intercâmbio de intelectuais dos dois países, porém, deve ser contextualizada, como sugere Lippi Oliveira – "o mundo acadêmico norte-americano se organiza para estudar a América Latina; os latino-americanos vão aos Estados Unidos aprender como devem **se** estudar" (LIPPI OLIVEIRA, 2000, p. 21) (Grifo da autora). Ainda segundo Lippi Oliveira,

> a criação de uma edição brasileira da revista *Reader's Digest* é parte desse movimento de penetração no continente: já estava sendo publicada em espanhol e passava a ser também em português. A postura da publicação era trabalhar junto aos empresários, estes no "front econômico", e *Seleções* no "front ideológico" da colaboração hemisférica (Ibidem, p. 99).

A política cultural gerada pela colaboração hemisférica contava também com um projeto envolvendo as traduções, como declara Barbosa:

> Em 1960 a Associação das Imprensas Universitárias Americanas lançou um programa de distribuição que iria ajudar a levar livros norte-americanos para o sul e trazer livros sul-americanos para o norte. O programa possuía apoio financeiro da Fundação Rockfeller, e necessitava de apoio dos escritores latino-americanos também: eles deveriam ceder seus *royalties*, de forma que os tradutores pudessem ser pagos (BARBOSA, 1994, p. 85) [cxxiii].

Segundo Barbosa, no final de 1963 dezoito livros haviam sido publicados, vinte e dois estavam planejados para 1964, e dezesseis estavam em processo (Barbosa, 1994, p. 85). Em seu levantamento das obras brasileiras traduzidas para a língua inglesa nos EUA nesse período, Barbosa aponta o governo norte-americano como o principal financiador das publicações. Essa patronagem obviamente acabou se refletindo no teor das obras traduzidas. Refletindo a tendência dos estudos acadêmicos de apresentarem maior interesse pelas ciências sociais, também as traduções de obras ficcionais acabam adquirindo o mesmo caráter pragmático e estratégico, como demonstra Barbosa:

> A necessidade de aprender sobre o Brasil que leva à tradução e publicação de obras das ciências sociais parece invadir a área das obras literárias. As últimas também parecem ser selecionadas para tradução com o objetivo de torná-las "ambassadorial works", de forma que, sejam elas documentos verdadeiros ou ficcionais, tenham um contexto político, social e geográfico reconhecíveis (BARBOSA, 1994, p. 87)[cxxiv].

Ou seja, as obras não eram escolhidas para tradução por suas qualidades literárias, mas pela possibilidade de se tornarem fontes de informação sobre a realidade

sócio-cultural do país. Em concomitância com a política intervencionista que no século XIX apoiou as revoluções separatistas no Brasil, a nova política externa norte-americana para o continente, a "Aliança para o Progresso", instituída por Kennedy em 1961, e que, para Ianni "era apenas mais um veículo para a intervenção americana nos países latino-americanos" (IANNI, 1976, p. 29)[cxxv], através de seu braço cultural acabou gerando o projeto Camelot, que se tornou um escândalo mundial em 1966. O projeto Camelot, um projeto de pesquisas sociológicas dos norte-americanos em países estrangeiros, e que tinha como objetivo "prever e influenciar os aspectos politicamente importantes da mudança social nas nações em desenvolvimento, acabou denunciado por alguns latino-americanistas como estando diretamente relacionado aos programas militares de contra-insurreição" (Ibidem, p. 51). O projeto Camelot foi o ponto clímax no processo de imperialismo cultural posto em prática pela política externa norte-americana na América Latina durante a Guerra Fria, que tendeu a atuar de forma mais discreta nos anos 1970 com a estratégia do *Low profile*, um suposto abandono das tentativas de impor soluções dos EUA sobre problemas latino-americanos (Einaudi, 1974, p. 252).

O período que Elizabeth Bishop viveu no país (1951-71) coincidiu com a transição da Política da Boa Vizinhança para a Aliança para o Progresso. Conforme vimos acima, nesse período houve um acirramento na disputa da influência sobre o continente latino-americano, que resultou numa agressiva política cultural externa estadunidense dirigida a esses países. Se a opção da vinda de Bishop para o Brasil pode ser entendida como uma escolha pessoal, as condições que lhe favoreceram essa escolha, sua permanência no país e sua produção sobre o Brasil, certamente se inscrevem no amplo panorama que temos traçado.

O reflexo desse contexto pode ser visto, por exemplo, na série de artistas e escritores norte-americanos que visitaram o Brasil nessa época, a maioria deles sendo recebidos por Bishop, como podemos ver em suas cartas. Nomes como o de Robert Frost, que esteve no Brasil em 1954, para uma leitura na Embaixada Americana; John dos Passos, que visitou o país em 1958 a convite do Departamento de Estado para escrever sobre a

construção de Brasília[30]; e Robert Lowell e Nicholas Nabokov, que aqui estiveram em 1962, em missão cultural, entre outros. Em contrapartida ao crescimento do intercâmbio de intelectuais entre os dois países, a influência norte-americana sobre o país, segundo Bandeira, levou o governo de Goulart a negar o "visto aos passaportes de Bertrand Russell, Jean Paul Sartre, Lázaro Cárdenas e outras personalidades de renome internacional que viriam ao Brasil participar do Congresso Internacional de Solidariedade a Cuba, realizado em abril de 1963" (BANDEIRA, 1973, p. 442). Apesar do antiamericanismo que grassava por toda a América Latina, o momento era favorável para os escritores e artistas estadunidenses, e Bishop também se aproveitou da situação. Além dos prêmios e bolsas que a financiaram, Bishop também era convidada a dar palestras, como a que faria no Instituto Cultural Brasil-EUA, onde pretendia falar sobre "Democracia na poesia norte-americana", como declara em carta de 1958 (BISHOP, 1994, p. 392), e contava com o generoso patrocínio de fundações, como a Rockfeller, segundo vemos em carta de 1960:

> acho que agora no governo Eisenhower, chovendo dinheiro do jeito que está, talvez dê para eu conseguir da Ford ou da Rockfeller o bastante para viajar para a Europa. [...] A Rockfeller há anos tem interesse pela América do Sul, e estou pensando em conseguir dinheiro para viajar por aqui e terminar um livro de contos sobre o Brasil (BISHOP, 1994, p. 414).

Seu envolvimento transparece mais diretamente na tentativa de atuação junto a Arthur Schlesinger Jr., um dos principais assessores da Casa Branca durante o governo de John Kennedy, como demonstra em carta de 1961:

> A. Schlesinger Jr. me escreveu um bilhete [de Washington] – graças ao Cal [Robert Lowell], me pedindo "ideias culturais". Adorei – eu havia escrito uma carta um tanto violenta sobre esse tema algum tempo antes, e agora só espero que o novo adido cultural tenha um mínimo de cultura, e que eu possa mesmo fazer alguma coisa (BISHOP, 1994, p. 436).

O interesse da Rockfeller pela América do Sul acabou sendo lucrativo para Bishop, como declara em carta de 1966 – "quando eu voltar [de uma viagem a Holanda e

[30] Como resultado de sua visita Dos Passos publicou um livro sobre o Brasil, *Brazil on the move* (1963), além de artigos sobre Brasília na revista *Reader's Digest*.

Inglaterra] tenho que começar a trabalhar imediatamente num livro de textos em prosa – uma espécie de sacos de gatos sobre o Brasil, com o auxílio generoso da Fundação Rockfeller" (BISHOP, 1994, p. 490). Entre outros projetos, Bishop estava ainda envolvida, em 1968, num "esquema de enviar poetas brasileiros para os EUA para fazer leituras", além de organizar, em 1972, uma antologia de poesia brasileira para a Wesleyan University (Ibidem, p. 548).

A experiência de viajante de Bishop no Brasil é marcada pelo intenso intercâmbio cultural entre os dois países, favorecido pelo contexto da Guerra Fria e pela política da Aliança para o Progresso. Essa marca encontra-se não apenas no fornecimento de suporte financeiro que proporcionava a Bishop levar sua vida de viajante e publicar suas traduções, como se reflete no seu olhar sobre o país, especialmente nos momentos de crise política, o que será visto mais adiante. Bishop, como veremos, compartilhava da ideologia norte-americana de superioridade cultural sobre a América Latina, postura que se refletirá em sua atuação como mediadora. Não se pretende aqui apontá-la como uma "agente do imperialismo estadunidense" no Brasil, mas procurar entender de que forma ela se posicionava frente à política cultural dos EUA para a América Latina, e como esse envolvimento se refletiu em sua produção e visão do país. Como podemos ver, a literatura de viagem, os estudos acadêmicos e as traduções têm desempenhado um papel importante nas relações culturais entre o Brasil e os EUA, ao mesmo tempo configurando e refletindo os desníveis das relações entre as duas nações. Como mediadora cultural entre seu e nosso país, Bishop transitou por essas três esferas, contaminando suas atividades com as questões políticas às quais tais atividades encontravam-se frontalmente imbuídas. Essas questões serão mais especificamente levantadas em relação à obra de Bishop nos capítulos seguintes, onde analisamos separadamente sua literatura de viagem e suas traduções.

5.2 A viagem na vida e na obra de Elizabeth Bishop

Não se pode falar de Elizabeth Bishop e de sua obra sem se levar em consideração sua face de viajante. Bishop era uma grande entusiasta da viagem, e durante

sua vida manteve-se em movimento constante, sem nunca fixar residência definitiva. Se em algum momento chegou perto de ter encontrado um lar, foi no Brasil. Sua primeira viagem ao estrangeiro foi em 1935, quando passou o inverno em Paris. Nos dois anos seguintes visitou Londres, Marrocos, Espanha e Itália. Em 1942 foi ao México. Em 1951 fez um cruzeiro à América do Sul, fixando residência no Brasil até 1971, mantendo viagens constantes aos EUA. Em 1964 retornou à Inglaterra e Itália. Visitou o Equador, ilhas Galápagos e Peru em 1972 e, no ano seguinte, 1973, foi à Suécia, Finlândia, Leningrado e Noruega. Suas últimas viagens ao estrangeiro foram a Portugal e Holanda em 1976.

Bishop literalmente viveu nos quatro cantos do território norte-americano: na costa leste, viveu em Nova Iorque e no extremo sul do país, Key West. Na costa oeste morou em Seattle, próximo à divisa com o Canadá, e, no sudoeste, em São Francisco. Durante sua infância residiu na Nova Escócia, no Canadá, onde possuía parentes próximos, além de ter passado uma temporada no México. No Brasil Bishop também se manteve na estrada. Viveu em um apartamento com vista para a praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, numa casa de estilo modernista nas serras de Petrópolis, e em uma casa colonial do século XVIII, em Ouro Preto, que comprou e restaurou. Em 1961 realizou uma viagem pelo rio Amazonas e conheceu o Mato Grosso. Em 1967 viajou em um navio a vapor pelo rio São Francisco, refazendo parte do percurso que Richard Burton havia feito na década de 1860. Circulou ainda pelas cidades históricas de Minas Gerais, Salvador, Cabo Frio e a capital modernista quando ainda em construção, Brasília.

Seu espírito de viajante transparece claramente em sua obra. Para lê-la talvez um atlas seja tão útil quanto um dicionário. Seu primeiro livro de poemas, publicado em 1946, intitula-se *North and South*, e possui poemas como "The map", "From the country to the city", "Paris, 7 a.m.", "Flórida" e "Casabianca", em que as referências geográficas são óbvias. Em 1955 lançou *Poems: North and South – A Cold Spring*, onde reúne novos poemas à reedição de seu primeiro livro, e onde aparecem as primeiras peças de temática brasileira, como "Arrival at Santos". Em 1965 foi publicado *Questions of Travel*, dividido em duas partes, a primeira intitulada "Brazil", contendo apenas poemas relacionados de alguma forma ao país, e a segunda "Elsewhere". Seu último livro, lançado em 1976, recebeu o título de *Geography III*.

A viagem é uma questão muito importante na obra de Bishop, não apenas como tema, mas também como formação poética. Como uma típica viajante-tradutora, sua produção tradutória encontra-se diretamente ligada às suas viagens. Foi durante viagem à França que fez suas primeiras traduções, de poemas surrealistas de Max Jacob, publicadas na *Poetry* em 1950. A própria Bishop passou por uma fase surrealista. As traduções de textos brasileiros também derivaram de sua estada no país, e também vieram a influenciá-la, como veremos mais tarde. Na sua viagem ao México conheceu Pablo Neruda, entrando em contato com sua obra e passando a admirá-lo como seu poeta latino-americano preferido. Os períodos que passou em Key West e no Brasil geraram séries de poemas sobre os dois locais, assim como escreveu poemas sobre Paris, regiões dos EUA que visitou, e a terra de seus parentes maternos, Great Village, na Nova Escócia.

Bishop não chegou a publicar o livro de viagens sobre o Brasil que pretendia escrever, como declarou em entrevista de 1966:

> [...] também estou planejando um livro em prosa sobre o Brasil. Ele é provisoriamente chamado de "Feijão preto e diamantes". Pretendo criar uma combinação de livro de viagem, memórias, e um livro de imagens. Estou bastante interessada em fotografia. Gostaria de tornar o Brasil menos remoto e menos objeto da fantasia pitoresca. Não é realmente tão distante de Nova Iorque. Acho que desde os grandes naturalistas (Darwin, Wallace, Bruce, e outros) não tem havido muita observação minuciosa (pelo menos por estrangeiros) do Brasil. Exceto talvez por Lévi-Strauss (BISHOP, 1996, p. 29)[cxxvi].

Apesar de não ter concluído seu projeto, Bishop deixou uma produção que permite que ela se enquadre no gênero. A literatura de viagem era um de seus objetos de leitura preferidos, e vivendo no Brasil aprofundou seu conhecimento: em carta de 1953 afirma ter lido "todas as memórias e livros de viagem sobre o Brasil que encontrei no Conselho Britânico [...]" (BISHOP, 1995, p. 301) Chegava a declarar que "em matéria de América do Sul, a única coisa que eu realmente gosto de ler são livros de antropologia e os cronistas antigos [...]" (Ibidem, p. 762). Suas impressões sobre o Brasil encontram-se dispersas em toda a sua obra, nos revelando seu olhar sobre o nosso país. Um bom roteiro

desse itinerário, porém, pode ser encontrado em suas cartas. Aficionada da arte de escrever cartas, o período passado no Brasil foi especialmente prolífico para Bishop, parte devido à distância dos amigos, e parte por não se sentir tão forçada a trabalhar (i.e. escrever poemas) uma vez que se encontrava fora do opressor ambiente literário de Nova Iorque, como ela mesma dizia. Publicadas em 1994 pela Straus, Farrar e Giroux, e em 1995 no Brasil, pela Cia. das Letras (acrescida de cartas inéditas), *One art / Uma arte – As cartas de Elizabeth Bishop*, apresenta uma narrativa epistolar que se inicia em 1934 e vai até o ano de sua morte, 1979. A partir de 1952 as referências ao Brasil são constantes, mesmo após o período em que deixou o país.

Em *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, Caren Kaplan procura identificar "os fios que conectam a representação de alguns tipos de viagem a questões especificamente modernas e pós-modernas" (KAPLAN, 1996, p. 22) [cxxvii]. Segundo ela, a representação da viagem como exílio é um tropo recorrente na produção cultural modernista. A produção cultural pós-modernista, por sua vez, estaria diretamente ligada à representação da viagem como turismo. Apesar de cronologicamente pertencer à literatura pós-Segunda Guerra (seu primeiro livro, *North and south*, foi publicado em 1946), classificada como pós-moderna na historiografia literária norte-americana, e de representar em muitos aspectos um momento de transição entre o alto modernismo americano e a literatura pós-modernista, há uma filiação consciente que coloca Bishop como representante tardia do Modernismo americano, que tem em T.S. Eliot e Marianne Moore, ambos influências importantes em sua poética, nomes dos mais representativos [31]. Segundo Kaplan, no início do século XX os expatriados euro-americanos de classe média adotaram os atributos do exílio como uma ideologia de produção artística:

> A propensão dos "modernos" ocidentais de olhar para "todos os lugares" em busca de marcadores de autenticidade é um aspecto fundamental da modernidade euro-americana. A procura de melhores modelos, novas formas, imagens frescas, e alívio dos males dos centros metropolitanos força o modernista a se mover

[31] Tardio no sentido de continuidade de desenvolvimento de uma estética, diferentemente da ruptura proposta por outros movimentos contemporâneos a Bishop (como o confessionalismo e o movimento Beat). Uma discussão maior da filiação de Bishop ao Modernismo americano encontra-se adiante nesta tese.

> sempre adiante para o que é percebido como as margens do mundo (KAPLAN, 1996, p. 34)[cxxviii].

Entre 1935 e 1937 Bishop passou temporadas na Europa, especialmente em Paris, escrevendo e traduzindo, e repetindo o roteiro europeu que os expatriados da "geração perdida" norte-americana fizeram no entre-guerras. Após esse período, Bishop começou a se deslocar para "as margens do mundo", mudando-se para Key West (uma ilha então esquecida e habitada por descendentes de cubanos), onde permaneceu por nove anos, e em seguida para o Brasil, permanecendo por cerca de vinte anos. A longa permanência de Bishop no Brasil assume a forma de um auto-exílio, que adquire o caráter do deslocamento modernista euro-americano citado por Kaplan. Esse deslocamento e procura pelas "margens do mundo" levou Bishop a aportar no Brasil em 1951, e a "busca de marcadores de autenticidade" pode ser considerada um dos motivos que a ligaram ao país, como veremos adiante.

A escolha de Bishop por fazer uma viagem à América do Sul se originou, conforme alega, de suas leituras, quando jovem, de revistas como a *National Geographic,* e do seu interesse por Charles Darwin e seu roteiro pelo hemisfério sul. Mas também parecia estar ligado ao seu desejo por terras mais quentes e de costumes mais "liberais", que já se havia manifestado em sua mudança para Key West, uma ilha no extremo sul dos EUA de clima tropical, onde viveu entre 1938 e 1941. O que a atraía em Key West em grande parte foi seu aspecto de natureza selvagem, como descreve em carta a Marianne Moore de 1937:

> [...] dos poucos estados que conheço, no momento eu escolheria sem hesitação a Flórida como meu favorito. Não sei se a senhora já esteve aqui ou não – é muito selvagem, e o pouco que há de cultivado parece estar um tanto decadente e prestes a reverter ao estado original (BISHOP, 1995, p. 63).

O aspecto "selvagem" que a atraía estendia-se também aos hábitos sociais, como revela em carta a Frani Brough e Margareth Miller de 1938:

> Um dos motivos pelos quais gosto tanto de Key West é o fato de que tudo aqui segue um ritmo natural. Por exemplo, se você compra uma coisa e não tem dinheiro e promete que volta para pagar dentro de meia hora e depois esquece durante duas semanas, ninguém

> sequer faz nenhum comentário. E depois que as pessoas trabalham por uma semana, elas "tiram férias" por duas semanas, e um porre é uma desculpa tão boa quanto qualquer outra (BISHOP, 1995, p. 82).

Ambas as características, a de uma paisagem selvagem e decadente, e dos hábitos pouco rigorosos de seus habitantes, encontradas por Bishop em Key West, são imagens recorrentes nos relatos de viajantes sobre o Brasil, e provavelmente também atraíram a Bishop quando de sua chegada ao país.

Ao aportar em terras brasileiras, em um navio que percorria o Atlântico com destino ao Estreito de Magalhães, Bishop afirmava não possuir intenção de permanecer muito tempo no país. Mas uma alergia à fruta do caju a prostrou na cama por semanas, e as semanas tornaram-se anos quando se curou e foi convidada por Lota Macedo Soares – que havia conhecido há alguns anos em Nova Iorque – a viver com ela em sua casa em Petrópolis. Suas primeiras impressões revelam um certo incômodo com o subdesenvolvimento e os hábitos brasileiros, como declarou em carta de "10,11 ou 12/12/1951" (sic), quando não havia ainda cogitado de sua permanência, a Robert Lowell:

> [...] acho que não estou gostando muito, mas é difícil dizer - é tanta bagunça - uma mistura de Cidade do México com Miami, mais ou menos; tem homens de calção chutando bolas de futebol por toda parte. Começam na praia às sete da manhã – e pelo visto continuam o dia todo nos lugares de trabalho. É uma cidade debilitante, totalmente relaxada (apesar do café excepcional), corrupta [...] (BISHOP, 1995, p. 231).

O desconforto com os costumes iria se amainar após o episódio de sua doença, apesar de nunca se extinguir. A famosa cordialidade brasileira, descrita por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1973), apresentou-se a Bishop através dos cuidados que recebeu quando doente, como alega: "seja como for, é muito interessante adoecer e tomar remédios em português, e os brasileiros ficam na maior animação quando tem alguém doente – acho que minha doença fez com que eles se afeiçoassem a mim" [Carta de 08/01/1952] (BISHOP, 1995, p. 237). Os costumes estranhos dos brasileiros eram para Bishop motivo de espanto, mas também de encantamento.

5.2.1 Um país “nada prático”

O afastamento do código de conduta rigoroso com que Bishop fora criada gerou, nos seus primeiros momentos no Brasil, um clima de relaxamento: “é gostoso e relaxante estar num país onde ninguém sabe direito em que estação do ano estamos, em que dia estamos, que horas são” [Carta de 07/02/1952] (BISHOP, 1995, p. 239). Nem a natureza brasileira ou os brasileiros são confusos, mas a confusão encontra-se na própria percepção de Bishop desses fenômenos, ao tentar adaptar-se ao clima tropical, o que ela própria reconhece um pouco depois, em carta de 03/03/1952 à Dra. A. Baumann: “parece que estamos no inverno, e, no entanto, é época de plantio – mas meu sangue anglo-saxão aos poucos está se desligando do ciclo das estações, e estou perfeitamente disposta a viver na mais total confusão quanto às estações, frutas, línguas, geografia, tudo” (BISHOP, 1995, p. 246).

A atmosfera “confusa” dos primeiros momentos de Bishop no Brasil é exacerbada pelo tom onírico da natureza exuberante das serras de Petrópolis, descritas em carta a Marianne Moore de 14/02/1952 como “montanhas nada práticas”, com “cascatas de nuvens, e nuvens que entram e saem pela janela do quarto da gente” (BISHOP, 1995, p. 242). A presença de um vizinho negociador de animais para zoológicos tornava o lugar surrealista: “[...] tem cascatas, orquídeas e todas as flores que eu conheci lá em Key West, e mais frutas de clima temperado como maçãs e pêras [e] é só descer a serra dois minutos para a gente ver uma onça negra, um camelo, todos os pássaros mais bonitos do mundo”. Para completar a confusão os jornais chegavam todos atrasados e na ordem errada (Idem). A percepção de uma natureza “confusa” por sua exuberância transparece também nas descrições presentes em seus poemas. Em "Questions of travel", de 1956, a natureza tropical é apresentada como uma beleza caótica e excessiva:

> Aqui há um excesso de cascatas; os rios amontoados
> Correm depressa demais em direção ao mar,
> E são tantas as nuvens a pressionar os cumes das montanhas
> Que elas transbordam encosta abaixo, em câmara lenta,

> Virando cachoeiras diante de nossos olhos. (BISHOP, 1999, p. 65) [cxxix].

Seu desembarque no porto de Santos em 26 de novembro de 1951 é descrito no poema "Arrival at Santos". Nele a falta de praticidade do país é estendida à sua paisagem:

> Eis uma costa; eis um porto;
> após uma dieta frugal de horizonte, uma paisagem:
> morros de formas nada práticas, cheios – quem sabe? – de autocomiseração
> tristes e agrestes sob a folhagem frívola (BISHOP, 1999, p. 61) [cxxx].

Bishop estende a caracterização sociológica à geomorfológica, num processo de personificação da natureza, estabelecendo ainda uma ligação entre a falta de praticidade e a incoerência, por um lado, e a beleza e o prazer, de outro. Essa relação é atribuída tanto às pessoas que habitam o país quanto à natureza que as circunda. A natureza apresenta "montanhas nada práticas, [mas] o que tem de flora e fauna aqui parece um sonho" (BISHOP, 1995, p. 242); os limões brasileiros são "pequeninos e tortos, [mas] têm muito mais sabor" (Ibidem, p. 556); os correios não funcionam e os selos não tem cola, "embora os selos sejam muito mais bonitos [...] não é minha intenção queixar-me do correio – ele faz parte dessa atmosfera vaga e majestosa do Brasil" (Ibidem, p. 243). Samambaia, a casa construída por Lota nas serras de Petrópolis, onde viveram seus melhores momentos, é descrita como – "uma casa moderna, grande e sofisticada, numa encosta de granito negro ao lado de uma cascata – o lugar não podia ser menos prático" (Ibidem, p. 315). As características de desordem e falta de praticidade que Bishop vê na sociedade brasileira, e que se contrapõem ao rígido código de conduta com que fora criada, são atribuídas também à sua paisagem natural. Ao mesmo tempo, tais características são vistas como índices de uma originalidade e primitivismo, que a tornam atraente aos seus olhos – são os "marcadores de autenticidade" de que fala Kaplan.

A contraposição da visão de Lota sobre a natureza norte-americana revela o mesmo processo de atribuição à paisagem de características da sociedade que a ocupa, como podemos ver em uma carta de Bishop, sobre uma viagem que fizeram juntas aos EUA:

> Ela [Lota] ficou decepcionada com as praias do Maine, dizendo que aqui [Brasil] são quilômetros de areia branca e fina, etc., enquanto eu insistia que lá não são praias, e sim "costa brava". Além disso, ela tem a impressão de que todos os pinheiros foram plantados artificialmente [...] de modo que é difícil ver nossas belezas setentrionais através dos olhos dela, e ela passa para os amigos uma espécie de visão setecentista de uma natureza "gótica", creio eu (BISHOP, 1995, p. 365).

Em contraste à visão de uma natureza exuberante e caótica apresentada por Bishop sobre a paisagem tropical, em consonância com sua própria visão de uma sociedade "confusa e debilitante" que a habita, Lota, por sua vez, enxerga as florestas de pinheiros norte-americanas como uma natureza ordenada e coerente, com "pinheiros plantados artificialmente", a representação de uma sociedade onde a própria natureza encontra-se civilizada. As duas descrições criam imagens especulares, uma opondo-se à outra, o que entra em acordo com uma tradicional linha de pensamento nos estudos comparativos entre as duas nações (a brasileira e a estadunidense) que as situam em posições opostas, histórica e culturalmente, como veremos adiante nas idéias de Antonio Candido e outros.

As relações entre as classes sociais era uma das características da sociedade brasileira que contribuíram para o clima de confusão e inversão dos valores que Bishop vivia. Espantava-se com a intimidade entre patrões e empregados, como revela em carta também a Marianne Moore, de 24/08/1952 – "aqui você chega e o zelador, o porteiro, a cozinheira abraçam você com carinho e a chamam de 'senhora' e 'minha filha' ao mesmo tempo [...]. A Lota chama os operários de 'minha flor', 'meu lindo', 'meu filho', etc, – quando não chama de coisas igualmente absurdas, só que no sentido contrário" (BISHOP, 1995, p. 248). Considerava tal aspecto como uma característica democrática do país: "de fato, existe aqui uma intimidade agradável com as pessoas que trabalham para a gente, e o Brasil é o lugar mais 'democrático' que já conheci, sob certos aspectos [...]" (Ibidem, p. 310). Mas não se deixava contaminar totalmente pela "democracia brasileira", destilando seu sarcasmo: "tenho que admitir que há momentos em que as pessoas muito primitivas cansam [...] Este é um país triste, e ainda não passou – creio que nunca vai passar – por uma fase de ter criados bons, como a Inglaterra de antigamente, para depois entrar num

outro período" (Ibidem, p. 309), ou quando comenta a tentativa de Lota de aplacar os ânimos de empregados em litígio – "[...] ela [Lota] é democrática, e vive tentando fazer com que estes ex-escravos sejam menos esnobes!" (Ibidem, p. 352).

A contraposição entre a sociedade estadunidense e a brasileira, onde ambas representam respectivamente as esferas da ordem e da desordem, que se explicita nas impressões de Bishop sobre o nosso país, é tratada por Antonio Candido em "Dialética da malandragem" (Candido, 1993). Nesse texto, Candido, ao investigar a estrutura da obra *Memória de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, elabora o conceito da dialética da malandragem para caracterizar a sociedade nele representada. A dialética da malandragem é apresentada como uma dialética da ordem e da desordem, e apresenta-se numa sociedade onde há uma confusão entre esses hemisférios, gerando, portanto, uma subversão desses valores: "ordem e desordem se articulam, portanto, solidamente: o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido quando os extremos se tocam [...]" (CANDIDO, 1993, p. 43). Segundo Candido, "quanto mais rígida a sociedade, mas definido cada termo e mais apertada a opção" (Ibidem, p. 48). A sociedade (brasileira) representada em *Memórias* apresenta pouca rigidez e, portanto, uma menor definição dos termos que a regulam. O princípio moral de *Memórias* seria uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, de onde "se depreende uma visão folgada dos costumes" (Ibidem, p. 48). A dialética da ordem e da desordem é vista como uma característica da sociedade brasileira, característica recalcada no projeto civilizador presente na ficção do século XIX, que emerge em *Memórias* e o faz contrastar com a ficção do tempo.

Na tentativa de esclarecer sua proposição, Candido faz um paralelo entre as sociedades brasileira e norte-americana. Nesta, segundo ele, "houve [nos EUA] desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo e do sentimento interior do pecado" (Ibidem, p. 50). No Brasil tais formas de constrição não se apresentaram aos indivíduos e grupos, gerando uma "obsessão da ordem senão como princípio abstrato" (Ibidem, p. 51). Por não se querer constituir como um grupo homogêneo, tal como na sociedade norte-americana, a sociedade brasileira não precisou defender o princípio da

ordem, e se abriu com maior presteza à influência e penetração de grupos estranhos, e com isso "ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência" (Idem).

Candido vê a "incoerência" e a "desordem" brasileiras (que deixa Bishop às vezes encantada, outras revoltada) com pontos positivos, identificando-as com as características da flexibilidade e da espontaneidade, uma vez que tal perspectiva representa uma abertura a novas ideias e ao estranho, assim como por apresentar um aspecto desmistificador da ideologia e da organização das sociedades, revelando que, "fora da racionalização ideológica, as antinomias convivem num curioso lusco-fusco" (Ibidem, p. 48). Essa falta de "inteireza e coerência", nos termos de Candido, presentes na civilização brasileira, estaria oposta diretamente à pretendida homogeneidade da sociedade norte-americana, o que nos revela a fonte de estranheza e a classificação de "confusa" que Bishop atribui à sociedade brasileira.

5.2.2 Relacionamento amoroso com um nativo

Para Bishop, defrontar a dialética da ordem e da desordem no Brasil trazia aspectos negativos e positivos. Se, por um lado, os "costumes folgados" de nossa sociedade a deixavam extremamente irritada e geravam comentários cáusticos, por outro lado a atraíam fortemente. Segundo Brett C. Millier, biógrafa de Bishop, sua estada no Brasil lhe proporcionou escapar do ambiente literário norte-americano que a deixava sob constante pressão – Bishop produziu uma obra pouco extensa e passava períodos longos sem escrever, terminar um poema, ou publicar, e constantemente se recriminava por isso. De acordo com Millier, "a própria falta de praticidade e ineficiência do jeito brasileiro de fazer as coisas a encantava completamente e parecia indicar que ali, de qualquer forma, alguém poderia controlar o seu índice de declínio" (MILLIER, 1993, p. 246) [cxxxi]. Bishop procurava viver em um lugar cujo "ritmo" (mais lento que o de Nova Iorque) estivesse próximo do seu. A inversão dos valores encontrada no hemisfério sul também poderia apresentar outro aspecto libertador, como sugere Millier:

> A inversão era uma renovação, e aprender a ver o sol e as estrelas do lado oposto, apesar de desorientador [...], era também libertador. Ver o mundo do outro lado pode também ser uma prerrogativa ou uma tarefa do reconhecimento, pelo menos para ela própria, de seu amor por mulheres (MILLIER, 1993, p. 240) [cxxxii].

Foi no Brasil que Bishop viveu o que confessou ter sido a maior história de amor da sua vida, seu romance com Lota, que durou de sua chegada ao país, em 1951, até a morte de Lota, em setembro de 1967. Lota proporcionou a Bishop um lar que ela nunca tivera, além de lhe garantir uma estabilidade financeira que lhe permitiu dedicar-se com mais tranquilidade ao seu trabalho, como comenta Millier: "enquanto o dinheiro de Lota durasse [...] ninguém perguntaria a Bishop o que ela havia ou não escrito, o que havia ou não sido aceito. Essa liberdade das pressões das expectativas, prazos, e finanças era uma grande dádiva para Bishop que durou por vários anos" (MILLIER, 1993, p. 254) [cxxxiii].

Bishop e Lota encarnam, de certa maneira, a relação do "nurturing native" (nativo mantenedor) que Pratt propõe como presença constante nos contatos coloniais e que estudamos no capítulo dedicado a Richard Burton. A imagem de Lota cuidando de Bishop quando doente, em função de sua intoxicação por caju, reencena a figura da nativa que cuida do explorador por motivos de paixão erótica ou piedade, assim como é do interesse do estrangeiro se aliar a um nativo para garantir sua sobrevivência no novo ambiente. Nesse caso, a fortuna de Lota garantia a Bishop a vida confortável que a permitiu dedicar-se exclusivamente à sua arte. O fim da relação afetiva entre as duas também repetiu ironicamente o destino dos romances "interraciais", ou do amor entre o estrangeiro e o nativo, tido como metáfora do resultado da aliança entre duas culturas, onde o elemento não europeu sempre encontra a morte prematura. Após um período de desentendimentos, o relacionamento terminou tragicamente com a volta de Bishop para os EUA, contratada como professora de uma universidade americana, e com o suicídio de Lota, por overdose de soníferos, no apartamento que Bishop vivia em Nova Iorque, em 17 de setembro de 1967, na noite em que havia desembarcado nos EUA vinda de um longo período de internação no Brasil por esgotamento nervoso.

O papel de "nativo mantenedor" exercido por Lota ia além do suporte financeiro e afetivo, atuando como uma guia-intérprete para Bishop no Brasil. Era Lota quem lhe apresentava os intelectuais, os políticos, jornalistas, escritores, quem lhe indicava os livros a ler, os lugares a visitar, as pessoas a conhecer e a política a apoiar. Boa parte do que Bishop viu no Brasil foi mediado pela visão de Lota. Descendente de família ilustre e rica do Rio de Janeiro, Lota, ou Maria Carlota Costellat Macedo Soares, tinha circulação fácil entre a elite da então capital brasileira, e acabava revelando a Bishop não só o ponto de vista de sua classe social sobre o país, quanto as contradições nela presentes. Lota fora educada na Europa e falava várias línguas. Macedo Soares é uma das mais tradicionais famílias do Rio de Janeiro. Fundada por um expoente da aristocracia rural fluminense, a família gerou nomes importantes na política e no jornalismo, como o pai de Lota, José Eduardo de Macedo Soares (1882-1967), dono do jornal *Diário Carioca*, e seu tio, José Carlos de Macedo Soares (1883-1968), Embaixador e Ministro das Relações Exteriores no governo de Vargas entre 1934-36. Foi em grande parte influenciada por Lota que Bishop fez sua avaliação dos momentos conturbados da história política do Brasil entre as décadas de 1950 e 60, que culminaram com a imposição da ditadura militar sobre o país. Lota era antivarguista, como seu pai, e compartilhava da amizade íntima de Carlos Lacerda – Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977) – personagem controvertido de postura conservadora e pactuado com os interesses norte-americanos no país, que, como governador do estado da Guanabara, esteve envolvido em momentos importantes da história política brasileira, como a queda do presidente Getúlio de Vargas, culminada em seu suicídio, em 1954, e a renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961.

Lota revelou a Bishop outro aspecto da elite brasileira, a dependência cultural estrangeira, como nos aponta em uma de suas cartas: "a Lota é muito anglófila, e finalmente comecei a entender porquê" (BISHOP, 1995, p. 267). A identificação da elite brasileira com a realidade estrangeira fez com que ela virasse as costas à realidade de seu próprio país. Como alternativa, procura-se criar um "oásis de civilização" em meio ao "primitivismo" do país, vivendo como exilados em sua própria nação. A esse respeito é revelador o comentário de Bishop em carta de 1960 sobre seu desejo de conhecer a cidade histórica de Parati, não compartilhado por Lota: "a Lota não tem o menor interesse por nada

que seja brasileiro ou 'primitivo'. Ela diz que quando viajar quer mais civilização, e não menos" (BISHOP, 1995, p. 416). O ponto de vista de Lota acabou por influenciar Bishop, como demonstra em carta de 1963: "[...] vivo há dez anos num país atrasado e corrupto, e tal como a Lota, anseio por civilização" (Ibidem, p. 459). O desinteresse demonstrado por Lota quanto aos aspectos da sociedade brasileira considerados "primitivos" estende-se também à literatura, como se pode ver em comentário de Bishop sobre Clarice Lispector, que havia descoberto recentemente – "[...] a Lota também gosta dela, tanto quanto eu, e chegou até mesmo a ler alguns contos e concordou comigo que são bons (**A Lota não lê nada em português além dos jornais**) [...] " (Ibidem, p. 726) (grifo meu). O descompasso entre a realidade do país e a da elite brasileira (que se identifica com um espaço diferente do que ocupa) gera a necessidade de se criar uma imagem do país que seja mais condizente com os padrões estrangeiros. Essa necessidade de se criar a imagem de um país moderno, defendida pela elite, segundo Ortiz: "se associa a valores como progresso e civilização; ela é, sobretudo, uma representação que articula o subdesenvolvimento da situação brasileira a uma vontade de reconhecimento que as classes dominantes ressentem" (ORTIZ, 1991, p. 32). Ressentimento estampado no comentário de Bishop sobre sua viagem à Itália com Lota, em 1963: "eu queria muito que ela [Lota] visse um pouco da Inglaterra também – mas no final ela estava tão deprimida com a sofisticação da agricultura italiana, a 'civilização avançada' [...] – em comparação com o Brasil – que talvez tenha sido melhor ela não ter vindo aqui" (BISHOP, 1995, p. 469). A casa modernista de Lota no alto da serra em Petrópolis pode ser vista como um emblema do exílio interno vivido pela elite de então: uma casa de arquitetura de vanguarda, premiada internacionalmente, com uma biblioteca repleta de mais de 2.000 livros, onde não se lia em português ("além dos jornais"), com assinaturas das revistas internacionais mais famosas, e cercada de cachoeiras, fetos gigantes e florestas. Um oásis de civilização em meio à selva tropical.

5.2.3 Interesse etnográfico

Contrariamente à Lota, o que atraía a Bishop no Brasil era exatamente seu "atraso" e "primitivismo". Como afirma Millier, "a cultura brasileira […] a atraiu não pelo caráter progressivo de sua política, mas por sua população de pessoas relativamente primitivas, não educadas, cujas vidas eram governadas por uma religião dinâmica, criativa" (MILLIER, 1993, p. 242) [cxxxiv]. Bishop idealizava o primitivismo brasileiro como uma essência pura e original, que permitiria às pessoas viverem mais próximas da realidade, como demonstra em seu comentário sobre as letras de samba: "as pessoas aqui são mais espirituosas no que diz respeito à política e ao amor que nós, a meu ver, mas de modo geral a visão latina da vida é muito mais séria – tem menos distanciamento, creio eu" (BISHOP, 1995, p. 311) (Carta de 26/02/1954). A pobreza permitiria às pessoas encarar a vida mais diretamente, e serem mais "autênticas": "as pessoas nos lugarejos pobres são absolutamente naturais, e de uma polidez e educação extraordinários" (Ibidem, p. 476) (Carta de 20/03/1965). O "primitivismo" brasileiro permitiria uma ligação com um passado idílico e mais humano – "não obstante, é um país onde a gente se sente de alguma forma mais perto da verdadeira vida, a de antigamente" (Idem), ou ainda: "com todos os horrores e estupidezas – uma parte do Mundo Perdido ainda não se perdeu aqui; é o que eu sinto nos dias em que ainda gosto de viver neste país atrasado" (Idem). Para Bishop o Brasil não era o país do futuro, mas do passado.

Muitas vezes, porém, Bishop substitui a idealização de um mundo mais natural e humano pela impaciência com a diferente marcha do tempo no mundo subdesenvolvido, repercutindo a mesma impaciência de Richard Burton com o atraso brasileiro, cem anos depois, como demonstra em seu sarcástico comentário sobre comício do então presidente Goulart: "o melhor momento foi quando um fazendeiro entregou ao presidente uma imensa raiz de mandioca [...]. Uma coisa tão brasileira – aqui os legumes gigantescos são reverenciados [...]. Mais uma prova de primitivismo" (BISHOP, 1995, p. 457) (Carta de

26/08/1963), ou, "[...] a maior parte do tempo aqui eu tenho a impressão de estar no século XIX – é difícil acreditar que este mundo existe mesmo, e no nosso século" (Ibidem, p. 427).

Observava alguns comportamentos com certa condescendência de adulto para com crianças, como em seu comentário sobre os jogadores de futebol:

> [...] eles são mesmo umas gracinhas – uns homens baixinhos, de todos os tons do negro ao branco, e se abraçam e se beijam e choram de entusiasmo quando fazem um gol, etc. [...] Todo mundo acha que isto [ganhar a Copa de 1958] significa que virão dias melhores para o Brasil, Deus sabe por que, ou de que modo – e este é um bom exemplo do jeito de ser deste povo tolo, porém simpático (BISHOP, 1995, p. 386) (Carta de 03/07/1958).

O gosto de Bishop pelo que considerava "primitivo" era fruto de sua crença no pressuposto etnográfico de que as culturas originais e verdadeiras estariam em processo de extinção, invadidas pela industrialização e pela cultura de massa, e que seria necessário um trabalho de recuperação e preservação dessas culturas, como declara: "a extinção das culturas locais é a meu ver uma das maiores tragédias do nosso século – e creio que isso está acontecendo no mundo todo – pelo menos no Brasil está [...]" (Ibidem, p. 446) Segundo esse pressuposto, as autênticas diferenças humanas estariam desaparecendo, se homogeneizando, e o papel do etnógrafo seria o de preservar um pouco do que ainda resta dessa diferença cultural original. Essa visão é representada pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss que, quando visitou o Brasil na década de 1930, encarou com não dissimulado desencanto a tarefa a que se propunha, como demonstra no relato de sua viagem ao país, *Tristes trópicos,* publicado em 1955*:* "o perfume dos trópicos e a frescura dos seres estão viciados por uma fermentação que libera vapores suspeitos, mortificando os nossos desejos e obrigando-nos a limitarmo-nos à coleta de recordações semicorrompidas" (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 31). O lamento de Levi-Strauss sugere que a tarefa do etnógrafo é por princípio fadada ao fracasso, uma vez que um processo de corrupção já haveria comprometido a "originalidade" das culturais locais.

Esse olhar etnográfico de Bishop[32] explica seu interesse pela cultura popular brasileira, que considera em processo de corrupção, como afirma sobre o Carnaval – "é uma coisa que tem que ser vista antes que estraguem completamente, os alto-falantes já fizeram um bom estrago" (BISHOP, 1995, p. 412) (Carta de 22/04/1960). Seu interesse etnográfico pela cultura popular brasileira levou-a a colecionar peças do artesanato popular, como uma carranca do rio São Francisco, um oratório mineiro, uma gaiola de madeira e peças de literatura de cordel, e chegou a alimentar o desejo de colecionar e traduzir letras de samba, uma das manifestações culturais brasileiras que mais lhe agradava – "eu devia fazer uma boa coleção e traduzir. Acho que o samba é a última poesia popular que ainda se faz no mundo" (Ibidem, p. 413). A defesa de um "purismo" cultural impedia Bishop de demonstrar um interesse maior pela cultura canônica brasileira, que considerava mera cópia das culturas europeia e norte-americana. Em toda sua correspondência publicada não há uma referência direta à Bossa Nova, que surgiu nas décadas de 50 e 60 e fez muito sucesso nos EUA, pois a considerava um samba corrompido, como se pode ver neste trecho de carta de 1963: "este disco dá mesmo uma ideia do Carnaval [...], mas é difícil encontrar boas gravações – eles insistem em misturar o jazz [provável referência à Bossa Nova], ou então açucarar – e o melhor mesmo é sempre a letra" (BISHOP, 1995, p. 459).

A tentativa de recuperar um "purismo" na cultura brasileira acaba por negar o que é considerado uma das principais características definidoras de nossa formação cultural, o hibridismo. Todas as manifestações culturais que Bishop defendia nada mais são do que o resultado desse hibridismo, dessa mistura que ela via como uma corrupção. O próprio samba é o resultado da fusão dos ritmos africanos com as músicas de salão europeias, e o Carnaval também é um costume importado da Europa, que foi "corrompido" no Brasil tornando-se a festa que ela conheceu.

[32] Sobre o olhar etnográfico de Bishop ver: PRZYBYCIEN, Regina Elizabeth Bishop in Brazil. Traveler, ethnographer, and castaway. In: ALMEIDA, Sandra R. Goulart. GONÇALVES, Gláucia Renate. REIS, Eliana L. de Lima. (Ed.) *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 62-73; e SHIFRER, Anne Elizabeth Bishop as Delicate Ethnographer. In: Elizabeth Bishop: new readings. Symposium at Vassar College, 22-25 september, 1994. Disponível em <http//projects. Vassar.edu /bishop.symposium.html> Acesso em: 06 de novembro de 2008.

5.2.4 Brasil e EUA: visões antitéticas

Como se pode notar na análise acima, Bishop estabelece uma relação especular, de oposição, entre o Brasil e os Estados Unidos. Seja na descrição da natureza ou na social, a confusão e o caos do Brasil se opõem à ordem e ao desenvolvimento dos Estados Unidos. A busca de uma pretensa homogeneidade da sociedade estadunidense (notada por Candido), que se reflete no racismo declarado e oficial, na estratificação social que demarca os limites entre empregados e patrões, de uma forma diferente da brasileira, e, metaforicamente, até mesmo em sua natureza (com florestas homogêneas de pinheiros que parecem plantados artificialmente, segundo a visão de Lota), contrapõe-se à heterogeneidade da sociedade brasileira, cujo hibridismo "racial" e cultural reflete-se na intimidade com os empregados, em nossa suposta democracia racial – questionável, mas contrastante com o caso dos EUA –, e mesmo na natureza, com suas florestas exuberantes pela diversidade, e suas estações confusas (na percepção de Bishop).

Candido explica a imagem de um "caos" brasileiro como uma dialética entre a ordem e a desordem, esferas que apresentariam seus limites muito mais marcados na sociedade norte-americana. Essa dialética é vista por Bishop antes de tudo como um sinal de subdesenvolvimento e primitivismo, que ora toma como um fator positivo, ora negativo, mas sempre surpreendente, como declara em carta de 1954: "Ah! Que país inacreditável! (tenho que dizer isso de vez em quando, e já que não posso dizer em voz alta, posso dizer para vocês, que tenho certeza, não vão contar para ninguém)" (BISHOP, 1995, p. 303). Bishop cria a imagem do Brasil como natureza paradisíaca habitada por uma sociedade primitiva e atrasada. A síntese de sua imagem do Brasil pode ser encontrada no artigo que escreveu para o *New York Times*, publicado em 07 de março de 1965, chamado "On the railroad named delight", em comemoração ao aniversário de 400 anos da cidade do Rio de Janeiro, e no qual afirma, ao comentar sobre a tão propalada beleza da cidade – "não, esta não é uma bela cidade; é apenas o local mais bonito do mundo para uma cidade" (BISHOP, 1965, p. 30). A natureza sobrepujando a realização do homem local, mais uma vez.

De uma forma geral, Bishop parecia não acreditar no Brasil como civilização, como declara em carta: "como país acho que o Brasil não tem saída – não é trágico como México, não, apenas letárgico, egoísta, meio autocomplacente, meio maluco" (BISHOP, 1995, p. 307) (Carta de 22/02/1954). A falta de saída estaria no caráter do povo brasileiro: "que eu saiba, isto é algo que nunca houve por estes lados [referindo-se ao "ímpeto moral dos norte-americanos"] – também nunca houve por aqui uma revolução, coisa de que, a meu ver, todo país precisa – bem sucedida ou fracassada" (Ibidem, p. 307). Segundo sua visão não haveria solução para nossos problemas, como afirma no artigo acima citado – "por causa da ignorância [...] nenhuma medida forte contra a inflação pode ser explicada ao povo" (BISHOP, 1965)[cxxxv]. Além da pobreza e ignorância do povo, também a elite é criticada: "[...] o Brasil é o país mais democrático que já conheci, sob certos aspectos – mas ninguém sabe fazer nada direito, e ninguém tem o menor senso de estilo – em última análise, creio que o problema é este [...]" (BISHOP, 1995, p. 310), ou ainda, "nunca vi tanta gente sem espírito de cooperação, autocomplacente, mimada – e corrupta, também, até mesmo as melhores [...] É uma coisa que está no ar, talvez vestígios de trinta anos de getulismo" (Ibidem, p. 427).

Bishop, quase sempre, contrapõe a "autocomplacência" brasileira ao "ímpeto moral norte-americano", e justifica nosso subdesenvolvimento por características negativas do nosso povo, reproduzindo o antigo argumento de "raças inferiores" típico da "vanguarda capitalista", de que o pensamento antropológico de Richard Burton é exemplo flagrante, como já vimos. A contraposição da imagem do Brasil com a dos EUA é constante, como neste comentário em carta a Joseph e U.T. Summers, de 1957:

> Como vocês dizem, essa aparência "baça" é mesmo a que caracteriza todos os países, menos os nossos EUA, tão ricos, reluzentes e desodorizados – e acho que a limpeza reluzente é a coisa que mais senti falta no início. Mesmo aqui, onde a natureza é tão brilhante e viva e o sol tão forte, etc, e os prédios são rosados e brancos, e as calçadas formam um mosaico preto e branco – todas as multidões, ônibus, bondes, lojas, cozinhas são tão sujos, escuros, sebosos! (BISHOP, 1995, p. 363).

A tentativa de contrapor as imagens das duas nações/culturas pertence a uma linha tradicional nos estudos comparatistas. Essa linha de pensamento se apoia em oposições básicas, e encontra em matrizes culturais diversas as explicações para os diferentes desenvolvimentos históricos apresentados pelas duas nações. Essas matrizes opostas podem ser identificadas em diversos motivos: nas origens anglo-saxônica/latina; na oposição republicanismo/monarquismo, que marcou o início da história das duas nações; nas origens religiosas protestante e católica; no clima temperado (de florestas homogêneas) e tropical (de florestas heterogêneas), na localização geográfica, norte-sul, etc.

A oposição entre as duas culturas apresenta-se no estudo do brasilianista Richard Morse, *O espelho de Próspero* (1995), que opõe as origens respectivamente protestante e católica dos Estados Unidos e Brasil, questão antecipada em seus ensaios presentes em *A volta de McLuhanaíma*, de 1990. Segundo Morse, "embora as Américas do Norte e do Sul se alimentem de fontes da civilização ocidental que são familiares a ambas, seus legados específicos correspondem a um anverso e a um reverso" (MORSE, 1995, p. 13). Para o autor, os Estados Unidos se fundaram em uma revolta contra o catolicismo e toda uma série de pensamentos, enfim "contra todo o mundo medieval tardio que [...] em grande parte ainda é uma realidade para os povos latino-americanos" (MORSE, 1990, p. 214). Tal situação teria gerado um sentimento de insensibilidade e vaga hostilidade dos norte-americanos "em relação às fundações sociológicas e psicológicas de uma sociedade católica" (Ibidem, p. 214). Segundo seu ponto de vista, o ocidente encontrou-se em uma encruzilhada entre os séculos XVI e XVII, na qual os ingleses optaram por comprar o "pacote moderno", tornando-se "os mais modernos dos europeus" (MORSE, 1995, p. 29), enquanto "os ibéricos foram mais cautelosos, acompanharam as questões-chave durante o final da Idade Média e, então, no umbral da modernidade, mantiveram suas posições" (Ibidem, p. 29). Para Morse, há um desconforto presente na cultura norte-americana frente à latino-americana, que se deve à "suspeita secreta de que é ao menos concebível que a civilização norte-americana tenha tomado o bonde errado no século XVI ou XVII [...] tivemos que abandonar uma parte daquela antiquíssima sabedoria social (daqueles instintos fáceis) que abundam no mundo latino-americano" (MORSE, 1990, p. 216).

O estudo de Morse ajuda a entendermos melhor as atitudes de Bishop com relação ao Brasil. Seu desconforto com o catolicismo, por exemplo, é flagrante ao se deparar com um patuá costurado nas roupas de uma amiga de Lota: "a Igreja daqui vive me dando calafrios protestantes [sobre o patuá:] isto pertencia a uma mulher que eu sempre considerei inteligente, embora católica – uma das boas" (BISHOP, 1996, p. 417).

A perspectiva de Morse explica também a visão arcaica de nossa sociedade apresentada por Bishop – "a maior parte do tempo aqui eu tenho a impressão de estar no século XIX" (BISHOP, 1995, p. 427) – em função de encontrar aqui valores considerados extintos na sociedade moderna ocidental. Esse arcaísmo pode apresentar um lado positivo, aproximando as pessoas de uma vida mais "natural" – "as pessoas aqui são mais espirituosas no que diz respeito à política e ao amor que nós, ao meu ver" (Ibidem, p. 211), mas ao mesmo tempo negativos – "aqui os legumes gigantescos são reverenciados [...] mais uma prova de primitivismo" (Ibidem, p. 457). Nosso "primitivismo" e "atraso" permitiria mantermos a "sabedoria social" e os "instintos" de que fala Morse, o que faz Bishop achar que aqui "[...] a gente se sente de alguma forma mais perto da verdadeira vida" (Ibidem, p. 476). Mas, por outro lado, Bishop não consegue entender essas características pouco pragmáticas – "todo mundo acha que isto [ganhar a Copa de 1958] significa que virão dias melhores para o Brasil, Deus sabe por que – e este é um bom exemplo do jeito de ser deste povo tolo, porém simpático" (Ibidem, p. 386).

O argumento das matrizes culturais é muitas vezes usado como fator de justificativa das diferenças de desenvolvimento entre as regiões norte e sul do continente americano. Em função dessa visão, nossa origem cultural seria um fator determinante para explicar nosso subdesenvolvimento, que teria, portanto, uma origem interna, não devendo ser atribuída a fatores externos, como relações desfavoráveis com outras nações mais fortes. É o que sugere David Landes:

> o fracasso do desenvolvimento latino-americano, tanto pior quanto posto em contraste com a América do Norte, foi atribuído por estudiosos locais e simpatizantes estrangeiros a malefícios de nações mais fortes e mais ricas. Essa vulnerabilidade foi rotulada de "dependência", subentendendo um estado de inferioridade em que

> um país não controla o seu destino e somente faz o que lhe é ditado por outros (apud AYERBE, 2002, p. 40).

Essa linha de pensamento sugere que "o caráter híbrido da cultura latino-americana dificulta [ria] uma inserção própria da região na (des) ordem das civilizações" (AYERBE, 2002, p. 41). Ou seja, seu subdesenvolvimento seria fruto de uma contradição interna (de valores) com o sistema capitalista, originada de sua matriz cultural ibérica, baseada no autoritarismo, familismo e clientelismo, que a tornariam incapaz de acompanhar o progresso das outras culturas ocidentais (e nada teria a ver com as relações de dependência às nações centrais). Landes considera as doutrinas de dependência que procuram explicar o subdesenvolvimento latino-americano em função das relações de exploração como "a mais bem-sucedida exportação da América Latina" (apud AYERBE, 2002, p. 40). A única opção (para desenvolver-se), segundo esse ponto de vista, passaria pela adesão ao Ocidente, ou seja, as nações latino-americanas teriam de se redefinir culturalmente (tornando-se ocidentais) para se integrarem. Dessa forma, temos a substituição das explicações antropológicas racistas defendidas por Richard Burton no século XIX, segundo a qual a razão para o subdesenvolvimento do país devia-se à mestiçagem, por uma explicação culturalista que reforça os mesmos preconceitos quanto a uma incapacidade congênita das nações latino-americanas de alcançarem o progresso por conta própria, dessa vez baseada em suas matrizes culturais.

Enquanto alguns, como Landes, vêem a interpretação das matrizes culturais como um fator determinante na explicação de uma incapacidade dos povos latino-americanos de se desenvolverem, e uma legitimação para a intervenção externa, Morse considera essas diferenças não como um sinal de fracasso ou de uma incapacidade genésica, mas como o sinal de uma opção diferente de modelo de desenvolvimento histórico que apresenta uma visão desafiadora e conflitante com os padrões ocidentais (europeus e norte-americanos). Segundo ele, o mundo ibérico reformulou e manteve alternativas do período formativo da civilização ocidental que têm um interesse cada vez maior para os grandes dilemas de nossos dias (MORSE, 1995, p. 29). A América Latina,

para Morse, “mostra [aos Estados Unidos] muita coisa que varremos para baixo do tapete, muita coisa que talvez ainda pudesse ser nossa” (MORSE, 1990, p. 216).

Bishop parece adotar sem nenhuma problematização a ideologia da superioridade da cultura norte-americana sobre as demais. As qualidades do Brasil estariam exatamente nessa condição de subdesenvolvimento que permitiria resguardar características “primitivas” e “autênticas”. Nesse ponto Bishop parece se alinhar ao pensamento de Ferdinand Denis, que defendia a preservação das características que ele considerava como autênticas na cultura brasileira. Se em seu pensamento sobre o Brasil Bishop defende os valores primitivos e tradicionais de nossa cultura, em suas traduções ela vai buscar uma diferente versão do país, mais condizente com seus próprios padrões literários, como veremos a seguir.

5.3 Bishop tradutora

Se a literatura pode ser vista como um meio de se construir a imagem de uma nação, como pretenderam nossos movimentos literários romântico e modernista, a disseminação dessa imagem em níveis transculturais dá-se através da sua tradução para línguas estrangeiras, assim como de todo o aparato de que a literatura se cerca (resenhas, críticas, estudos acadêmicos, etc.). O primeiro trabalho de tradução feito por Bishop no Brasil foi o livro *Arquitetura brasileira contemporânea*, que saiu em 1952 na Inglaterra (trabalho realizado junto a Henrique Mindlin). Em 1957 foi publicada sua tradução de *Minha vida de menina*, de Helena Morley. Suas primeiras traduções de poemas de autores brasileiros foram publicadas em 1963, na revista *Poetry*, constando de trechos de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. No ano seguinte, 1964, publicou traduções de três contos de Clarice Lispector na *Kenion Review*, e em 1965 dois poemas de Carlos Drummond de Andrade, “Não se mate” e “Poema de sete faces”, na revista *Shenandoah*. No mesmo ano foi publicado, no *New York Times Magazine,* o artigo “On the railroad named delight” sobre a cidade do Rio de Janeiro, que então comemorava quatrocentos anos. Junto com o artigo Bishop apresenta traduções de letras de sambas populares

brasileiros. Às traduções de poemas já publicadas, Bishop reúne novas traduções de sua autoria, assim como de outros tradutores americanos, em *An anthology of twentieth-century Brazilian poetry*. Publicada em 1972, a antologia foi co-editada pelo brasileiro Emanuel Brasil e por Bishop, que é responsável também pela introdução à literatura brasileira presente na obra.

Dentro da variedade da produção de Bishop relacionada ao Brasil – cartas, poesia, contos, artigo de jornal – as traduções chamam atenção se levarmos em conta o reduzido conhecimento e interesse por nossa literatura no exterior, provavelmente devido à barreira cultural e linguística que nos separa do resto do mundo. Nesse quadro é raro que um poeta reconhecido internacionalmente tenha se dedicado a traduzi-la. É interessante observar, porém, que, se a fama e o reconhecimento do escritor que traduz não significam garantia de uma boa tradução, não se pode negar o prestígio e o reconhecimento que ele trará para os textos que traduz. Bishop não apenas iluminou alguns de nossos escritores como introduziu a literatura modernista brasileira nos EUA, com suas traduções de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto[33].

O pioneirismo de Bishop como tradutora e divulgadora de nossa literatura nos EUA pode ser atestado na dificuldade com que leitores norte-americanos, principalmente durante a época em que a poeta esteve no Brasil, lidavam ao procurar textos brasileiros publicados em língua inglesa, como podemos notar no depoimento da pesquisadora norte-americana Joan Rosalie Dassin sobre sua pesquisa que gerou o livro *Política e poesia de Mário de Andrade* (1978). Em sua pesquisa, na qual estuda a poesia vinculada à política na obra de Mário de Andrade, Dassin refere-se à antologia compilada por Bishop como "a primeira grande antologia norte-americana de poesia brasileira" (DASSIN, 1978, p. 88). Dassin reclama também da escassez de obras modernistas brasileiras publicadas nos EUA, e de seu relativo desconhecimento. Sobre a recepção da obra de Mário de Andrade – um dos principais teóricos, críticos e criadores do nosso Modernismo – nos EUA e, por extensão, do Modernismo brasileiro, Dassin descreve:

[33] Segundo "Notes on editors and translators", In: BISHOP, Elizabeth. BRASIL, Emanuel (Org.) *An anthology of twentieth-century Brazilian poetry*. Middletown: Wesleyan University, 1972. p. 179.

> Embora haja poemas seus incluídos no *Penguin Book of Latin American Verse* (l971), haja outro em *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry* (1972) de Elizabeth Bishop e Emanuel Brasil, e Jean Franco discuta-o em *The Modern Culture of Latin America* (1967), não existe nenhuma análise extensa em inglês [de seu trabalho]. Que eu saiba, há apenas três obras que tratam substancialmente de Mário de Andrade: "The Modernist Movement in Brazil" (1967) de John Nist; uma tradução de "O Movimento Modernista" de Wilson Martins, feita por Jack E. Tomlins e intitulada "The Modernist Idea" (1970), e a tradução que Jack B. Tomlins também fez de *Paulicéia Desvairada, The Hallucinated City* (1958) [...] [E conclui:] Por isso, o leitor de fala inglesa não dispõe de fontes críticas e nem de recursos aos textos, uma vez que ainda não foram traduzidos à larga. *Amar, verbo intransitivo* (1927), obra relativamente sem importância, foi traduzida para o inglês em 1933 por Margaret Richardson Hallingsworthe, e foi publicada com o título de *Fräulein* pela Macauly and Co., de New York. Em 06 de agosto o *New York Times* concedeu-lhe uma *review* favorável (DASSIN, 1978, Nota número 5, p.117).

Segundo Dassin, as pesquisas musicais de Mário foram mais divulgadas, talvez devido ao seu aspecto exótico e folclórico, tendo vários de seus artigos sobre o tema publicados em revistas a partir de 1942. Outros autores também enfatizam a importância de Bishop na divulgação de nossa literatura, como Robert Kiernan, em seu estudo da literatura norte-americana pós-II Guerra: "por muitos anos no Brasil, Bishop desempenhou também um importante papel ao traduzir os escritores brasileiros mais importantes e apresentá-los ao público norte-americano" (KIERNAN, 1983, p. 148), ou Almino, em seu balanço poético entre EUA e Brasil, trabalho escrito no final dos anos 1990 – "a ela [Bishop] se deve, em parte, a organização da única antologia de boa circulação e prestígio entre os meios norte-americanos interessados na cultura brasileira: *'An anthology of twentieth-century Brazilian poetry'*" (ALMINO, 1996, p. 7), ou ainda Ashley Brown

> [...] os poemas de *Questions of travel* são o principal legado dos anos de Bishop no Brasil, mas, como uma escritora profissional, ele ocasionalmente se dedicou a outros trabalhos, e eventualmente tornou-se uma importante tradutora e intermediária entre as culturas brasileira e norte-americana (BROWN, 1983, p. 227) [cxxxvi]. [acrescenta ainda:] as traduções de Elizabeth Bishop [...] tornaram-

> se um padrão para aqueles que como nós se dedicaram à mesma tarefa (Ibidem, p. 237)[cxxxvii].

Considerando o relativo desconhecimento de nossa cultura e literatura no exterior, e a importância que a construção de sua imagem tem representado para nossa história literária (o que pode ser considerado um dos objetivos principais de nossa literatura modernista – objeto das reescritas de Bishop) assim como pelo baixo número de traduções de nossas obras a atingir o público em língua inglesa, é de se considerar a importância que uma atividade tradutória como a de Bishop adquire nesse contexto. Segundo Regina Przybycien (1993), a antologia, criada como *text-book* para uso em universidades, continua sendo uma das poucas referências entre os estudantes sobre nossa literatura. Provavelmente, além de ajudar a criar a imagem de nossa literatura na mente desses estudantes, as traduções de Bishop não tiveram grande impacto no meio literário americano, a ponto de provocar *reviews* favoráveis ou impactar escritores, não resultando, portanto, em alguma grande influência ou interferência no sistema literário norte-americano. Parte disso pode ser creditado às estratégias tradutórias de Bishop, como se verá posteriormente. No entanto, mesmo que não tivessem encontrado nenhum leitor americano quando publicadas, o estudo das reescritas de nossa literatura elaboradas por Bishop ajuda-nos a revelar a leitura que ela própria (enquanto representante do *polite establishment* da literatura norte-americana) fez de nossa literatura. E, se considerarmos o quanto Bishop e sua obra foram influenciados por nossa literatura, cujo contato estabeleceu-se em boa parte através de suas traduções, somos levados a concluir que houve realmente uma interferência propiciada pelo contato literário.

Na abordagem que faremos do *corpus* tradutório não se dará ênfase ao estudo das obras individuais, mas ao conjunto das mesmas, assim como nas suas relações entre si. Substitui-se, dessa forma, uma abordagem tradicionalmente linguística, por uma abordagem das macro-unidades, onde a cultura passa a ser a unidade operacional. Uma vez que a maior parte dos textos traduzidos é de obras da moderna literatura brasileira, pretende-se centralizar a análise nesses textos enquanto representantes desse importante período de nossa história literária. Como representante da alta literatura norte-americana pós-Segunda

Guerra Mundial, Bishop se encontra no centro do sistema literário ocidental, e sua concepção de literatura é construída a partir dos padrões norte-americanos vigentes à sua época. Em função disso passaremos, no próximo item, a estabelecer uma análise comparativa dos dois movimentos literários modernistas, o brasileiro e o norte-americano, na tentativa de entender o ponto de vista a partir do qual Bishop abordou nossa literatura.

5.3.1 O Modernismo brasileiro como literatura de exportação

Foi no "Manifesto da poesia Pau-Brasil", lançado em 1924, que Oswald de Andrade propôs a idéia da poesia brasileira como produto de exportação. Substituindo a tradicional exportação de nossas riquezas naturais, como o pau-brasil, o açúcar e o ouro, Oswald propõe a exportação de nossa literatura, de nossa cultura: "Como somos. Como falamos. [...] E a Poesia Pau-Brasil, de exportação" (ANDRADE, 1990, p. 327). A proposta da poesia de exportação de Oswald estava a sugerir não somente a exportação de textos, mas de toda uma sensibilidade brasileira que os modernistas se propunham a descobrir e reinventar. Já em 1925, Oswald teve a oportunidade de ver uma amostra dessa sensibilidade exportada para a França, através da tradução de uma seleção de poemas de sua autoria publicada sob o título de *Pau-Brasil*.

Também por essa época o público leitor norte-americano recebeu uma amostra da nova sensibilidade pregada por Oswald e pelo Modernismo brasileiro, através da tradução do romance *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, publicada em 1932 nos Estados Unidos (BARBOSA, 1994, p. 17). No entanto, o nosso Modernismo, no que concerne à poesia, somente veio a ser introduzido de forma sistemática nos EUA na década de 60, através das traduções de poetas modernistas realizadas por alguns tradutores, entre os quais o nome de Elizabeth Bishop se destaca, por sua fama, e da publicação do

primeiro artigo acadêmico escrito em língua inglesa sobre nosso modernismo, assinado pelo brasilianista Richard Morse[34].

Bishop foi uma pioneira nas traduções de nossa poesia modernista para a língua inglesa, publicando poemas de Carlos Drummond e João Cabral de Melo Neto. Os textos que formam o corpus de traduções de Bishop do português efetivamente publicadas no mercado editorial americano durante sua vida[35], discriminado no item anterior, podem ser divididos em dois grupos: o primeiro incluiria a literatura canônica representada pelas obras dos autores modernistas, e o segundo, que poderia ser classificado como literatura popular ou *näive*, incluiria *Minha vida de menina* e as letras de sambas. Pretende-se manter o foco no estudo das traduções dos textos canônicos, uma vez que seu status de cânone apresenta uma indicação clara de seu propósito representativo de uma literatura nacional, e de projeção de uma imagem.

No primeiro grupo – literatura modernista – encontramos os seguintes poemas, em quase sua totalidade publicados na antologia: de Carlos Drummond de Andrade "Poema de sete faces" (Seven-sided poem), "Não se mate" (Don´t kill yourself), "Viagem na família" (Travelling in the family), "A mesa" (The table), "Infância" (Infancy), "No meio do caminho" (In the middle of the road) e "Retrato de família" (Family portrait). De Manuel Bandeira, Bishop traduziu "Meu último poema" (My last poem) e "Tragédia brasileira" (Brazilian tragedy); de Joaquim Cardozo, "Cemitério da infância" (Cemetery of childhood) e "Elegia para Maria Alves" (Elegy for Maria Alves); e de Vinícius de Moraes, "Soneto da intimidade" (Sonnet of intimacy). De João Cabral de Melo Neto, Bishop traduziu as partes I, II e XIV de "Morte e vida Severina" (from The death and life of a Severino). Na prosa Bishop traduziu os contos de Clarice Lispector "A galinha" (A hen), "A menor mulher do mundo" (The smallest woman in the world) e "Macacos" (Marmosets)[36].

[34] Conforme nos relata Antonio Candido na apresentação d'*O Espelho de Próspero*, de Richard Morse (MORSE, 1995, p. 11).
[35] Bishop também publicou traduções de poemas do espanhol e do francês.
[36] É importante notar que estão listadas apenas as traduções de Bishop que foram aceitas e efetivamente publicadas pelo mercado editorial americano.

Os poemas "Infância", "Poema de sete faces" e "No meio do caminho tinha uma pedra", de Drummond, apareceram no Brasil em *Alguma poesia* (1930); "Não se mate" havia sido publicado em *Brejo das almas* (1934), "Retrato de família" em *A Rosa do povo* (1945), "Viagem na família" em *José* (1948), e "A Mesa", em *Claro enigma* (1951). "Meu último poema", de Manuel Bandeira, apareceu em *Libertinagem* (1930), e "Tragédia brasileira" em *Estrela da manhã* (1936). "Morte e vida Severina" de João Cabral de Melo Neto havia sido publicado em 1956, os poemas de Joaquim Cardozo em *Signo estrelado* (1960); e "Soneto da intimidade", de Vinícius de Moraes, aparece em *Novos poemas* (1937). Os contos "A galinha", e "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector, foram apresentados no livro *Laços de família* (1960), e "Macacos" em *Legião estrangeira* (1964).

Como se pode ver, as traduções de Bishop abrangem textos que vão da década de 1930 à de 1960, reunindo expressivos autores e peças tradicionais da literatura brasileira como "Poema de sete faces" e "No meio do caminho tinha uma pedra", de Drummond, "Tragédia brasileira", de Bandeira, e "Morte e vida Severina", de João Cabral. Se nem todos os autores reunidos nesse grupo podem ser classificados como modernistas, enquadram-se como herdeiros daqueles. Manuel Bandeira representa a primeira geração modernista, seguida por Drummond e Joaquim Cardozo. Cabral e Vinícius podem ser considerados herdeiros do movimento modernista brasileiro na poesia, assim como Clarice Lispector na prosa.

O gosto pessoal e a identificação de Bishop com as *personas* dos poetas e suas obras parecem ter sido motivos determinantes na escolha dos textos que traduziu. Seu maior esforço foi empregado com Drummond, do qual traduziu sete poemas, entre eles o longo "A Mesa". Drummond e Bishop encontraram-se apenas uma vez, quando trocaram poucas palavras [37]. Sobre ele dizia ser um de seus poetas brasileiros preferidos: "ele é um poeta bom, estranho, seco – é uma pena ele não ser conhecido fora do Brasil" (BISHOP, 1995, p. 680). Trocaram alguma correspondência quando Bishop traduzia seus poemas, mantendo um contato apenas profissional. Nas cartas Bishop enviava trechos de suas

[37] Nas palavras de Bishop: "Encontramo-nos uma vez – na calçada, à noite. Havíamos saído do mesmo restaurante, e ele beijou minha mão educadamente quando fomos apresentados" [*We've met once – on the sidewalk at night. We had just come out of the same restaurant, and he kissed my hand politely when we were introduced*] (BISHOP, 1996, p. 96).

traduções para avaliação, assim como discorria sobre os problemas encontrados e pedia sugestões. Apesar de esteticamente considerar Cabral num nível superior ao de Drummond – "aquele lado sentimental do Cummings, amor e 'comentário social', é mais ou menos o estágio em que eles estão aqui – Bandeira e Drummond - ah, todos eles praticamente – (exceto Cabral)" (Ibidem, p. 720), Bishop parece ter se identificado mais com o universo poético de Drummond, especialmente seus poemas memorialísticos e que tratam da infância e da família, temas que passaria a tratar em sua própria obra.

Vinícius parecia lhe interessar mais como pessoa do que como poeta. Antigo amigo de Lota, Vinícius tornou-se companheiro de Bishop em muitas temporadas em Ouro Preto, na casa da amiga comum Lili Correia de Araújo. Passavam as tardes lendo e jogando. Talvez bebendo, uma vez que ambos partilhavam desse hábito [38]. Bishop divertia-se com a idéia de que seus encontros pudessem passar por um movimento intelectual em Ouro Preto[39]. Vinícius é várias vezes citado em suas cartas, mas sua obra não aparece como tema de seus comentários. Apenas quando trata das traduções a constarem da antologia comenta acerca de um poema de Vinícius sobre a mulher (com certeza "Receita de mulher", que consta da antologia) como "muito bom, engraçado, e bem Vinícius (e bem brasileiro também)" (BISHOP, 1995, p. 548). Em uma entrevista publicada em 1977 compara-o a Eliot: "ele era um ótimo poeta, do tipo sério, tinha algo de 'eliotiano'" (BISHOP, 1996, p. 96)[cxxxviii]. É estranho o contraste: na carta chama-o de engraçado (considerada uma característica de Vinícius e mesmo do brasileiro), para depois chamá-lo de sério, comparando-o ao pernóstico Eliot!

---

[38] Paulo Henriques Britto, tradutor de Bishop no Brasil, na introdução de sua antologia *Elizabeth Bishop: Poemas do Brasil,* chega a insinuar que os dois tiveram um romance.

[39] Em entrevista publicada na revista Visão em 1969, "Ouro Preto: Tempo de primavera no Festival de Inverno" (Bishop, 1996), Bishop responde à pergunta do entrevistador a respeito do 'ambiente literário' de Ouro Preto: "É difícil de dizer. Um caso divertido: dois anos atrás eu estava hospedada no Pouso Chico Rei. Também estava Vinícius de Moraes. Era verão, mas chovia e fazia frio, e Vinícius, Lili [a dona da pousada] e eu estávamos na despensa. Passamos toda a tarde lendo livros de detetives. Não trocamos uma única palavra. Logo após, 'O Globo', do Rio de Janeiro, publicou um artigo intitulado: 'Um movimento intelectual em Ouro Preto', acompanhado de uma foto dos fundos da minha casa, que parece estar caindo em pedaços." (It´s difficult to say. An amusing case. Two years ago I was staying at the Pouso Chico Rei. So was Vinícius de Moraes. It was summertime, but cold and rainy, and Vinícius, Lili and I were sitting in the pantry. We took to reading detective stories, the entire afternoon. We didin´t exchange a single word. Thereupon 'O Globo' from Rio published an article headed: 'An intellectual movement in Ouro Preto', along with a picture of the back part of my house, which seemed to be falling in pieces). (p.48)

Manuel Bandeira também se tornou amigo de Elizabeth Bishop, pelo menos por um bom tempo. Trocaram visitas, cartas, traduções e poemas. Bishop enviou a Bandeira potes de geléia que ela mesma fazia. Bandeira enviou-lhe uma rede como presente de aniversário. Em carta escrita em 1954, Bishop comenta a respeito de uma foto em que se vê Manuel Bandeira escrevendo deitado em uma rede: "[...] vi uma foto em que ele aparece escrevendo numa rede, de modo que acho que é este o espírito literário brasileiro" (BISHOP, 1995, p. 307). Inevitavelmente vêm-nos à cabeça as imagens de Darcy Ribeiro, Jorge Amado e Mário de Andrade em suas respectivas redes – diz-se que *Macunaíma* foi escrito por Mário deitado em uma rede[40] – e não podemos deixar de concordar com Bishop ao elegê-la como a imagem do poeta brasileiro. Concordamos com a imagem, mas não com o provável sentido a ela atribuído por Bishop. Esse comentário revela bastante sobre a imagem que Bishop fazia do típico poeta brasileiro, do qual considerava Bandeira uma espécie de arquétipo, o que não pode ser tido exatamente como um elogio. Na introdução à antologia que editou, Bishop tece algumas considerações a respeito do poeta brasileiro que primam pela ambiguidade. Ao mesmo tempo que sugere uma posição privilegiada da poesia em nossa cultura ao dizer que "poetas e poesia são muito prezados no Brasil" (BISHOP, 1972, p. xiii) [cxxxix], esse privilégio é dissolvido por uma certa mundaneidade ou anti-profissionalismo com que a profissão é encarada – "quase todos com algum interesse literário publicaram pelo menos um livro de poemas [...] O que não quer dizer, é claro, que a poesia nos inúmeros pequenos volumes seja necessariamente de qualidade, ou mesmo razoável" (Ibidem, p. xv)[cxl]. Como conciliar, portanto, a seriedade com que Bishop encarava sua profissão com a postura aparentemente relaxada encontrada nos escritores brasileiros? Quanto a Bandeira, achava-o "acomodado" (BISHOP, 1995, p. 718) em sua posição de "grande poeta". Também não demonstrava muito gosto por sua poesia, que considerava romântica e lírica: "[...] para falar a verdade, não aprecio a sua poesia, mesmo sabendo que muito do charme da linguagem me escapa [...] [Ele] é delicado e musical e tudo o mais – nada parece sólido ou realmente 'criado' – é tudo pessoal e tendendo para o frívolo" (apud PRZYBYCIEN, 1993, p. 242). Para uma poética contida, marcada pelo

[40] "[...] em meio a uma nuvem de fumaça de tabaco, numa fazenda paulista", descreveu Richard Morse (MORSE, 1990, p. 115). Há inclusive uma gravura em metal feita por Lasar Segall, chamada "Saudades da fazenda", retratando Mário deitado numa rede segurando caneta e papel.

understatement e com a aparente ausência de uma voz, como a de Bishop, os poemas de Bandeira soam por demais pessoais e melodiosos.

O contrário dessa poética era a de João Cabral de Melo Neto, o único poeta brasileiro que Bishop declara aprovar sem reservas: "ele é o único de quem eu realmente gosto muito […]" (BISHOP, 1995, p. 711). Os poemas de Cabral, secos, desgastados, estritamente formais, agradaram muito a Bishop, que compartilhava dessa concepção da poesia como um objeto trabalhado, intelectual, e despido de uma emotividade fácil. Em Cabral, Bishop encontrou também o eco da literatura popular que tanto lhe agradava, através das ressonâncias da literatura de cordel encontrados em "Morte e vida Severina". Foi Cabral também que lhe proporcionou a chave para a tentativa de uma poesia social que não soasse apelativa ou engajada, recorrendo à tradição popular como fizera o poeta brasileiro. Da mesma maneira que Cabral buscara no cordel uma forma para sua poesia de denúncia, Bishop encontrou na balada, forma típica da cultura popular dos países de língua inglesa, um meio para escrever seu poema social, "The Burglar of Babylon". Como nota Przybycien, a tradução do poema de Cabral foi publicada em 1963 na *Poetry*, e o poema de Bishop foi publicado pela primeira vez na *New Yorker* em 1964 (Przybycien, 1993, p. 248). Revelador a esse respeito é o seguinte comentário de Bishop, que costumava renegar a literatura engajada socialmente, sobre João Cabral em carta de 1956: "[...] pelo menos a poesia dele é a única que conheço no Brasil que demonstra verdadeira simpatia, e que tematiza os pobres [acrescentado à margem: quer dizer, sem ser de modo cômico – todo mundo aqui leva a coisa para esse lado], os retirantes; e alguns dos poemas dele são muito bons" (BISHOP, 1995, p. 706). Apesar do poema de Bishop ser encarado com reserva pelos críticos brasileiros quanto à representação da realidade social que procura descrever (a perseguição de um bandido nos morros do Rio de Janeiro), formalmente "The Burglar of Babylon" é considerado um bom poema.

O poeta Joaquim Cardozo não foi alvo de muitos comentários de Bishop, pelo menos no que se tem registrado. No entanto a inclusão de seus dois poemas parece explicar-se pela presença dos temas da memória e da infância que Bishop havia incorporado à sua obra via Drummond (na poesia) e Helena Morley (na prosa).

Se excetuarmos *O diário de Helena Morley*, os contos de Clarice Lispector permanecem como os únicos textos literários em prosa traduzidos por Bishop. Seu interesse pela escritora deve-se a uma identificação com sua obra e sua pessoa como declara a própria Bishop:

> [...] encontrei uma escritora contemporânea de quem realmente gosto. [...] Constato que não apenas gosto muito dos contos dela como também gosto dela pessoalmente. Seus dois ou três romances não me parecem tão bons, mas seus contos são quase como as histórias que eu sempre achei que alguém devia escrever sobre o Brasil – tchekovianas, ligeiramente sinistras e fantásticas. [...] Na verdade, eu a acho melhor que J. L. Borges. (BISHOP, 1995, p. 725).

Como sempre, a identificação de Bishop com as obras e/ou *personas* dos poetas brasileiros que conheceu e admirou, em geral a levam ao comentário de que gostaria de ter escrito seus textos. E traduzi-los é uma forma de se apropriar deles, de incluí-los em sua própria obra.

Também moderna é a literatura brasileira apresentada por Bishop em *An anthology of twentieth century Brazilian poetry,* do qual foi editora em colaboração com seu amigo brasileiro Emanuel Brasil. A antologia era parte de um projeto da Wesleyan University, e um segundo volume, que não veio a ser publicado, conteria os poetas concretistas e letras da música popular brasileira contemporânea (da década de 1970). Nesse volume Bishop reúniu suas traduções às de outros escritores e tradutores americanos, apresentando um panorama de nossa literatura que vai de Oswald de Andrade a Ferreira Gullar.

Os autores apresentados ao leitor americano por Bishop, seja em suas traduções ou na edição da antologia, são representantes da nossa tradição literária moderna. O Modernismo, como vimos no capítulo dedicado a Blaise Cendrars, é considerado por nossa história literária como o momento clímax no processo de desenvolvimento de uma literatura nacional original, autenticamente brasileira, ao mesmo tempo que a atualiza em relação à revolução estética que grassava no mundo ocidental. Guilherme de Merquior considera-o como "a idade de ouro da poesia brasileira" e o identifica como o momento de

"nacionalização definitiva da língua literária" (MERQUIOR, 1979, p. 134). Na visão de Afonso Ávila o Modernismo representa o estágio final de um processo de nacionalização literária (da realidade e da linguagem) que teria se iniciado com o Barroco[41]. E para Antonio Candido "o Modernismo [...] corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro" (CANDIDO, 1967, p. 149).

Como nota Morse (1990), o Modernismo tornou-se referência básica para a tomada de consciência latino-americana em nosso século e, de forma menos decisiva, também para uma tomada de consciência norte-americana. A questão da nacionalização era um imperativo nas nações periféricas e, no Brasil, fez aliar a renovação estética e formal pregada pelas vanguardas europeias ao esforço de interpretação sócio-histórica do país, até então recalcada por uma visão pessimista e negativa dos nossos valores étnicos e culturais. Mantendo a tradição brasileira da literatura de função histórico-social, o nosso Modernismo, mais do que um movimento estético, também atuou de forma ativa política (no engajamento de escritores e artistas em movimentos políticos, como o socialismo de Oswald de Andrade e o integralismo do Movimento Verde-Amarelo) e socialmente (com sua proposta do "abrasileiramento" da língua nacional e da valorização da cultura popular).

No âmbito literário o imperativo nacionalista tendeu para o resgate da história étnica e cultural do país sob o ponto de vista do primitivismo e na tentativa da nacionalização da nossa linguagem literária. Como nos mostra o balanço que Mário de Andrade fez do movimento, este "formulou um nacionalismo descritivista que, se fez bem ruim poesia, sistematizou o estudo científico do povo nacional, na sociologia em geral, no folclore em particular, na geografia contemporânea. E promoveu uma reacomodação nova da linguagem escrita à falada muito mais eficaz que a dos românticos" (ANDRADE, 1972, p. 188). Reacomodação ou abrasileiramento da língua portuguesa, a proposta modernista de uma linguagem literária nacional original foi levada ao seu extremo em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1956)[42].

---

[41] "O que antes representava no Barroco e no Romantismo os estágios respectivos de apropriação e posse da realidade, evolui no Modernismo para um estágio de reflexão sobre a realidade" [o mesmo se aplicaria no que concerne à linguagem] (ÁVILA, 1975, p. 30).

[42] É claro que não se pode confundir o projeto de José de Alencar e Mário de Andrade de nacionalização do português com a linguagem desenvolvida por Guimarães Rosa. O objetivo de Alencar e Mário, além do literário, era social – pretendia-se substituir o português castiço pela língua como era falada pelo povo

Nos EUA o movimento modernista adquiriu uma feição diferente. O impacto das vanguardas europeias, que no Brasil foi preponderante na literatura, parece ter se dado principalmente nas artes plásticas. Na literatura os EUA já apresentavam um histórico de renovação tanto ao nível formal quanto cultural (no sentido da problematização de sua cultura própria), que é apenas recuperado pelo Modernismo. (Enquanto no Brasil o Modernismo tratava de rejeitar os modelos anteriores). Como nos alerta Morse, em contraste com o norte-americano, para o intelectual modernista brasileiro "não se tratava de uma questão de renovação cultural, e sim de invenção de uma cultura" (MORSE, 1990, p. 110). É interessante notar que a literatura moderna teve como um dos precursores aquele que pode ser considerado o primeiro escritor original norte-americano, Edgar Alan Poe. Apesar de não ter encontrado seguidores contemporâneos em seu país, Poe tornou-se reconhecido na Europa através do grande interesse demonstrado pelo primeiro escritor de sensibilidade moderna, o francês Baudelaire. Este traduziu a obra de Poe para o francês e a ele deve os princípios básicos de sua poética. Precursor modernista nas letras francesas, Baudelaire torna-se posteriormente a grande influência dos simbolistas franceses que, por sua vez, tornam-se referência para os modernistas americanos, de onde devem o nome de um de seus primeiros movimentos, *Des Imagistes*. Além disso, o verso livre já havia sido introduzido na literatura americana por Walt Whitman, autor resgatado pelo Modernismo junto com Emily Dickinson e os poetas metafísicos.

É curioso notar que, apesar do Brasil ter se mantido sob forte influência da cultura francesa durante um longo tempo, o nosso Simbolismo não chegou a se apropriar das experimentações formais e estéticas do Simbolismo francês, permanecendo com um pé atado na formalidade parnasiana, estabelecendo um diferente percurso para a eclosão de nosso Modernismo [43]. Segundo nosso ponto de vista, um dos motivos de obstrução no

---

brasileiro. Já a preocupação de Guimarães Rosa era primordialmente estética – baseado principalmente na linguagem sertaneja, Rosa criou uma linguagem própria, que o sertanejo do qual ela se originou não entenderia. Ambos os projetos, no entanto, convergem na medida em que propõem a criação de uma linguagem literária nacional, que se diferenciasse do português de Camões e apresentasse uma originalidade baseada na cultura popular brasileira.

[43] Silvio Castro, em *Teoria e política do modernismo* (1979) aborda a questão. Segundo sua opinião - que contraria as visões tradicionais sobre o fenômeno, na medida em que estas evidenciam o aspecto de ruptura do movimento modernista em relação à literatura brasileira precedente - as origens do Modernismo brasileiro estariam no nosso movimento simbolista, assim como ocorreu na literatura europeia. Para o autor, "a linha

desenvolvimento e aceitação do Simbolismo no Brasil, que teria impedido inclusive seu aprofundamento na experimentação, deve-se à forte tendência nacionalista-descritiva que vigorava em nossa produção e crítica literária, abordada no capítulo dedicado a Denis, e que teria impedido a pronta aceitação de uma estética que rompe com a própria referencialidade da literatura.

A questão do nacionalismo não parece ter participado das preocupações de dois nomes importantes da renovação modernista em língua inglesa, T.S. Eliot e Ezra Pound, que apresentavam uma visão da literatura como uma entidade supra-histórica e apolítica, não dominada por fronteiras nacionais. William Carlos Williams, apesar do apoio recebido de Pound, elaborou obra bastante diversa da dos imagistas. Procurou tratar a questão nacionalista seja através da rememoração histórica apresentada em *In the American grain* (1925) ou através da visão épica da realidade norte-americana apresentada em *Paterson* (1946-1958) e da problematização de uma linguagem literária americana. Williams propunha uma linguagem americana que permitisse exprimir diretamente sua realidade. Nesse assunto Bishop mantinha-se do lado de Eliot, e não parecia distinguir sua linguagem da inglesa:

> [...] nós temos uma riqueza de formas [poéticas] próprias que são adequadas à nossa língua. Eu digo formas inglesas, não americanas.

---

simbolista que vai de Souza e Cruz a Mário Pederneiras entrará como fator essencial do Modernismo através dos poetas reformistas ativos no Rio de Janeiro: Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, Murilo de Araújo e Tasso da Silveira". (CASTRO, 1974, p. 30). Nomes que, com exceção de Bandeira, estão longe de representar o legítimo espírito modernista, chegando mesmo a contrariá-lo, como sugerem Benedito Nunes (1975) e Guilherme de Merquior (1979). A necessidade de ruptura com uma linha literária nacional, que naquele momento era representada pelo Simbolismo, é avaliada em suas consequências de forma lúcida por Wilson Martins: "o movimento [modernista], ao enveredar pelo desejo revolucionário e pela tática destruidora, talvez haja truncado uma evolução mais natural, que teria passado do **Simbolismo gorado** que tivemos à **poesia modernista que não chegamos a ter** 'enquanto poesia', embora extremamente rica em valores poéticos 'modernistas' pela ponte suave que lhe haviam preparado os Ronald de Carvalho e os Guilherme de Almeida, logo rejeitados pelos modernistas para as trevas exteriores [...]" (MARTINS, 1969, p. 225). Por outro lado, apesar da insatisfação dos modernistas com o parnasianismo e o simbolismo, é reconhecido o interesse que revelariam por alguns escritores simbolistas, como Alphonsus de Guimaraens, visitado por Mário e Oswald de Andrade em sua viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais. E o próprio Mário reconheceria em carta de 1924 a Manuel Bandeira "[...] toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra o Simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do Simbolismo" (MARTINS, 1969, p. 87) (grifo meu).

> Nós ainda somos mais ingleses do que qualquer outra coisa, e essa "língua americana" da qual William Carlos Williams estava sempre falando é um disparate. Nós estamos escrevendo melhor poesia inglesa do que os ingleses estão escrevendo no presente [...] (BISHOP, 1996, p. 34)[cxli].

O projeto de americanização da língua inglesa de Williams pode ser visto como um ponto de contato entre o Modernismo brasileiro e o estadunidense. O problema de uma língua "brasileira" foi tratado com preocupação tanto por Oswald de Andrade quanto por Mário de Andrade, e já fora antecipado por José de Alencar no Romantismo. Mário pretendia ajustar a língua literária à língua não-literária por amor a uma decantada identidade brasileira. E Oswald pregava – "a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos."[44] Através de uma comparação estabelecida entre Oswald e Williams[45], Richard Morse sugere outra característica comum a ambos, a limitação determinada pelo uso de uma linguagem referencial que suprisse seus interesses nacionalistas:

> [...] apesar da iluminação proporcionada pela experimentação parisiense nem Williams nem Oswald foram capazes de seguir os passos radicais que os artistas europeus estavam dando em direção à abstração ou aos aspectos mais destrutivos do dadaísmo. Ambos sentiam-se na obrigação de definir, ou expressar diretamente, o cenário americano (MORSE, 1990, p. 89).

O nacionalismo em nossa literatura, cuja tendência descritivista gerou a poesia ruim de que fala Mário de Andrade, e o atrelamento a uma linguagem referencial, de que fala Morse, pode ser acompanhada desde os escritores românticos do séc XIX. Por outro lado, o viés nacionalista do Modernismo brasileiro, que para alguns pode ser considerado como uma contradição e uma permanência de valores passadistas (românticos), acaba por confirmar ao movimento sua modernidade, assim como lhe permite adquirir uma feição própria, não se tornando, portanto, uma mera cópia do que se passava na Europa. Como

[44] Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924.
[45] Em "Quatro poetas americanos: uma cama de gato" (MORSE, 1990, p. 87-132).

sugere Morse, "Oswald adotou uma gramática e uma sintaxe modernista, porém foi além dos europeus ao reconceber seu mundo eurocêntrico" (MORSE, 1990, p. 94). O desafio de Oswald e do Modernismo brasileiro ao mundo eurocêntrico encontra-se em sua teoria da antropofagia, cujo projeto revolucionário propõe uma resposta das nações periféricas à sua tradicional postura de cópia e recebedor passivo de teorias e ideias estrangeiras. O projeto antropofágico, um misto de "já que não se pode vencê-los, junte-se a eles" com "use as armas do inimigo para vencê-lo", reconhece a inserção de nossa cultura na tradição europeia sem, porém, abrir mão de seus caracteres étnicos e culturais exclusivos. Para conciliá-los, propõe o devoramento e deglutição das influências externas, incorporando-as criticamente às matrizes nacionais.

À época da chegada de Bishop ao Brasil o panorama literário brasileiro permanecia ainda à sombra do movimento modernista, seja para criticá-lo, seja para aplaudi-lo. Por um lado era representado pela Geração de 45, que quase propunha uma reação ao espírito modernista, sugerindo um retorno à forma poética trabalhada; e, por outro lado pelo movimento concretista, que se proclamava herdeiro direto de Oswald de Andrade e sua teoria da antropofagia. Bishop parecia não apreciar muito o Concretismo, considerando-o um *déjà-vu* do experimentalismo modernista: "parece-me que revivifica as experiências francesas, italianas e alemãs de antes da Primeira Guerra Mundial e, como toda revivificação, tem pouco a nos dizer diretamente. Talvez possua um certo charme nostálgico" (apud PRZYBYCIEN,1993, p. 119). Nesse estilo gostava apenas de seu conterrâneo e.e.cummings: "a poesia concreta que os outros poetas fazem eu não acho interessante. Tem apenas um impacto inicial – um jogo de palavras, às vezes divertido e espirituoso, mas inútil e impossível de se lembrar" (BISHOP, 1996, p. 52)[cxlii]. Seu estilo tendia mais para o de João Cabral de Melo Neto.

Em uma entrevista realizada com Bishop em 1966, Tom Robins define-a como "um membro da elite literária, da tradição culta" (BISHOP, 1996, p. 36)[cxliii]. Na história literária americana Bishop faz parte do cenário da "mid-century American poetry". Nesse período os grandes renovadores do Modernismo na língua inglesa ainda viviam e publicavam, e mantinham sob sua influência toda a geração procedente. Nomes como o de W.H. Auden (inglês que passou a viver na América), Ezra Pound (visitado quando estava

no sanatório por Bishop, que escreveu um poema em sua homenagem, "Visit to Saint Elizabeth's"), Marianne Moore e T.S. Eliot, representam a moderna tradição literária em língua inglesa sob a sombra da qual Bishop se situa. Mesmo com os novos rumos que a literatura americana viria tomar a partir das décadas de 1950 e 60, através do envolvimento social do movimento *Beat* e da renovação formal proposta por sua escrita automática, assim como pelo surgimento da poesia confessional na qual o poeta expunha seus próprios dramas pessoais, Bishop manteve-se refratária a mudanças, pois esses eram temas que não considerava adequados a serem tratados pela poesia.

A influência mais notada em sua obra tem sido a de Marianne Moore, sua amiga por toda a vida e mentora intelectual nos seus primeiros anos de escritora. Em ambas percebe-se uma visão detalhada e precisa de pequenos eventos do cotidiano, que acabam por adquirir um aspecto transcendente. Compartilham também o gosto por animais como tema poético. Visão detalhada e descrição precisa são duas características sempre lembradas pelos críticos de Bishop, assim como seu grande poder de reticência citado por Octávio Paz – o *understatement* que Bishop dizia não existir na língua portuguesa. Seu processo de criação é descrito por ela mesma:

> [o entrevistador lhe pergunta se na criação de seus poemas Bishop parte de um som, imagem ou ideia] É diferente com cada um dos poemas. Alguns começam como um grupo de palavras que você não está certa para que servem, mas eventualmente elas se acumulam e tornam-se linhas, e então você vê um padrão emergir. Às vezes uma ideia me persegue por um longo tempo, apesar de que poemas que começam como ideias são muito mais difíceis de escrever. É mais fácil quando eles partem de um grupo de palavras que soam bem e não fazem muito sentido, mas finalmente revelam seu propósito. Novamente, a qualidade inconsciente é muito importante. Você não indaga a um poema o que ele significa, deve-se deixar que ele o faça (BISHOP, 1996, p. 99)[cxliv].

Bishop não considerava a poesia o meio adequado para o poeta exprimir suas ideias sociais ou pessoais: "a poesia não deveria ser usada como um veículo de nenhuma filosofia pessoal" (BISHOP, 1996, p. 104)[cxlv]. O poema devia ser antes de tudo um objeto

artístico que falasse por si mesmo. É divertido o comentário de Bishop acerca de seus alunos no curso de Escrita Criativa, do qual foi professora na University of Washington: "[...] e se alguém naquela classe usar a palavra 'comunicar' mais uma vez, eu vou gritar! Eu detesto essa palavra! Aqueles estudantes não estão lá para se 'expressarem'; eles estão lá para aprenderem a escrever um bom poema" (Ibidem, p. 38)[cxlvi]. Dessa forma torna-se fácil entender o desgosto de Bishop pela poesia social, pelo confessionalismo, pela poesia pessoal e lírica. O que não a impediu de eventualmente incursionar por esses temas.

A literatura dificilmente poderia ser colocada como um dos motivos que trouxeram Bishop ao Brasil ou a mantiveram aqui. Sua vida no país não devia ser encarada como uma escolha profissional, como declarava: "não quero virar uma poeta que só escreve sobre a América do Sul. É uma das minhas maiores preocupações agora [1960] – como usar tudo isto e continuar morando aqui – e, no entanto, continuar sendo uma puritana da Nova Inglaterra e da Nova Escócia" (BISHOP, 1995, p. 415). Seu primeiro interesse pelo Brasil foi despertado pelos relatos de viajantes que aqui passaram e que ela lera, denotando especial preferência por Darwin. Em carta de 1962 diz: "em matéria de América do Sul, a única coisa que eu realmente gosto de ler são livros de antropologia e os cronistas antigos" (Ibidem, p. 726). Em literatura seu interesse era restrito a autores isolados, e não parece ter havido nenhum interesse sistemático em nossa história literária ou sua crítica, ou mesmo em nossa língua: "acho que não há muito a dizer sobre mim no Brasil – só aqueles poemas, e uns poucos outros com temas brasileiros escritos depois [...] – eu praticamente não tive vida 'literária' no Brasil e não tive nenhum impacto! " (Ibidem, p. 687).

Isso não a impediu de entrar em contato com nossa literatura. Apesar do seu deficiente conhecimento da língua portuguesa, Bishop cita muitos autores brasileiros, a maior parte lida em traduções. Demonstrou predileção pela poesia em detrimento da prosa: "acho a poesia brasileira maravilhosa, muito melhor, na verdade, do que a prosa, em minha opinião" (BISHOP, 1996, p. 79) [cxlvii]. Da prosa brasileira cita Graciliano Ramos, de quem fala com entusiasmo e do qual parece ter lido vários livros. Machado de Assis é citado com reserva (considera-o superestimado – talvez pelo pequeno número de traduções de suas obras em inglês na época, e da baixa qualidade das poucas existentes), apesar de reconhecê-lo como um "clássico" brasileiro. Cita também Carolina de Jesus, da qual pensa em utilizar

algumas frases. Jorge Amado e Veríssimo "são chatos". *Os sertões*, de Euclides da Cunha é "um livro realmente maravilhoso". *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, é "fascinante e deprimente". Cita ainda Otávio Tarquínio de Souza, Raquel de Queirós e Lúcia Miguel Pereira. Na poesia, além dos autores que traduziu cita Cecília Meireles, "antiquada, mas muito boa".

Bishop compara o nordeste brasileiro com o sul americano, inclusive na literatura (regionalista) (Bishop, 1995, p. 719). Sobre o meio intelectual, não o frequentava e fazia críticas ferozes: "os intelectuais tendem a ser anti[americanos], é claro, se bem que comigo eles têm muito tato. Vão lhe mostrar uma coisa horrível chamada neoconcretismo – puro Paris anos 20. [...] É este o problema – são tão provincianos, os jovens saem pela tangente e fazem redescobertas inúteis – e os velhos se acomodam com muita facilidade" (BISHOP, 1995, p. 719). Em matéria de cultura francesa "eles dão um banho na gente" (Ibidem, p. 718). Elabora longos comentários sobre o conhecimento que acredita terem os brasileiros sobre a literatura norte-americana:

> Realmente não sei o que eles conhecem de poesia americana ou inglesa – acho que bem pouco. [...] De modo geral eles conhecem Frost e Millay e E. Dickinson – Pound, Cummings. E Eliot. Wallace Stevens conhecem vagamente, e da Marianne [Moore] nunca ouviram falar. Não conheço quase ninguém do meio literário, e quase ninguém me conhece – e acho que eles pensam que se eu fosse boa mesmo eu estaria no meu país! (p. 719) Eles parecem estar muito interessados em Faulkner no momento [1962], e alguns livros dele saíram em português. Mas, tal como acontece com o Dylan Thomas, tenho a impressão de que eles não o compreendem nem um pouco – eu, pelo menos, não tive sorte nas minhas tentativas de fazer as pessoas lerem os melhores contos dele. Tudo que já saiu em francês as pessoas conhecem [...] [Dirigindo-se a Robert Lowell que vinha ao Brasil fazer palestras:] Quanto à poesia – a meu ver você tem de ser bem elementar, mesmo. – Ninguém aqui já ouviu falar de [Allen] Tate ou [John Crowe] Ranson ou Randall [Jarrell] ou [Theodore] Roethke – do Hart Crane alguns ouviram falar vagamente. [...] Henry Miller – no que ele tem mais de antiamericano, é claro! Hemingway. Mas o Cummings, por incrível que pareça, é o mais conhecido, creio eu – mas talvez não seja tão estranho – aquele lado sentimental do Cummings, amor e

> "comentário social" é mais ou menos o estágio em todos estão aqui [...] (BISHOP, 1995, p. 720) (Carta de 26/04/1962).

Em uma discussão com intelectuais brasileiros, relatada numa carta de 1957, onde tentava convencê-los a ler Henry James e Edmund Wilson em vez de Henry Miller, termina por concluir, vencida:

> Por fim me dei conta de que Dreiser, Anderson, algumas coisas de Miller etc. correspondem melhor à imagem mental que eles têm dos Estados Unidos, e eles simplesmente não admitem que esta imagem seja destruída por um escritor de primeira. E não conhecem nossos críticos em absoluto, limitam-se a repetir as ideias de um punhado de franceses católicos antiamericanos, que também não sabem muita coisa sobre os Estados Unidos e os escritores americanos – ou só conhecem muito poucos (BISHOP, 1995, p. 356).

Em uma entrevista concedida a Ashley Brown quando ainda morava em Petrópolis, publicada em 1966 nos EUA, Bishop comenta sobre o nosso modernismo:

> [o entrevistador pergunta sobre influências brasileiras em seu trabalho:]
> EB [Bishop]: É tão distante de nós [...] Não tem muito a ver com a poesia contemporânea em inglês. Nossa poesia caminhou por uma diferente direção há muito tempo.
> AB [Ashley Brown]: Quando você diz que nossa poesia caminhou por uma diferente direção, o que você quer dizer?
> EB: O que aconteceu com Eliot e Pound logo em 1910 – o modernismo. A poesia brasileira é muito mais formal que a nossa – ela é mais distante do popular. É verdade que eles tiveram um movimento modernista em 1922, liderado por Mário de Andrade e outros. Mas eles ainda não escrevem do modo que falam. E eu suponho que eles nunca escaparam do romantismo (BISHOP, 1996, p. 19)[cxlviii].

É essa visão da literatura brasileira, considerada atrasada e formal, que Bishop apresenta em sua introdução à antologia de poesia modernista brasileira que editou em companhia de Emanuel Brasil. Publicada em 1972, *An anthology of twentieth century*

Brazilian poetry reúne as traduções que Bishop já havia publicado com algumas que preparou especialmente para o livro, assim como colaborações de vários escritores e tradutores norte-americanos. São quatorze autores apresentados em uma edição bilíngue de 181 páginas, constando de notas sobre os escritores e uma introdução de nove páginas onde são apresentados comentários sobre as Letras no Brasil, assim como um breve resumo de nossa história literária. Os escritores apresentam-se na seguinte ordem: Manuel Bandeira (a quem o livro é dedicado), Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Joaquim Cardozo, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Mauro Ramos, João Cabral de Melo Neto, Marcos Konder Reis e Ferreira Gullar.

O texto de sua Introdução inicia-se com a opinião de que no Brasil os poetas são tidos em alta conta. Considera ainda a escrita de poesia como uma prática generalizada entre os brasileiros, e nota o costume dos escritores de trabalharem para o governo, conectando tal costume a uma longa tradição latina de apontar poetas para postos diplomáticos (Bishop, 1972, p. xiv). Nos comentários seguintes Bishop aponta o que considera problemas na literatura brasileira. Com relação à questão da língua, nota a distância entre o português falado e o escrito, que é atribuída à dificuldade da língua portuguesa, considerada como mais antiga que a espanhola, "ainda retendo em sua estrutura formas latinas que datam da República Romana" (Ibidem, p. xv). Segundo ela, apesar da proposta de nossos modernistas de se escrever utilizando a linguagem coloquial, tal fato não teria se realizado ainda. Quando isso acontece, Bishop parece que não se satisfaz com o resultado: "alguns colunistas e poetas mais jovens usam gíria, quase sempre ininteligível e mudando constantemente" (Ibidem, p. xv)[cxlix] – obviamente as gírias só são inteligíveis para quem faz uso cotidiano de uma língua, e se não mudassem não seriam gírias. As inovações nesse sentido trazidas pela Semana de 1922 são, em suas palavras, "quase a mesma coisa que havia acontecido na poesia inglesa cerca de uma década antes" (Ibidem, p, xvi) [cl]. Essas inovações, no entanto, teriam se declinado nas décadas seguintes: "poesia dos anos quarenta, cinquenta e sessenta, visualmente, pelo menos, é mais convencional do que aquelas primeiras tentativas modernistas" (Ibidem, p. xvi)[cli]. A afirmação poderia ser aceita desde que se desconheça a poesia concretista. Bishop cita ainda, como um problema

da língua portuguesa, a presença do alto número de rimas perfeitas, e das assonâncias frequentes e "inescapáveis", consideradas características das línguas latinas. Para ela essas características constituem um obstáculo à originalidade, e escapar da melodiosidade parece-lhe uma tarefa quase impossível, o que considera uma limitação. A influência francesa em nossa poesia também é notada: nas regras de versificação, e na pontuação, que ela considera desconcertante. Segundo Bishop, "aparentemente os poetas são influenciados, ou talvez simplesmente copiem, a norma francesa: nenhuma pontuação exceto um ponto no final do poema; conjuntos de hífens onde um poeta inglês colocaria vírgulas ou ponto e vírgula; hífens em vez de marcas de citação, etc" (Ibidem, p. xvi). Essa situação, que ela considera desconcertante, é atribuída a uma inconsistência na pontuação e ortografia da língua portuguesa no Brasil. Devido a um provável desentendimento, Bishop declara que a pontuação e ortografia de nossa língua são inconsistentes, ocupando um estágio inferior ao de sua própria língua:

> de fato, qualquer um lendo o português brasileiro, em prosa ou verso, logo se torna ciente de sua permanente inconsistência tanto em pontuação quanto em ortografia; questões de estilo que se tornaram fixas em inglês ainda não se definiram em português. Parece-se com nossa língua quando esta era mais livre, nos tempos antigos (BISHOP, 1972, p. xvi)[cliii].

Após essas observações gerais Bishop prossegue a Introdução ocupando-se de nossa história literária. Esta é apresentada como um reflexo atrasado da história literária da Europa ocidental: "seu desenvolvimento é mais ou menos previsível, de forma que seus movimentos são paralelos aos da Europa ocidental, especialmente a França, com um intervalo de dez, vinte, ou mais anos" (Ibidem, p. xvi) [cliii].

Em seguida, Bishop trata da periodização de nossa literatura, que teria se iniciado com a Independência de Portugal. No período romântico Bishop destaca Gonçalves de Magalhães, considerado o inaugurador do movimento, seguido de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves. Segue-se o Parnasianismo, representado pelo nome de Olavo Bilac, e o Simbolismo, representado por Cruz e Souza, lembrando sempre a influência direta que estes receberam dos escritores franceses.

A Introdução de Bishop à antologia apresenta nossa cultura como um reflexo anacrônico da cultura européia. Esse anacronismo se configura a partir de nossa própria língua, considerada arcaica, mantendo "formas do tempo da República Romana". O anacronismo da língua portuguesa é ressaltado pela comparação com a língua inglesa, em relação à qual é situada num estágio anterior e, portanto, inferior. Bishop apresenta uma visão histórica positivista, no qual as culturas caminhariam progressivamente para seu desenvolvimento pleno. Nesse sentido, a suposta "inconsistência de nossa pontuação e gramática" revelaria o estágio inferior de nossa língua frente à inglesa, que já teria alcançado seu ponto ótimo de evolução. Quanto a essa questão é importante ressaltar que toda língua é dinâmica, uma vez que é constantemente renovada por seu uso, e só as línguas mortas encontram-se em um estado fixo. Além do mais, o julgamento de Bishop parece advir antes de um conhecimento deficiente de nossa língua, o que ela própria reconhecia com frequência, mesmo após ter se dedicado às traduções de nossa literatura, consideradas insatisfatórias exatamente devido às incorreções gramaticais e semânticas, como aponta Thomas Burns (2002) em seu estudo das traduções que a escritora fez dos poemas de Drummond. O anacronismo de nossa cultura também estaria refletido nos movimentos literários, considerados como uma mera cópia atrasada dos movimentos europeus que os originaram, negando-lhes suas especificidades.

Após termos analisado a imagem de nossa literatura apresentada na Introdução da antologia passaremos, no próximo item, a estudar o método de tradução de Bishop na abordagem das obras brasileiras.

5.3.2 O método tradutório de Elizabeth Bishop

Antes de se dedicar à tradução dos autores brasileiros Bishop já havia publicado traduções do poeta surrealista francês Max Jacob. A própria Bishop passou por uma breve fase surrealista quando morou em Paris, nos anos trinta. Suas traduções do francês foram publicadas na *Poetry* em 1950. Mais tarde, na década de setenta, chegou a traduzir poemas de Octávio Paz, de quem se tornou amiga. No entanto, a maior parte de suas traduções origina-se da língua portuguesa. Das traduções presentes em *The Complete Poems. 1927-*

1979 (Bishop, 1989), de que ocupam 45 páginas, encontramos quatro traduções do francês, cinco do espanhol, e quatorze do português. Isso não se considerando a tradução de prosa. Não se tem notícia de que Bishop tenha publicado traduções de prosa literária de outra língua que não o português.

A atividade da tradução não era uma prioridade para Bishop. Chegava a declarar não gostar da tarefa de traduzir. Parecia-lhe um trabalho extremamente dificultoso e pouco atraente. Era mais uma forma de ganhar dinheiro. Declara em correspondência de 1963:

> Passei a maior parte da semana traduzindo – como eu sempre digo, é a última vez que traduzo – [...] Sou contra, na verdade. (BISHOP, 1995, p. 735); [e em carta de 1968:] [Wallace] Stevens diz nas cartas dele (acabei de ler todas) que tradução é perda de tempo – mas não concordo com ele de todo. Sempre obriga a gente a consultar o dicionário, o que é uma atividade proveitosa. (Ibidem, p. 558) Em matéria de tradução geralmente acaba-se escolhendo o que se consegue fazer e não o que se gosta mais. Você tem razão quando diz que é o trabalho ideal para se ter em reserva – mas para mim é uma coisa que sempre me pareceu difícil demais, ou mesmo impossível – talvez por eu ser rigorosa demais (Ibidem, p. 709).

Seu rigor e escrúpulo, ao que parece, acabaram por ser vencidos. Bishop não poderia ser considerada uma tradutora profissional. No entanto, para quem possui obra concisa e precisa como a sua, realizou um extenso trabalho como tradutora. Seu método tradutório provavelmente advém de suas convicções sobre a criação literária. Podemos depreendê-lo a partir de suas próprias considerações sobre a tarefa. Na década de 1960 manteve correspondência com Carlos Drummond de Andrade, com o intuito de trocar informações sobre as traduções que realizava de seus poemas. Nessas cartas, comunicou seus progressos e dificuldades, e lhe pediu sugestões. Já a atitude de submeter o trabalho de tradução à apreciação do autor do texto revela sua preocupação em manter-se fiel ao original e às intenções de seu autor. O mesmo processo fora usado na tradução de *Minha vida de menina*, nesse caso provavelmente mais devido às imposições da autora e de seu marido, que exigiram que a tradução passasse por seu crivo antes de ser publicada.

Também nas traduções dos poemas de Octávio Paz manteve-se Bishop em contato com o autor [46]. Em carta de 1963, dirigida a Drummond, diz:

> Comecei com este ["Viagem na família"] porque a meu ver ele é relativamente fácil de traduzir para o inglês – espero que o senhor confie em mim quando lhe digo que em inglês o poema é muito comovente, tanto quanto em português. A tradução está bem literal – fora umas liberdades mínimas referentes à pontuação, etc, para conservar a métrica. [...] Tentei também trabalhar com alguns dos mais curtos, rimados – são quase impossíveis, é claro, por causa das rimas – [...] Vou redigir uma nota explicando as deficiências das traduções. Eu o escolhi [Viagem...] justamente porque me deu a impressão de passar para o inglês espontaneamente, com muito poucas mudanças nos verbos. É claro que se perde uma infinidade de coisas em termos de musicalidade, conotações, etc – mas assim mesmo saiu um bom poema em inglês (BISHOP, 1995, p. 733).

Podemos observar nas declarações acima algumas ideias que indicam a prática tradutória de Bishop. Em primeiro lugar ela diz ter escolhido o poema em questão por ser "fácil de traduzir". Imaginamos o que se quer dizer com isso e encontramos a resposta logo: "a tradução está bem literal". O poema foi escolhido por ser fácil de traduzir, e essa facilidade consiste na possibilidade de sua tradução literal, entendida como o ideal de uma boa tradução. Pressupõe-se ainda que sendo "literal" está-se mantendo o "sentido original" do texto: "confie em mim quando lhe digo que em inglês o poema é muito comovente, tanto quanto em português". Além de oferecer a possibilidade de uma tradução literal o texto, para ser traduzido, precisa se encaixar adequadamente nas formas poéticas vigentes na tradição literária inglesa: "mas mesmo assim saiu um bom poema em inglês".

Das observações acima apresentadas podemos destacar dois pontos principais: – o conceito da tradução literal como o método ideal de tradução; – e a adequação do texto traduzido às formas literárias existentes na língua alvo como condição de traduzibilidade (e, portanto, de qualidade).

[46] Em *Complete Poems*.1927-1979 as traduções dos poemas de Octávio Paz são apresentadas em co-autoria: "[Translations by Elizabeth Bishop with the author]" (BISHOP, 1989, p. 269).

O conceito da tradução literal de Bishop parece advir da forma como traduzia suas imagens em poesia. Seu poder de observação e sua descrição precisa são qualidades exaustivamente reverenciadas em sua obra poética. A concepção de verossimilhança para Bishop é ser fiel aos fatos. É assim quando comenta, em carta a Robert Lowell de 1972, sobre o confessionalismo na poesia: "tudo isso pode ser feito – mas ao mesmo tempo o leitor tem que ter a sensação de que pode confiar no escritor – de que ele não está distorcendo, mentindo, etc" (BISHOP, 1995, p. 629). Em entrevista a David W. McCullough realizada em 1977 (Bishop, 1996, p. 72-73), Bishop diz que a maior herança que teve de Marianne Moore foi a precisão (*accuracy*). Seu sentido de precisão levava-a a reescrever seus poemas durante anos antes de publicá-los, assim como a se assegurar de sua precisão "histórica": gostava de relatar nos poemas os fatos como realmente lhe aconteceram em todos os detalhes. Seus poemas descrevem situações reais, como as casas que perdeu, descritas em "One art", o encontro com o alce, em "The moose", e a revista *National Geographic* que leu numa sala de dentista em 1918, descrita em "In the waiting room". Já após a publicação desse poema Bishop viria a se desculpar por ter se enganado quanto à edição da revista: havia confundido as edições de março e abril. (Bishop, 1996, p. 73). Algo parecido havia acontecido com "The fish", como revela:

> Eu sempre digo a verdade em meus poemas. Em "The fish" está exatamente como aconteceu [...] Ah, mas eu mudei uma coisa: o poema diz que ele tinha cinco anzóis pendendo de sua boca, mas na verdade havia apenas três [...] Mas eu sempre tento manter-me tão próxima quanto possível ao que realmente aconteceu quando descrevo algo em um poema (BISHOP, 1996, p. 42)[cliv].

Seu sentido de precisão, herdado de Moore, metamorfoseia-se em seu trabalho tradutório na concepção de uma tradução literal. Seu sentido de precisão explica também as notas, em que procura justificar de forma detalhada suas escolhas, ou sua impossibilidade (no caso de termos intraduzíveis).

A oposição entre tradução literal e tradução livre tem gerado um longo debate entre teóricos e tradutores. A tradução literal tem sido tradicionalmente defendida como o

meio mais objetivo do tradutor manter-se fiel às ideias do autor do texto a ser traduzido. Na tradução literal procura-se manter, dentro do possível, a estrutura sintática da língua de origem, através da tradução palavra-por-palavra. Já a tradução livre não trabalha com a palavra como unidade, mas com o texto, ou mesmo a cultura em que ele se insere, não apresentando correspondência direta no nível sintático ou lexical. A tradução literal é considerada uma abordagem prescritiva dentro dos estudos da tradução, "que impõe critérios estipulando o modo como a tradução deve ser realizada em uma cultura particular" (SHUTTLEWORTH, COWIE, 1997, p. 130)[clv]. A tradução literal é indicada para a tradução de textos técnicos e científicos, mas é considerada inadequada para textos literários, especialmente a poesia. Ela prescreve uma equivalência formal entre os textos que não se realiza no nível semântico. Duas prerrogativas estão por trás da defesa da tradução literal: a primeira, a da possibilidade de uma representação mimética da realidade; a segunda, a da possibilidade dessa representação ser naturalmente compartilhada entre as diversas línguas.

A tradução literal baseia-se na teoria representacional da linguagem, que Derrida (Niranjana,1992) chama de metafísica da presença. A metafísica da presença pressupõe, à linguagem, a capacidade de representação transparente de uma realidade que lhe é exterior. Essa visão encobre o que as modernas teorias linguísticas, como o desconstrucionismo, defendem: que a linguagem não é um meio transparente de representação da realidade, mas sim um meio de construção da realidade. A metafísica da presença, na qual se abriga a ideia da tradução literal, pressupõe a existência de uma essência original, de um sentido unívoco, aos quais o tradutor deve se manter fiel, literal. Segundo Niranjana, "a mais importante compreensão que a obra de Derrida propiciou aos estudos pós-colonialistas é a noção de que a origem é sempre heterogênea, que ela não é alguma fonte pura e unificada de sentido e da história" (NIRANJANA, 1992, p. 39)[clvi]. Não há, portanto, uma presença original que possa ser resgatada, uma vez que o signo original é a escrita de uma escrita. A origem é por natureza uma tradução: "a metafísica tenta reapropriar a presença através de noções de adequação de representação, de totalização, de história" (Ibidem, p. 40)[clvii]. Ao determinar a existência de uma presença original que é resgatada/representada de forma inequívoca, bastando para isso ser "literal" ou "fiel",

encobre-se o caráter ideológico (não no sentido de um poder manipulador, mas de uma visão de mundo na qual se reveste a leitura) existente na construção desse sentido. Se assim fosse todas as traduções literais seriam iguais. Nenhum ato de representação é isento de forças ideológicas. A ideia da tradução literal mascara o ato do tradutor, que é considerado como um mero catalisador entre o texto original e sua versão na língua alvo (como parece pensar Bishop quando diz: "me deu a ideia de passar para o inglês espontaneamente"). A idéia da tradução literal, como entendida, deshistoriciza a atividade do tradutor, desvinculando-a de suas práticas ideológicas, de seu momento histórico. Além de mascarar a presença do tradutor, a tradução literal pressupõe uma similaridade entre as línguas que não existe. Toda língua é única e irredutível, uma vez que se forma a partir da realidade única que a cerca. Devido a essa irredutibilidade não é possível que um texto encontre sua correspondência "literal" quando reescrito em outra língua, o que as abordagens linguísticas da tradução já demonstraram.

A segunda questão apontada nas opiniões de Bishop sobre tradução é: "a adequação do texto traduzido às formas literárias existentes na língua alvo como condição de traduzibilidade (e, portanto, de qualidade)". Esse tipo de procedimento na tradução é chamado de domesticação do texto estrangeiro, e está diretamente vinculado ao modelo da tradução literal. Uma vez que a tradução literal tem como prerrogativa manter uma equivalência gramatical e lexical entre os textos, o que se pode considerar uma tarefa quase impossível, e quando possível, muitas vezes insatisfatória, os textos que não apresentam a possibilidade dessa equivalência formal são considerados intraduzíveis.

Bishop recusou-se a traduzir muitos poemas de João Cabral por não passarem em seu critério de domesticação, como demonstra no seguinte comentário, em carta de 1961: "[...] os [poemas] dele [João Cabral] não ficam muito bons em inglês – muito compridos" (BISHOP, 1995, p. 710). No entanto, foi um dos poemas de Cabral que mais se revelou apto ao tipo de tradução praticada por Bishop, "Morte e vida Severina". A tradução desse poema foi muito elogiada exatamente pela correspondência encontrada por Bishop entre sua estrutura formal, que remete à literatura popular de cordel, e a balada, forma poética tradicional inglesa (que originalmente, como se sabe, não é inglesa, e foi importada

pelo escritor-tradutor Chaucer no séc XIV (Delisle, Woodsworth, 1998, p. 41)). Em uma entrevista, Bishop descreve sua tradução:

> Entrevistador: Há um poema no qual você parece ter descoberto algo brasileiro que foi vertido perfeitamente no antigo estilo da balada inglesa. O poema "Irmãos das almas! Irmãos das almas!"
> Bishop: Foi um achado. Eu nunca fiz muitas traduções, e quase nunca fiz por encomenda, mas de vez em quando algo parece funcionar em inglês. Há um poema nesse livro, 'Viajando na família', que saiu muito bom, eu acho. O metro é quase exatamente o mesmo. Nada teve de ser mudado. Mesmo a ordem das palavras. É claro que a ordem das palavras naturalmente tem que sair diferente, mas este aconteceu de sair muito bom! (BISHOP, 1996, p. 85)[clviii].

Uma vez que neste trabalho pretende-se manter uma abordagem cultural da tradução, não se considera apropriado fazer uma análise linguística (e valorativa) das traduções de Bishop, como tradicionalmente se faz, comparando o texto traduzido com o original e procurando encontrar possíveis erros ou inadequações, assim como oferecer melhores soluções para os problemas enfrentados pelo tradutor. Parece ser um consenso a opinião de que as traduções de Bishop não oferecem a qualidade esperada de uma grande poeta, assim como do pressuposto conhecimento de nossa cultura que a sua longa vivência aqui poderia ter-lhe proporcionado. No trabalho em que o Prof. Thomas Burns (Burns, 2020) procura incumbir-se da tarefa acima descrita, ou seja, a análise linguística das traduções, podem-se conhecer os principais erros que justificam sua baixa qualidade, assim como confirmar o método tradutório de Bishop inferido anteriormente.

Na análise de Burns, que se atém a algumas das traduções dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, encontramos diversos motivos para considerarmos as traduções de Bishop de uma qualidade inferior à desejada. Basicamente o trabalho insatisfatório de Bishop pode ser atribuído, quando não diz respeito a meros erros gramaticais – denotando seu precário conhecimento da língua – à inadequação do emprego inadvertido do método literal de tradução para a poesia. A tradução literal, que parece prevalecer em suas traduções, em geral é eficaz ao apresentar equivalência no nível sintático e lexical, mas mostra-se incapaz muitas vezes de apresentar a mesma equivalência

no nível semântico, assim como nas relações de sentido possíveis entre os diversos versos que constituem o "todo" do poema. A tradução literal também coloca em segunda instância preocupações quanto ao ritmo e à musicalidade do poema. Esses parecem ser os principais problemas encontrados por Burns. Burns conclui:

> [...] resumindo, as traduções de Drummond feitas por Bishop não dão ao leitor a impressão de que ela estava em sua melhor forma: faltam-lhes o cuidado com a língua e a precisão no expressar que se aprendeu a esperar da poeta. Não sei se ela possuía ou não uma teoria de tradução, mas julgando a partir desses esforços parece haver uma preferência pela tradução mais cuidadosa do sentido, sem dar muita atenção tanto às nuances quanto aos efeitos rítmicos, mas com muita freqüência, como tentei mostrar, mesmo o sentido foi deturpado. Pode-se suspeitar, julgando a partir de alguns de seus erros, que ela não havia dominado a língua bem o bastante para fazer um trabalho adequado (BURNS, 2002, p. 111)[clix].

Burns confirma através de sua análise linguística as características que havíamos apontado no método tradutório de Bishop: a opção pelo método literal e algumas das consequências dessa opção, como a eliminação de características que distinguem o texto poético (sua musicalidade e ritmo). O método tradutório de Bishop parece ser uma abordagem recorrente no *mainstream* cultural norte-americano, como propõe Venuti (1995) e como conclui Barbosa nos seu levantamento de obras brasileiras publicadas em língua inglesa, questionando exatamente os problemas da tradução fluente:

> Parece, entretanto, que a ideia de que o texto traduzido deva ser eminentemente legível e fluente, ao ponto de obscurecer o fato de ser uma tradução, acomoda a imagem do Brasil oferecida pelas obras traduzidas em inglês às imagens que os leitores já possuem, de forma que a experiência com a leitura de uma obra brasileira em inglês não se torna muito perturbadora (BARBOSA, 1994, p. 352)[clx].

A relação entre o método tradutório de Bishop e a visão de nossa literatura apresentada em suas declarações e na Introdução à antologia, serão o assunto do próximo capítulo, relação esta que será vista a partir do estudo conjunto das esferas ideológica e

poetológica que condicionam a manipulação efetuada pelos processos de reescrita segundo Lefevere.

5.4 Poéticas em conflito

Segundo a abordagem funcional, os textos só constituem um fator dinâmico nas relações sistêmicas em função de sua representatividade como modelos. Em função dessa perspectiva as traduções são classificadas como primárias, quando representam novos modelos e trazem inovações ao sistema receptor; ou secundárias, quando não trazem inovação e são consideradas conservadoras. Como vimos anteriormente, o sistema literário brasileiro pode ser considerado periférico, especialmente no período em que Bishop viveu no Brasil, devido ao seu reduzido relevo internacional. Apesar dessa relação de dependência ser típica da "juventude" de uma literatura, ela pode se prolongar por razões que vão além do estado do sistema literário como tal (ou seja, de sua maturidade). Em geral, a tradução de obras de uma literatura periférica para uma central não oferece inovações, e seria moldada às normas já estabelecidas no sistema receptor. Ela seria considerada como uma tradução secundária. Isso ocorreria em função do sistema central ser considerado auto-suficiente e não necessitar da influência de modelos externos. Neste caso a tradução não responderia às necessidades do sistema literário, mas de outros sistemas, como o político ou econômico. É o que acreditamos ter ocorrido durante as décadas de 1950-60 nos EUA com relação à América Latina, em que a disputa de influências ensejada pela Guerra Fria gerou um intenso programa de intercâmbio cultural no qual se incluía o financiamento de projetos de tradução como destacamos anteriormente. Como atesta Barbosa,

> no caso das traduções de obras literárias brasileiras e ficção em prosa para a língua inglesa, o maior patrocinador parece ter sido o governo norte-americano, que desejou promover comunicação intercultural em função de promover a amizade entre as nações do continente americano, como foi discutido [...] antes. Entretanto, o governo norte-americano não parece ter selecionado diretamente os

> textos para tradução, ou contratado tradutores para realizar as traduções. Esse trabalho parece ter sido assumido pelos *experts* das agências que forneceram os fundos (tais como as fundações *Rockfeller* e *Ford*) (BARBOSA, 1994, p. 104)[clxi].

Não houve por parte do sistema literário norte-americano um movimento de interesse pelos textos (enquanto modelos poéticos) latino-americanos, mas um interesse político, que gerou uma demanda no sistema cultural. O resultado disso é que apesar do boom tradutório da literatura latino-americana nos anos 1960 (no qual se incluía o Brasil[47]) nos Estados Unidos, não se pode falar de uma influência daquela no sistema literário norte-americano. É o que demonstra a avaliação de Barbosa sobre a recepção do Modernismo brasileiro nos países de língua inglesa, que coincide com o depoimento já apresentado de Dassin:

> apenas duas das obras traduzidas no período [décadas de 1920-30] foram obras produzidas por escritores relacionados ao movimento modernista: *Urupês*, de Monteiro Lobato (1918, *Brazilian short stories*, 1925), e *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade (1927, *Fraulein*, 1932), além de não serem obras significativas no movimento. *Macunaíma*, por exemplo, não foi publicado em língua inglesa antes de 1984. Esses fatos se colocam contra a existência de um maior interesse pela expressão literária do movimento modernista brasileiro de parte do mundo falante da língua inglesa (BARBOSA, 1994, p. 32)[clxii].

Talvez se pudesse considerar o realismo-fantástico como um elemento da poética latino-americana que foi exportado à época para os sistemas centrais norte-americano e europeu. Barbosa, no entanto, sugere que o boom da literatura realista-fantástica tenha sido acima de tudo um fenômeno tradutório, encontrando sua origem antes na reescrita efetuada pelos tradutores e críticos estrangeiros do que num movimento literário criado pelos escritores latino-americanos:

> sendo este o caso, o boom seria aqui visto como algo vindo de fora, não algo gerado no espaço chamado "América Latina".

[47] Segundo Barbosa, o número de obras literárias brasileiras traduzidas para o inglês quase triplicaram nos anos 1960 (Barbosa, 1994, p. 44).

> Consequentemente, não é possível ver o boom como se iniciando na publicação de obras originais em espanhol. A visão tomada aqui é de que o boom é antes de tudo um fenômeno de tradução (BARBOSA, 1994, p. 40)[clxiii].

O boom literário latino-americano dos anos 1960 estaria, portanto, vinculado a um crescimento do mercado ocidental para produtos culturais, aliado aos interesses políticos já descritos. A dinâmica das trocas intersistêmicas ajuda-nos a entender a abordagem "domesticadora" de Bishop, revelada pela adoção do método literal e pela seleção de textos que encontrassem modelos já existentes na literatura em língua inglesa. Como nos diz Lefevere, a tradução de textos de um sistema periférico para um central leva o tradutor a "concentrar-se em encontrar os melhores modelos secundários prontos para o texto estrangeiro, e o resultado com frequência é uma tradução não-adequada ou uma grande discrepância entre a equivalência alcançada e a adequação proposta" (LEFEVERE, 1992, p.52)[clxiv]. São os inconvenientes do método literal empregado por Bishop, que apontamos, que diluem os textos na tradição receptora e anulam suas melhores qualidades poéticas, tornando-as assim traduções secundárias e conservadoras. Apesar de seu interesse pessoal pelos autores e textos traduzidos, Bishop enxergava nossa literatura como inferior, uma cópia atrasada da literatura europeia, julgamento que se estendia de uma forma geral a toda a alta cultura brasileira, considerada uma importação de modelos estrangeiros. Seu interesse restringia-se à cultura popular, que considerava "original" e "autêntica".

Não se pode considerar que os textos de origem periférica não ofereçam nenhuma inovação e capacidade de influência sobre um sistema central, mas a própria postura com que tais textos são abordados impede que as possíveis inovações apareçam e sejam capazes de oferecer alguma influência, uma vez que as diferenças são negadas e apagadas, nas traduções literais e conservadoras, como as realizadas por Bishop. No caso em que estamos estudando, apesar do processo de "domesticação", acreditamos que Bishop recebeu uma influência dos textos que traduziu, como os de Cabral, que lhe sugeriram formas poéticas (a balada para "The burglar of Babylon"), e especialmente Drummond, que a inspirou a escrever textos com temas como memória e família (fazendo-a romper com sua

poética impessoal)[48], e que também a influenciou formalmente (segundo Helen Vendler, Drummond lhe teria sugerido a estrofe de três versos para "In the waiting room" (Vendler, 1983, p. 312)). Uma vez que Bishop recebeu uma influência efetiva desses autores, e por ocupar um lugar de centralidade no sistema literário norte-americano, podemos considerar que apesar da estratégia "domesticadora", as traduções exerceram uma influência sobre o sistema receptor. Neste caso isso ocorreu apenas pelo fato de se conjugarem numa mesma personagem a tradutora e uma escritora canonizada. Esta não é uma situação frequente nos Estados Unidos, diferentemente da América Latina, onde há uma tradição de escritores famosos se dedicarem à tradução de textos estrangeiros, como o fizeram Machado de Assis (tradutor de "O Corvo", de Edgar Allan Poe), Manuel Bandeira (tradutor de Marianne Moore) e Carlos Drummond de Andrade.

Acreditamos que as traduções realizadas por Bishop tenham sido movidas antes de tudo por seu interesse pelos autores escolhidos e por suas obras, como demonstramos anteriormente. Mas a oportunidade de publicá-las e de obter um retorno financeiro está diretamente ligada ao amplo mercado que se abriu para estudos acadêmicos, ficção, artigos, livros de viagem, matérias jornalísticas, documentários e outras representações sobre a América Latina, fomentado pela política cultural norte-americana para o hemisfério durante a Guerra Fria. Esse mercado era financiado antes de tudo pelo governo norte-americano, que atuava em conjunção com instituições privadas, como a citação de Barbosa acima descreve. Bishop parece ter professado a mesma ideologia de sua patronagem, as grandes publicações norte-americanos sobre literatura, como *The New Yorker, The New York Times, Partisan Review*, e outras, nas quais suas obras eram presença frequente, e cujos diretores muitas vezes eram seus amigos pessoais. Segundo Lefevere, os reescritores são delegados pelos patronos para manterem o sistema literário alinhado com sua própria ideologia. A

[48] Segundo Pryzbicien, "vários críticos americanos tem atribuído a mudança na produção poética posterior de Bishop à poesia confessional de Lowell. Meu ponto de vista é de que foi Carlos Drummond de Andrade, não Lowell, quem a ensinou a balancear temas intensamente pessoais com um tom irônico em seus poemas sobre memória". ["Several American critics attribute the shift in Bishop's late poetic production to Lowell's confessional poetry. My view is that it was Carlos Drummond de Andrade, not Lowell, who taught her to balance intensely personal themes with an ironical tone in her memory poems". (apud PRYZYBYCIEN, 1998, p. 103)

aceitação da patronagem implica em que os reescritores trabalhem dentro dos parâmetros colocados por seus patronos.

A interferência da patronagem no trabalho de Bishop pode ser melhor apreciada no episódio da publicação do volume *Brazil*, encomendado pela *Time-Life* para a coleção Biblioteca Internacional. Em carta de 1961, Bishop relata o projeto à sua tia Grace:

> A revista *Life* me pediu para escrever o texto de um livrinho sobre o Brasil. Eles publicam uma série destes livros – cada um sobre um país diferente. O mais provável é que ninguém leia o texto, mesmo, e só veja as fotos, que normalmente são maravilhosas [...]. Mas escrever esse tipo de coisa é difícil para mim, e tenho que cobrir todo o país – história, economia, geografia, artes, esportes – tudo, ainda que de modo superficial. Porém vou ser bem paga [...]. Não gosto da revista e não gosto deles [...] – mas quero ganhar dinheiro – e a esta altura de fato sei muita coisa sobre o Brasil, querendo ou não. (BISHOP, 1995, p. 434).

Na finalização do livro, Bishop se desentendeu seriamente com os editores, que sugeriram diversas alterações ao seu projeto. É o que declarou em carta de 1962, quando o livro foi publicado – "o livro *Brazil* é mesmo um horror; tem algumas frases que simplesmente não fazem sentido. E pelo menos as fotos podiam ser boas. Se você se der ao trabalho de ler o livro, é possível que encontre aqui e ali algum vestígio do que eu pretendia dizer originariamente" (BISHOP, 1995, p. 443). O convite de Bishop para assinar o livro devia-se antes de tudo ao seu *status* de escritora reconhecida (já havia conquistado o prêmio Pulitzer) e de "conhecedora" do Brasil. Nesse sentido seu nome na capa do livro serviria como uma estratégia de marketing com vistas a vendas lucrativas, assim como o nome de Cendrars e o Denis em seus tempos. Os desentendimentos entre Bishop e os editores parecem ter se dado pela imposição de um modelo padronizado que Bishop não queria seguir. Não houve exatamente um choque ideológico, mas as preocupações de Bishop parecem ter se dirigido mais aos aspectos estéticos do livro, como declara em carta de 1962: "acho que o pior de tudo é como eles vulgarizam os títulos de capítulos e legendas" (BISHOP, 1995, p. 714). Completa:

> as fotos são mesmo o mais imperdoável de tudo – o que não falta é material, tem coisas maravilhosas [...]. Eles receberam minhas ideias com entusiasmo, só que não tomaram nenhuma iniciativa. [...] Imagine um Rio de Janeiro sem nenhum pássaro, nenhum bicho, nenhuma flor. E existem fotos maravilhosas de índios, suas casas, seus adereços, suas danças, etc. – não saiu nada. (Ibidem, p. 714-15).

Aparentemente a imagem do Brasil de Bishop não entrou em acordo com a imagem pretendida pela *Time-Life*. Bishop tentou projetar no livro uma imagem que se concentrava naqueles aspectos que considerava naturais e originais, e que entravam em concordância com sua imagem do país formada pelo dualismo "natureza exuberante" e "sociedade primitiva e autêntica". Como declara na mesma carta de 1962 – "eu insisti que devia haver pelo menos uma página de fotos de animais [...] – escrevi duas ou três páginas boas sobre a natureza – o efeito dela sobre a linguagem – bichos de estimação – pássaros de gaiola, etc. – cortaram tudo" (Ibidem, p. 716). Os editores, ao contrário, pretendiam divulgar uma imagem do Brasil desenvolvimentista, que havia definitivamente entrado na sua etapa industrial com o governo de Juscelino Kubitschek, no final da década de 1950. Bishop critica a tendenciosidade dos editores que, segundo ela, estavam mais interessados em apregoar as benesses da industrialização, criando uma imagem do país onde "dão a entender que a solução de todos os problemas da vida é a 'industrialização" (Ibidem, p. 715). É nesse sentido que os títulos dos capítulos do livro, considerados por Bishop como "sugestivos" – "Cap.2 A terra do pau-brasil, Cap.5 Animal, vegetal, mineral, Cap.6 As artes espontâneas" – foram substituídos por títulos como "Esplendores modernistas de uma capital na fronteira". Na verdade ,Bishop não se opunha à ideologia de sua patronagem, como declara na mesma carta – "não há dúvida de que a industrialização é a única coisa que pode salvar o Brasil, seja boa ou má, mas a maneira como eles colocam a coisa [...]" (BISHOP, 1996, p. 715), apenas apresentava uma imagem mais idealizada e estetizada. Como nota Lefevere, a patronagem interessa-se principalmente pelos fatores ideológicos e econômicos. Quando há um confronto entre um desses fatores e o poético, os primeiros tendem a vencer o segundo. O resultado é que Bishop renegou o livro (costumava corrigir

pessoalmente os exemplares que encontrava nas casas dos amigos), que foi publicado como uma co-edição entre a poeta e os editores da Time-Life.

O confronto entre duas diferentes concepções poéticas parece estar por trás de certos desentendimentos de Bishop com relação à nossa cultura e literatura, o que pode ser entrevisto em primeira mão pela oposição que ela estabelece entre sua origem anglo-saxônica e a origem latina da cultura brasileira (em especial nossa filiação à cultura francesa), e que revela uma divergência entre as poéticas dos dois sistemas literários envolvidos. Essa oposição pode ser vista nas cartas onde relata suas discussões com os intelectuais brasileiros: "[...] não conhecem nossos críticos em absoluto, limitam-se a repetir as ideias de um punhado de franceses católicos antiamericanos, que também não sabem muita coisa sobre os Estados Unidos e os escritores americanos – ou só conhecem muito pouco" (BISHOP, 1997, p. 356), e na introdução à antologia, onde se irrita com a filiação brasileira à poética francesa, considerada ultrapassada: "[...] aparentemente os poetas são influenciados, ou talvez simplesmente copiem, a norma francesa" (BISHOP, 1972, p. XVI). Isso em um momento no qual a influência cultural norte-americana sobre o país começa a se estabelecer, como nota a própria Bishop na introdução da antologia:

> [...] a literatura e a filosofia francesa foram, e permaneceram, até muito recentemente, as influências mais fortes no pensamento e na literatura brasileira. Elas são ainda de importância fundamental, mas a prosa e a poesia inglesa, e principalmente, a norte-americana, estão se tornando rapidamente conhecidas. O inglês está agora se tornando a língua estrangeira mais na moda e mais importante (BISHOP, 1972, p. XVIII).

A disputa entre as duas metrópoles pelo mercado cultural brasileiro (que passa a ser ganha pelos norte-americanos exatamente a partir da época da vinda de Bishop ao Brasil) explica em parte a antipatia de Bishop para com as influências francesas em nossa poética. Além da ascendência francesa, nossa literatura possui outras características específicas que foram motivos de estranhamento para Bishop, e que entraram em choque com sua poética, diretamente filiada ao alto modernismo norte-americano. Essa poética era representada pelo nome de T.S. Eliot, um de seus maiores defensores, seja através de seus

poemas, seja através de sua obra crítica e teórica, que, vinculada ao *New Criticism*, pregava a imanência da obra literária e o seu valor autônomo como objeto artístico (recusando-se a reconhecer as origens ideológicas dos valores críticos). O discurso do Modernismo literário representado pelo pensamento de Eliot apresentava-se como apolítico, rompendo as fronteiras nacionais através do trânsito de seus principais participantes entre a Inglaterra e a América. Como aponta Smith, em *The origins of Modernism* (1994), "o Modernismo enquanto operação ideológica recusa suas origens nas políticas de gênero, classe e nacional de seu momento […] situando-se antes e depois, mas nunca 'no' reino do Evento histórico" (SMITH, 1994, p. 19)[clxv]. No Modernismo norte-americano essas esferas (gênero, classe, nacional) são obliteradas, e seu discurso paira acima delas, produzindo obras que pretendem refletir valores universais e humanistas, que transcendem o tempo. Em decorrência disso muitos críticos contrastam o radicalismo artístico trazido pelo movimento ao seu reacionarismo social e político, representado tanto pela defesa do fascismo, feita por Ezra Pound, quanto pela tríade eliotiana do classicismo, anglicanismo e monarquismo.

Enquanto o Modernismo norte-americano se distinguiu por um caráter aristocrático, o brasileiro, por sua vez, procurou apresentar um viés mais democrático, inspirando-se na linguagem coloquial e parodiando a cultura popular. Apesar de ter se constituído como um movimento elitizado (patrocinado pela elite e a ela dirigido, no sentido de criar para as classes dominantes nacionais uma imagem do país que fosse mais atualizada em relação aos modelos europeus)[49], as inspirações populares impediram que o movimento brasileiro alcançasse o caráter erudito apresentado pelo Modernismo norte-americano. Na tentativa de definir nosso Modernismo, Wilson Martins consegue sintetizar (apesar de aparentemente não ser esta sua intenção) em uma sentença todas as antinomias existentes entre os movimentos brasileiro e norte-americano: "o Modernismo [brasileiro] opta pelo rumo nacionalista contra o cosmopolitismo, primitivo contra o artifício, sociológico contra o psicológico, folclórico contra o literário, e político contra o gratuito" (MARTINS, 1969, p. 92). Ou seja, enquanto nosso movimento se definia pela forte marca

[49] Segundo Wilson Martins, "[...] não só o Modernismo como todas as revoltas militares e institucionais, até 1932, foram revoluções burguesas, não só porque foi afinal a burguesia que delas se beneficiou, mas, ainda, porque se originaram numa ideologia burguesa e desejavam a consolidação dos ideais burgueses de vida" (MARTINS, 1969, p. 131).

local, como símbolo do nacional, através do apelo popular do primitivo e do folclórico, apresentando ainda uma proposta social (mesmo que esta venha a se esgotar em seu discurso), o movimento norte-americano se pautava por uma erudição literária e linguística, em que uma suposta gratuidade da arte lhe garantia um espaço acima das esferas políticas e sociais.

Num certo sentido, portanto, pode-se dizer que o nosso Modernismo antecipou-se ao norte-americano, por trazer um viés social e político que só seria incorporado ao segundo posteriormente. Como afirma Eliana Bastos, em sua comparação da Semana de Arte Moderna brasileira de 1922, com o *Armory Show* norte-americano, realizado em 1917, "a noção de nacionalismo, claramente definida como um valor, só aparece um tanto tardiamente no Modernismo americano" (BASTOS, 1991, p. 62). No Brasil, por exemplo, a incorporação da imagem do negro e do mestiço na literatura canônica se dará de forma mais positiva (ainda que questionável) logo a partir do movimento modernista de 1922, que teve um de seus marcos no lançamento de *Juca Mulato* de Menotti Del Picchia, ou nos poemas de Oswald de Andrade, enquanto na literatura norte-americana, esse tema só será integrado ao cânone a partir das décadas de 1950-60, como resposta aos movimentos sociais dos negros[50]. Como sugere ainda Bastos, "devido ao preconceito racial e ao princípio da não miscigenação, só muito mais tarde a cultura do negro veio a ser incorporada como um valor, com exceção do jazz, mesmo assim só aceito como expressão de cultura popular" (BASTOS, 1991, p. 63). É só a partir dessa época que a literatura norte-americana irá se abrir para as questões sociais, incorporando não só a problemática do negro, mas da mulher e outras "minorias", seja através do movimento *Beat*, profundamente questionador do *status quo* norte-americano, quanto através dos movimentos sociais setorizados, mudanças das quais Bishop se manteve afastada[51].

[50] Excetuando-se *A Cabana do pai Tomás* que, como os poemas de Castro Alves, surgiu para fortalecer a propaganda abolicionista. Podemos citar também o movimento do "Harlem Renaissance", que ocorreu entre os anos 1920 e 1930 em Nova Iorque.

[51] Pode-se dizer que já a partir da década de 1930 surge uma preocupação social na literatura norte-americana, especialmente em decorrência da depressão gerada pelo *crash* da bolsa de 1929, incorporando temas do marxismo e do socialismo, mas apesar disso a poética representada pelo *New Criticism* e por Eliot permaneceu em desenvolvimento e vigor até praticamente a II Guerra Mundial. Com relação a esse tema, Bishop declara em entrevista de 1978 – "mas eu não fui tão afetada pela Depressão como alguns de meus

Por outro lado, o propalado viés apolítico do discurso modernista em língua inglesa revela, obviamente, uma posição política, como atesta Fredric Jameson, em *Modernism and imperialism*: "um dos estereótipos mais comumente mantidos sobre o Modernismo tem sido em geral, é claro, o de seu caráter apolítico, […] sua crescente subjetificação e psicologização introspectiva e, ainda, seu esteticismo e compromisso ideológico ao supremo valor da Arte agora autônoma" (EAGLETON, JAMESON, SAID, 1990, p. 45)[clxvi]. O suposto caráter apolítico do Modernismo representa na verdade uma ausência de discussão política no discurso literário e, portanto, a aceitação do *status quo*, daí seu conservadorismo. A asserção de determinados valores (estéticos, intelectuais e psicológicos) como universais, reflete uma atitude política etnocêntrica que é questionada por Dassin, e que pode ser preciosa no entendimento da avaliação feita por Bishop sobre nossa literatura – "a proclamada independência entre política e cultura disfarça uma tendência elitista que se torna bem óbvia quando o crítico norte-americano branco aborda a arte e a literatura dos países chamados 'subdesenvolvidos', aplicando 'objetividade' e 'distanciamento intelectual' como valores universais" (Dassin, 1978, p. 26).

É perfeitamente compreensível que, imersa na poética modernista norte-americana, Bishop tenha estranhado tanto nossa literatura, que tem como uma de suas especificidades exatamente o engajamento em uma reflexão nacional. Como nos lembra Antonio Candido, "poucas [literaturas] têm sido tão conscientes de sua função histórica" como a brasileira (CANDIDO, 1981, p. 26). Posição que se confronta diretamente com a abordagem imanentista pregada por Eliot. Além da pretensa atemporalidade e universalidade, a poética do Modernismo norte-americano trazia ainda outro fator de choque com a literatura brasileira: a "teoria impessoal da poesia", de Eliot, apresentada em seu artigo "Tradição e talento individual". Neste artigo Eliot, ao explicar a tarefa do poeta, utiliza-se da imagem do filamento de platina que atua como catalisador num processo químico, onde a mistura de dois gases forma o ácido sulfúrico, sem que o filamento altere-se ou deixe resíduos no produto formado: "[...] a mente do poeta é o fragmento de platina.

---

contemporâneos; não tanto quanto meus amigos disseram que eu deveria ter sido. Eu sempre estive mais interessada em coisas visuais do que em política". [But I wasn't as affected by the Depression as some of my contemporaries; not as much as my friends said I should have been. I've always been more interested in visual things than politics] (BISHOP, 1996, p. 113).

Ela pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente estará separado nele o homem que sofre e a mente que cria [...]" (ELIOT, 1989, p. 42). Segundo a teoria de Eliot, o poeta não deve deixar sua marca pessoal na obra. Ela deve falar por si própria, e não pela voz do seu autor. A filiação de Bishop a essa poética, que prega uma literatura pretensamente desistoricizada e impessoal, é percebida em sua obra, marcada por uma proposta esteticista e pela impessoalidade e aparente ausência de uma voz. Ela mesma declarava: "politicamente eu me considero uma socialista, mas desaprovo uma escrita socialmente engajada. Eu defendia T.S. Eliot quando todos estavam falando sobre James T. Farrel" (BISHOP, 1996, p. 22)[clxvii]. Ou ainda, quando declara que "poesia não deveria ser usada como veículo de nenhuma filosofia pessoal" (Ibidem, p. 104)[clxviii]. É em função dessa poética, professada por Eliot e seguida por Bishop, que ela criticava tenazmente a literatura confessional (por ser pessoal demais) e a literatura feminista [52] (por ser social demais). É também em razão dessa visão impessoal da poesia que seu senso estético vai entrar em choque com a poética brasileira, marcada tanto pelo viés histórico-social como por um sentimentalismo e lirismo que lhe pareceram por demais pessoais. Esses dois elementos (pessoalidade e historicidade) são considerados por Bishop como marcas de uma pré-modernidade, atribuindo à nossa literatura a permanência de valores românticos, como declarou: "amor e 'comentário social' é mais ou menos o estágio em todos estão aqui [...] " (BISHOP, 1995, p.720). Ou quando responde ao repórter sobre o que quis dizer ao afirmar que as literaturas brasileira e norte-americana seguiram por caminhos diferentes:

> O que aconteceu com Eliot e Pound logo em 1910 – o Modernismo. A poesia brasileira é muito mais formal que a nossa – ela é mais distante do popular. É verdade que eles tiveram um movimento modernista em 1922, liderado por Mário de Andrade e outros. Mas eles ainda não escrevem do modo que falam. E eu suponho que eles nunca escaparam do Romantismo (BISHOP, 1996, p. 19)[clxix].

[52] Bishop se recusava terminantemente a participar de antologias de mulheres escritoras, e odiava 'crítica de gênero', pois não aceitava a idéia de haver algo como uma literatura produzida por mulheres, havia apenas a 'alta literatura', no sentido imanentista pregado por Eliot – acima das esferas de gênero, política, classe, etc. A esse respeito ver entrevista a Eileen Farley de 1974 (BISHOP, 1996, p. 54).

A crítica à presença incômoda de valores românticos em nossa cultura moderna não é exclusiva de Bishop e, além de refletir um descompasso entre poéticas, aponta para uma característica de nossa cultura. É o que questiona Paulo Prado em *Retrato do Brasil* lançado em 1927, em pleno efervescer do movimento modernista, e que inclui o romantismo como um dos males brasileiros. Segundo ele,

> basta abrir um jornal, ouvir uma conferência, ou folhear o último livro publicado para se descobrirem, latentes, inconscientes, mas indeléveis, os traços sintomáticos da infecção romântica. Apesar da crescente influência modernista [...] nossa indolência primária ainda se compraz no boleio das frases, na sonoridade dos palavrões, nas "chaves de ouro" (PRADO, 1997, p. 180).

Comentando Prado, Wilson Martins (1969), já na segunda metade do século XX e refletindo sobre o Modernismo, concorda, em termos, com o autor; diz ele – "não é o Romantismo que concorre como um elemento na constituição da psicologia brasileira, é esta última que, sendo o que é, resultaria forçosamente numa literatura e num temperamento de fortes características românticas" (MARTINS, 1969, p. 183). Ambos concordam com a presença do Romantismo na sociedade brasileira, impregnando suas manifestações mais diversas, mas enquanto o primeiro o vê como um mal que invadiu o país e "deformou insidiosamente o organismo social" (PRADO, 1997, p. 179), o segundo vê sua presença na própria constituição psicológica do povo brasileiro, não sendo, portanto, um mal que o invade, mas que lhe é próprio. Ao apontar nossa tendência romântica, Bishop não apenas contrapõe sua própria poética à nossa (uma vez que a poética de Eliot apresentava-se como essencialmente antirromântica e antilírica), mas parece ter acertado no calcanhar de Aquiles da literatura brasileira[53]. A presença romântica em nossos escritores, que Bishop critica, também é alvo de Martins, que no seu estudo sobre o Modernismo, ao abordar, por exemplo, Manuel Bandeira, questiona o que Paulo Prado chamou de "indolência primária": "nem tudo, em Manuel Bandeira, é Manuel Bandeira: muitas vezes

[53] Pelo menos até a metade do século XX.

ele é apenas o poeta 'bonzinho' de que falava Mário de Andrade" (MARTINS, 1969, p. 210).

Apesar de muito admirado, Manuel Bandeira foi um dos principais alvos das críticas de Bishop, que o considerava o estereótipo do poeta brasileiro. A figura e o papel do poeta em nossa cultura, representados por Bandeira, podem ser considerados outro ponto de "obstrução" na relação de Bishop com nossa cultura, em função da contraposição de diferentes "roteiros culturais" (*cultural scripts*), termo usado por Lefevere para definir "o padrão aceitável de comportamento de pessoas que preenchem certos papéis em uma certa cultura" (LEFEVERE, 1992, p. 92)[clxx]. Como mostramos na análise da introdução à antologia de Bishop, a ampla difusão da prática poética no Brasil por vezes era considerada positiva por ela, devido à alta consideração dada aos poetas, mas por outro lado a desagradava, por gerar uma massa indiscriminada de poetas bissextos que produziam "poesia de baixa ou nenhuma qualidade", o que ia contra sua concepção do poeta como um profissional especializado. Incomodava-se também com a atitude do poeta brasileiro, considerado acomodado e, após ver uma foto de Bandeira deitado numa rede, publicada em um jornal, comentou que essa seria a imagem do poeta brasileiro, e o "problema" da literatura brasileira. Ora, a visão de Bishop do script cultural do poeta está muito mais ligada à imagem do pernóstico Eliot e da reticente Marianne Moore, dedicados profissionais da escrita, representantes de um momento de especialização nos meios literários e acadêmicos nos Estados Unidos. Esse momento foi dominado pelo *new criticism*, que, como um fenômeno do pós-guerra desenvolveu-se concomitantemente com o surgimento do magistério superior e a institucionalização dos estudos literários enquanto profissão burguesa nos Estados Unidos. Segundo Dassin,

> os professores e críticos de literatura, sobretudo, criaram uma ideologia de auto-sustentação ao exaltarem o empenho humanístico como veículo para a auto-realização e, ao mesmo tempo, postularam uma sociedade pluralista que lhes permitisse o máximo de liberdade individual como paradigma do ambiente intelectual perfeito. A literatura divorciava-se assim do contexto social [...]. O McCarthismo e a Guerra Fria forçaram a maioria dos intelectuais do sistema a declarar sua obra apolítica [...] Tendo atingido privilégios sociais e econômicos com base na habilidade intelectual ou técnica,

> os intelectuais tinham que valorizar essa mesma habilidade como um fim em si mesmo (DASSIN, 1978, p. 130).

Podemos averiguar essa situação de profissionalização do intelectual através da relação de bolsas e prêmios que Bishop recebeu e que a ajudaram a manter-se financeiramente (além, é claro, dos valores recebidos por seus livros publicados, assim como artigos e entrevistas em jornais e revistas). O script cultural do poeta, para Bishop, estava vinculado a uma postura extremamente profissional e erudita, que não entrava em acordo com a imagem do poeta brasileiro displicentemente estendido numa rede. Bishop recebeu de presente de Bandeira uma rede, mas provavelmente não a definiria como o melhor lugar para trabalhar [54]. Se a obra poética é fruto de um trabalho árduo e meticuloso, como poderia ser realizado naquilo que se considera um símbolo do descanso e relaxamento?

A aplicação de toda a perspectiva representada pelo *new criticism* a uma avaliação da literatura latino-americana, incluindo a brasileira, através da transposição do conceito de "objetividade", e de uma crítica formal e estética, é contraproducente, e não ajuda a esclarecer suas especificidades, estando desde seu início fadada ao fracasso. Não é possível desvincular no estudo da literatura latino-americana as esferas política e social, e seria ingenuidade supor que o mesmo não se aplica às outras literaturas, como a própria norte-americana. Segundo essa abordagem formalista, os artistas latino-americanos seriam realmente modernos apenas quando "contemporâneos", ou "internacionais", não vinculados ao passado através do nacionalismo, pictorialismo, realismo social e outras tendências consideradas similarmente anacrônicas. Não é, portanto, por puro preconceito, que Bishop tenha criticado tanto nossa literatura. Sua postura é antes de tudo o reflexo do seu modo de pensar e fazer literatura.

[54] Em entrevista a Ashley Brown em 1966, ao ser perguntada sobre a inspiração da paisagem em sua casa (Samambaia, em Petrópolis), Bishop disse que para trabalhar qualquer poeta deveria preferir "um quarto de hotel completamente vazio de distrações" (BISHOP, 1996, p. 18).

CONCLUSÃO

Ao percorrermos as trajetórias de nossos quatro viajante-tradutores, percorremos também um importante período de nossa história literária e cultural. Das primeiras manifestações do que viria a tomar a forma de nosso Romantismo, encontradas na obra do francês Ferdinand Denis, desenvolvida a partir da segunda década do século XIX, saltamos para o final da década de 1860, quando o britânico Richard Burton descobriu, junto com sua nação, a existência insuspeitada de uma literatura e cultura brasileira dignas de conhecimento além de suas fronteiras. As descobertas e redescobertas recorrentes do Brasil, por novos visitantes que aqui chegaram, por povos que ainda a desconheciam, ou pelos próprios brasileiros, são temas que se repetiram em nosso estudo. Redescoberta que permeou a passagem, já na década de 1920, do escritor franco-suíço Blaise Cendrars pelo país, ilustre convidado do "trenzinho caipira" que reinventou o Brasil a partir dos olhos da modernidade. E chegamos até a segunda metade do século XX, quando a presença da escritora norte-americana Elizabeth Bishop marcou a reorientação de nosso diálogo intercultural, propiciando um novo ciclo de redescobrimento e reinvenção do país.

Cada viajante-tradutor construiu, ao seu modo, a sua própria imagem do Brasil, movidos por diferentes perspectivas e interesses. Suas obras revelaram não apenas suas experiências pessoais, mas ofereceram elementos para que pudéssemos compor um ligeiro diagnóstico das relações culturais entre suas nações de origem e o nosso país, em seus diferentes momentos. Em Denis, encontramos a tradução e a literatura de viagem construindo um discurso que refletia o projeto pedagógico francês de desenvolvimento literário e cultural para a jovem nação que se fundava. Denis fez parte de um grupo de franceses que tomaram o Brasil de assalto naquele momento de abertura que se propiciou com a instalação da coroa portuguesa no Rio de Janeiro, grupo formado por naturalistas, como Saint-Hilaire, artistas, como Debret, e escritores, como a família Taunay, que contribuíram para o desenvolvimento de nosso movimento romântico, institucionalizando uma ascendência cultural sobre nosso país que vigorou por todo o século XIX.

Burton, por sua vez, aponta para dois aspectos das relações do Império Brasileiro com o Reino Unido no século XIX: de um lado os estreitos laços políticos e comerciais, e de outro o profundo desequilíbrio no balanço cultural. Em sua literatura de viagem, Burton nos apresenta seu projeto para o desenvolvimento econômico e o progresso do país, baseado na intervenção europeia, enquanto em suas traduções, o explorador se surpreende com uma literatura e cultura ainda desconhecidas do público britânico, propondo-se a descobri-la e revelá-la aos seus conterrâneos. Se o programa proposto por Denis acabou sendo adotado, em diversos graus, por vários de nossos escritores, repercutindo ao longo do século XIX, Burton foi menos feliz em suas propostas de desenvolvimento para o país, assim como sua tentativa de atrair o interesse (econômico e cultural) britânico sobre o Brasil também não obteve maior sucesso. Nossa literatura continuou desconhecida, ou pouco conhecida, para os britânicos, até boa parte do século XX. E a preeminência do Reino Unido nas relações comerciais brasileiras foi sendo substituída pelo crescente papel que os EUA passaram a ter como centro cultural e financeiro para o nosso país.

O período em que Cendrars visitou o Brasil concluiu uma longa fase de influência cultural francesa institucionalizada sobre o país, que se iniciou com Denis. Inadvertidamente investido do papel de guia dos brasileiros tanto na Europa quanto na própria terra natal de seus amigos sul-americanos, Cendrars, por mais que tenha estabelecido uma troca poética rica e frutífera com nossos artistas, não ofereceu um programa ou um projeto para o país, como nossos dois viajantes anteriores. Seu prazer e seu encanto com nossa terra, no entanto, alimentaram com o combustível cosmopolita os ímpetos nacionalistas de nossos modernistas.

Se Cendrars simboliza esse momento de fim de um ciclo, Bishop marca o início, ou talvez mais propriamente o clímax, de um novo ciclo que fez o Brasil dirigir seus interesses comerciais e culturais para os EUA. Bishop, como Cendrars, também não oferece um discurso programático, a propor projetos para o Brasil. Sua atuação nos fornece uma radiografia de um momento em que a literatura brasileira começa a atingir um equilíbrio entre sua constante dialética do localismo e do cosmopolitismo de que fala Antonio Candido, e a alcançar uma repercussão no estrangeiro que ainda não havia obtido. A

trajetória de Bishop no Brasil, portanto, nos revela esses dois aspectos desse momento de expansão de nossa literatura além de suas fronteiras: a maturidade de nossa produção cultural e um contexto político de aproximação entre as nações americanas que injetou grandes recursos financeiros no estabelecimento de programas de intercâmbio cultural, favorecendo a eclosão de um verdadeiro boom da literatura latino-americana no mercado internacional.

Cada um dos nossos quatro viajantes-tradutores, além de representar diferentes etapas de nossa relação com o estrangeiro, construiu sua própria imagem do Brasil. Denis via o país como um repositório de costumes e hábitos tradicionais e originais que deveriam ser preservados a todo custo, e como possuidor de uma natureza grandiosa que se apresentava como o maior bem nacional. Apesar de prever um futuro de progresso para o país, a insistência de Denis em preservar a imagem de um Brasil mítico, indígena e natural, parece querer relegar ao nosso país um espaço cultural restrito ao exótico, o que condiz com sua proposta para nossa literatura, baseada em um nacionalismo descritivista. Denis praticamente propõe congelar o país no espaço e no tempo, mantendo seus costumes e sua natureza intocados, impedidos de evoluírem e de receberem a influência estrangeira – a nação vista como um grande museu, um repositório de costumes, paisagens e histórias exóticas e pitorescas. O mesmo se aplicando à nossa literatura nacional, que deveria se limitar a retratar esses mesmos costumes, paisagens e histórias exóticas. E essa proposta apresentada em sua crítica literária é reforçada e exemplificada por sua literatura de viagem e por suas traduções, produções destinadas a valorizar esses mesmo elementos como símbolos da identidade nacional brasileira.

A posição de Burton, por sua vez, é totalmente contrária à de Denis, construindo praticamente um contradiscurso à obra do francês. Burton deplora tudo aquilo que Denis eleva como aspectos definidores da nacionalidade brasileira e que, segundo o francês, deveriam ser preservados a todo custo para se manter a identidade da nação. Os elementos que Denis considerava como característicos da especificidade nacional brasileira, como sua tradição indígena, a presença da cultura negra, a formação de seu povo mestiço, assim como seus costumes tradicionais e sua natureza tropical, eram vistos por Burton ao mesmo tempo como motivo e sinal de nosso atraso. Obviamente que Burton não procura

oferecer nenhuma contribuição para a discussão da identidade nacional brasileira, como Denis foi instado a fazer exatamente no momento de nossa independência política. Porém, a nação brasileira ainda engatilhava em busca de sua independência econômica e cultural quando Burton esteve no país, e suas sugestões foram principalmente voltadas para o progresso material do Brasil. De ponto de vista progressista e antropológico (no sentido que ele dava a esta ciência) de Burton, o Brasil era antes de tudo uma nação atrasada, subdesenvolvida, e com problemas congênitos para alcançar o progresso. Apesar da natureza aprazível, e da riqueza de recursos, o país sofreria da índole de sua população, cuja raça teria se degenerado em função da mestiçagem do elemento europeu com o autóctone e o africano. Restaria, portanto, apenas a injeção de material europeu no país para se tentar reverter os males da mestiçagem. Apesar de sua radical crítica à formação étnica brasileira, que nos seus termos propostos praticamente inviabilizava o sucesso do projeto de uma nação desenvolvida nos trópicos, Burton consegue contemplar com atenção e cuidado nossa literatura, até então desprezada pelos interesses britânicos no país. É interessante apontar uma aparente contradição entre a obra tradutória e a literatura de viagem de Burton sobre o Brasil. Enquanto em sua literatura de viagem Burton se dirige ao Brasil do futuro, e deplora todos aqueles elementos tradicionais, presentes na tendência nacionalista descritiva de que falamos, contrariamente, em suas traduções, Burton valoriza exatamente as obras típicas e pitorescas, e que obedecem à tendência nacionalista descritiva.

Do nosso ponto de vista, foi Cendrars quem apresentou uma imagem mais completa e abrangente da realidade brasileira, apesar do aparente tom de exagero e fantasia que encontramos em seus textos. Cendrars não propôs que se visse o Brasil a partir exclusivamente de sua natureza, seu passado e suas tradições populares, apesar de valorizar todos esses elementos como definidores de nossa identidade nacional, mas consegue reunir o Brasil primordial e primitivo de Denis à ideia desenvolvimentista e progressista de Burton, mirando para o país um futuro de grandes conquistas materiais e espirituais. O poeta franco-suíço foi aquele que mais refletiu sobre as imagens que se construíram sobre o Brasil, e o seu poder sobre o destino do país. Para Cendrars, a imagem síntese do Brasil era o deus Janus, o deus romano de duas faces, com uma que olha para o passado e outra para o futuro. A imagem do deus de duas faces congrega os dois clichês indelevelmente atados à

imagem do Brasil, que Cendrars identifica como presentes desde a Carta de Caminha: o clichê do paraíso terrestre e primitivo (o Brasil do passado), e o do país das oportunidades e dos recursos (o Brasil do futuro). Cendrars não é ingênuo quanto ao poder dos clichês, e reconhece o quanto eles podem interferir no caráter de um povo e uma nação, "ao ponto de seu potencial poético fazer História" (CENDRARS, 1952, p. xiv). Cendrars brinca com o mito do paraíso terrestre, confirmando-o e negando-o ao mesmo tempo, classificando a história brasileira como shakespeariana, uma constante oscilação entre o ser e o não ser, uma oscilação que tem repercutido nos mais diferentes níveis de nossa constituição cultural: entre o passado colonial que nos pesa e a promessa de um desenvolvimento futuro que nunca chega; entre a afirmação de uma tradição local e a adesão aos modelos internacionais; entre a vida no campo e a na cidade; entre a economia industrializada e a exportadora de produtos primários. Atualmente, muitas dessas oposições que se impunham naquela primeira metade do século XX se diluíram, outras permaneceram, apesar do suposto avanço que nos tem alçado ao século XXI: ainda hoje continuamos a oscilar entre o projeto de uma moderna economia industrial e a constatação de que permanecemos uma economia fortemente primário exportadora. Cendrars também reconhece a lógica da economia internacional que até então havia mantido o país nesse impasse entre o ser e o não ser, a qual resume em uma frase: Paradis à exploiter! (Paraíso a explorar). Nessa simples expressão, Cendrars desvenda o que chama de programa de todos os estrangeiros que têm vindo ao país, nosso drama e tragédia, pela posse de uma riqueza que é a causa da própria ruína de quem a possui, imagem que nos remete à história por ele contada em seu livro *L'Or*, sobre o milionário americano que arruinou-se após descobrir ouro em suas terras. Cendrars, como nenhum dos outros viajantes-tradutores que abordamos, reconheceu a contradição e o contraste como aspectos definidores da realidade brasileira. Não à toa o poeta francês disse que foi no Brasil que aprendeu a desconfiar da lógica. Mais do que reduzir o país a uma imagem solidificada no passado mitificado, ou projetá-la num futuro inacessível, Cendrars apresenta um país em constante formação e com uma identidade complexa, ao mesmo tempo familiar e exótica, o Extremo-Ocidente de que ele falava.

A visão de Bishop sobre nosso país não traz a problematização histórica presente na percepção de Cendrars, e reflete o mesmo pragmatismo anglo-saxônico de

Burton ao avaliar as possibilidades do Brasil enquanto civilização. Bishop apresenta o mesmo interesse pelo Brasil primitivo e tradicional que Denis tanto valorizou, e se desencanta com os fracassos desenvolvimentistas propalados por Burton para o país. A poeta foi, entre nossos quatro estrangeiros, a que teve a atuação mais discreta em nosso meio cultural: não nos dirigiu nenhuma proposta, seja literária ou de desenvolvimento econômico, não se envolveu com nenhum movimento ou grupo de escritores no Brasil, nem influenciou nossos autores com sua obra. É mais fácil encontrar influências do Brasil e de nossa literatura em sua produção do que o sentido contrário. O que indica, ainda que contra as opiniões declaradas da própria Bishop, um índice de maturidade de nossa literatura que se refletiu, não apenas no interesse despertado no exterior a partir dos anos 1950, mas no próprio interesse pessoal de Bishop em traduzi-la e assimilá-la. Com relação à sua obra tradutória e de literatura de viagem sobre o Brasil, Bishop estabelece uma relação oposta à apresentada por Burton. Como apontamos, Burton dirige-se ao Brasil do futuro em sua literatura de viagem, e ao Brasil tradicional e mítico em suas traduções. Bishop, mantendo uma suposta contradição entre as duas imagens, mas num sentido inverso, privilegia em sua literatura de viagem o Brasil tradicional e "autêntico", enquanto em suas traduções a poeta seleciona autores modernistas brasileiros e peças que fogem ao critério nacionalista descritivo.

Além de nos mostrar as diversas visões de nosso país e de nossa literatura criadas e divulgadas por nossos viajantes-tradutores, nossa pesquisa apontou para uma importante característica de nossa cultura: a atuação de estrangeiros na constituição de nossa identidade cultural. Essa característica, que, entre outras repercussões, ajudou a gerar a tradição descritiva institucionalizada por Denis, propiciou a valorização de um discurso exótico sobre o nosso país como critério de nacionalidade em nossas obras. Critério sugerido por Denis para nossos escritores, e seguido por Burton em suas traduções, o discurso exótico sobre o Brasil apresenta-se determinante na visão de Cendrars sobre o Brasil, e respondeu aos apelos da fantasia tropical de Bishop.

Apesar de apresentar-se na origem do discurso de uma identidade nacional brasileira, baseada em caracteres originais e locais, essa tendência exotista fundada no olhar estrangeiro acabou limitando o espaço de atuação de nossa literatura, como comenta

Antonio Candido, reconhecendo a reprodução, na esfera cultural, de uma dinâmica colonialista sócio-econômica:

> [...] daí um persistente exotismo, que eivou a visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos obrigados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual (CANDIDO, 1997, p. 289).

A analogia entre a produção cultural e comercial brasileira estabelecida por Candido, apesar de atualmente ter perdido bastante do seu impacto, nos lembra como as relações desiguais de poder, que regem as relações comerciais entre as nações, invadem as esferas literária e cultural. Apesar de que aparentemente tenhamos nos libertado da camisa de força do exotismo e do nacionalismo como critério de qualidade e originalidade literária, o que permitiu, por exemplo, o desenvolvimento do movimento concretista a partir da década de 1950, a ideia de propor espaços reservados para as literaturas segundo suas posições ocupadas no sistema econômico internacional continua a vigorar. Uma dessas propostas pode ser encontrada no texto do teórico da literatura Fredric Jameson, "Third-world literature in the era of multinational capitalism", publicado em 1986, mas que repercute ainda hoje nos meios literários. Em seu texto, Jameson propõe uma poética para a literatura produzida nos países do Terceiro Mundo, baseada em seu conceito da alegoria nacional, segundo o qual toda literatura produzida fora do Terceiro Mundo "necessariamente projeta uma dimensão política na forma da alegoria nacional: a história do destino privado individual é sempre uma alegoria da situação conflitante da sociedade e cultura pública do Terceiro Mundo" (JAMESON, 1986, p. 69).[clxxi]

Resumindo brevemente a ideia de Jameson, ele propõe que os textos literários do Terceiro Mundo, que até então se mantinham fora do cânone ocidental, deveriam ser incorporados aos programas universitários por meio da criação de uma teoria que demonstrasse sua especificidade frente à literatura do Primeiro Mundo, proporcionando um espaço próprio para sua inclusão. Como sugestão para essa teoria, ele oferece o conceito de alegoria nacional, baseando-se num paralelismo evolutivo-histórico segundo o qual os

intelectuais do Terceiro-Mundo apresentariam um "obsessivo retorno" ao nacionalismo, algo já superado há muito tempo, segundo seu ponto de vista, pelo Primeiro Mundo. Esse atraso histórico se refletiria na literatura produzida nessas nações:

> o romance do Terceiro Mundo não oferece as satisfações de Proust ou Joyce; mais danoso que isso, talvez, seja sua tendência de nos relembrar de etapas ultrapassadas de nosso próprio desenvolvimento cultural do Primeiro Mundo e nos levar a concluir que eles ainda estão escrevendo novelas como Dreiser ou Sherwood Anderson (JAMESON, 1986, p. 65).[clxxii]

O texto de Jameson foi amplamente criticado e transformou-se em uma polêmica nas páginas da *Social Text* entre seu autor e o escritor de origem indiana Aijaz Ahmad. Ahmad criticou o olhar civilizador de Jameson, baseado no etnocentrismo que apaga as especificidades de diversas nações a partir de um olhar homogeneizante e que impõe uma perspectiva de fora sobre um enorme contingente de culturas, estabelecendo ainda relações diretas entre subdesenvolvimento econômico e produção cultural atrasada. Além da impropriedade de se basear num critério estritamente econômico para definir todo um conjunto de literaturas de diferentes tradições, critica-se o caráter prescritivo da proposta de Jameson, que faz ecoar a proposta de Ferdinand Denis aos nossos românticos. Como Denis, Jameson, partindo de um olhar do centro para a periferia, buscou estabelecer, de forma prescritiva, uma teoria poética que, ao mesmo tempo que procura abrir um espaço para o reconhecimento de uma literatura, a enquadra em uma camisa de força que a reduz a uma reverberação de uma teoria alienada de sua própria realidade interna. Como lembra Ahmad, "afirmar que todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente 'isso ou aquilo' é afirmar, na verdade, que todo texto que se origine nesse espaço social e que não seja 'isso ou aquilo' não é uma 'verdadeira narrativa'" (AHMAD, 1988, p. 166), ou que não seria um verdadeiro texto do Terceiro Mundo.

No século XIX, a adoção da estética literária proposta por Denis, baseada na descrição pitoresca, levou escritores como Machado de Assis a responderem a pesadas críticas pela ausência do "Brasil" em sua obra, obstruindo a recepção daquele que seria considerado o maior escritor brasileiro de todos os tempos. Assim como enfrentou críticas no cenário cultural brasileiro, a não adesão de Machado à estética do exotismo e da

descrição também o levou a enfrentar percalços em sua recepção no exterior. Para isso basta levarmos em consideração que a primeira tradução de uma obra de Assis para o inglês aconteceu somente em 1952, sessenta e seis anos após a publicação da primeira tradução de uma obra brasileira para o inglês, *Iracema*, de José de Alencar, em 1886. Machado não oferecia o apelo do exótico e da descrição do país que mais chamava a atenção do leitor estrangeiro. Apenas no final do século XX Machado de Assis começou a consolidar sua reputação internacional, sendo incluído por críticos como Harold Bloom, em 2003, no seu livro *Gênio* entre os cem maiores gênios literários da humanidade – Bloom, que não o havia incluído em seu anterior *O Cânone Ocidental*, de 1994, justificou a ausência pela falta de boas versões das obras do autor brasileiro para o inglês, que começaram a surgir somente a partir da década de 1990. Da mesma forma que a estética do exotismo influenciou tanto a produção como a recepção da literatura brasileira, a adoção do conceito de alegoria nacional como definição das obras produzidas nos chamados países do Terceiro Mundo poderia colocar estreitos limites à produção cultural de um vasto grupo de nações, excluindo de seu espectro toda produção que fugisse ao conceito, e marginalizando diferentes propostas literárias que existam ou possam surgir nessas literaturas, como certa crítica tentou fazer com Machado de Assis.

Será que na proposta de Ferdinand Denis e Fredric Jameson não podemos encontrar a mesma estratégia? Estabelecer categorias estanques para a produção cultural do Brasil ou dos países menos desenvolvidos por meio de teorias poéticas não seria uma forma de "inscrição do outro", em que se busca apagar suas especificidades frente a uma categoria externa em nome de uma pretensa integração, quando na verdade se opera uma mitificação? Mitificação que, segundo Edward Said, aquele que chamou a atenção para a construção discursiva que se estabeleceu sobre o Oriente pelo Ocidente em *Orientalismo*:

> É um discurso, ou seja, não pode ser senão sistemática; o discurso não é feito quando se quer, nem são feitas declarações no seu interior sem que antes se pertença [...] à ideologia e às instituições que garantem a sua existência. Estas últimas são sempre instituições de uma sociedade avançada que lida com outra menos avançada, de uma cultura forte que encontra outra mais fraca. A característica principal do discurso mítico é que ele oculta as próprias origens, bem como as origens daquele que ele descreve (SAID, 1990, p. 325).

Desvendar as origens do discurso mítico e de seu objeto de descrição, através de uma leitura que Said chama de contrapontual, por levar em conta tanto o processo do imperialismo quanto o da resistência a ele, pode oferecer uma estratégia para entender como a tradução e a literatura de viagem vêm contribuindo para a construção de uma imagem do Brasil, tanto para os estrangeiros como para os próprios brasileiros. Afinal, se uma coisa não mudou após esses séculos que percorremos em nossa tese, é o interesse que os brasileiros permanecem alimentando pelo que os estrangeiros pensam a seu respeito. Considerada por Burton como um "ávido e quase feminino apetite por admiração e demonstrações de apreço", típico de jovens nações, a vontade de satisfazer nossa curiosidade pela imagem que possuímos no estrangeiro persiste atualmente, neste momento em que o país mais uma vez se aproxima de sua miragem do futuro, no alvorecer do século XXI. Convidado a participar da Festa Literária de Paraty realizada em agosto de 2010, o jovem escritor estadunidense Benjamim Moser, autor da recente biografia de Clarice Lispector, *Why this world*, lançada em 2009, e que tem ampliado o interesse que a escritora já atraía no exterior, ao conceder entrevista no Brasil, disparou: "os jornalistas brasileiros me perguntam como a literatura brasileira é vista no exterior. Se eu estivesse escrevendo sobre uma autora francesa, não perguntariam isso" (VICTOR, 2010, p. e10). Talvez esse interesse por nossa imagem no exterior, que causa surpresa a Moser, não se justifique simplesmente pela juventude de nossa nação, ou por uma suposta dependência estrangeira, mas responda antes à nossa "fome antropofágica", no sentido oswaldiano, essa característica que talvez melhor identifique o Brasil culturalmente, e que nos coloca em um constante processo de assimilação do outro. Mesmo que através de nosso próprio reflexo.

NOTAS

[i] The tension between the personal and the impersonal, the romantic and the realistic, the fanciful and the useful, is as important in the evolution of travel literature as it is in the evolution of the novel, and to study it in one form is to study it in the other. [Estas e as demais notas foram traduzidas pelo autor desta tese].

[ii] Whether the intent was to supply fresh adventures and exotic marvels or merely real facts about a real world, Rabelais, Spencer, Cervantes, Gomberville, or Scudéry – as with Homer or Apuleius in ancient times – hoped to be more or less successful with their attempts at illusion, at local color, at parodying unbelievable or believable, travels.

[iii] The literature of travel not only exemplifies the multiple facets of modern identity, but it is also one of the principal cultural mechanisms, even a key cause, for the development of modern identity since the Renaissance.

[iv] Mon ouvrage a donc deux buts; celui de rappeler l'influence de la nature sur l'imagination des hommes qui vivent dans les pays chauds, e celui de faire connaître aux Européens le parti qu'ils peuvent tirer des grandes scenes don't ils n'ont souvent qu'une idée imparfaite.

[v] A mesure que l'Europe étend sés relations, qu'elle répand dans les autres parties du monde les bienfaits de la civilisation, on lui voit faire um continuel échange, et elle enrichit ses arts et son commerce de l'industrie de tous les peuples qu'elle soumet à son pouvoir.

[vi] Depuis quelques temps, la littérature semble vouloir profiter de ces communications continuelles établies entre les nations les plus éloignées. On commence à sentir qu'il est aussi important de connaître les pensées des hommes que les productions de leur territoire; on sent même que dans les idées primitives du sauvage, il y a un caractere de grandeur qui étonne, au milieu de notre ordre social. L'Européen demande donc au voyageur de lui retracer les effets d'une nature encore vierge, les phénomènes produits par le climat, et toutes les impressions morales qui en sont le resultat. […] Les voyages si répandus aujourd'hui, et la perfection du style de quelques-uns d'entre eux, ont agrandi le domaine de la littérature.

[vii] Je me trouverai heureux si la peinture de scènes qui nous sont encore étrangères excite l'intérêt et donne le désir de rappeler quelques-uns des grands événements qui se sont passes dans le Nouveau-Monde.

[viii] Laid down the lines for the ideological reinvention of South America that took place on both sides of the Atlantic during the momentous first decades of the nineteenth century.

[ix] A dramatic, extraordinary nature, a spectable capable of overwhelming human knowledge and understanding.

[x] Nineteenth-century Europeans reinvented America as Nature in part because that is how sixteenth-and seventeenth-century Europeans had invented America for themselves in the first place, and for many of the same reasons.

[xi] Wrote America as a primal world of nature, an unclaimed and timeless space occupied by plants and creatures (some of them human), but not organized by societies and economies; a world whose only history was the one about to begin.

[xii] Burton's reputation as a linguist and translator remains formidable. In learning twenty-five languages, with dialects that brought the number to forty, his approach was not of a scholar of linguistics but of a traveler intent on communication. Wherever he went, he compiled vocabularies for the benefit of the men who would follow him. He wrote a grammar of the Jataki dialect in India, compiled vocabularies in Harar, Dahomey and Brazil, as well as making transliterations of proverbs in ten different West African tongues. In the end translating became his most satisfying occupation. But Burton was no ordinary translator; the inflexible integrity, brilliance, and vigour of his translations are an index to the man himself. One stands in awe of the ease with which he moved from Hindustani for his "Pilpay's Fables" and Vikram and Vampire – to Portuguese for his Camoens and Lacerda – to Arabic for the Arabian Nights and the Perfumed Garden – to

Neopolitan Italian for his Il Pentamerone – to Sanscrit for his Kama Sutra and Ananga Ranga, and to Latin for his Priapeia and Catullus.

[xiii] Some Englishmen delight in thus isolating themselves from the sable and tawny members of their species. For my part, I infinitely prefer to be in a place where one can be giggled at by the young, and scowled at by the old ladies, as they pass to and from the well; […] where we can excite the men by sketching them, and showing them the caricature; startle the greybeard by disputing his dogmas; and wrangle about theology with the angry beggars.

[xiv] The system had its advantages and disadvantages. It connected the white stranger with the country and its people, gave him and interest in their manners and customs, and taught him thoroughly well their language.

[xv] It was considered essential to the European's survival, since the women knew how to prepare local food and medicine, and could tend Europeans when they were sick.

[xvi] Such is the lesson to be learned from the colonial love stories, in whose denouements the 'cultural harmony through romance' always breaks down. Whether love turns out to be requited or not, whether the colonized lover is female or male, outcomes seem to be roughly the same: the lovers are separated, the European is reabsorbed by Europe, and the non-European dies in early death.

[xvii] The "walking dictionary" is all but indispensable to the Student, and she teaches him not only Hindostani grammar, but the syntaxes of native Life. She keeps house for him, never allowing him to save money, or, if possible, to waste it. […] She has an infallible recipe to prevent maternity, especially if her tenure of office depends on such compact. She looks after him in sickness, and is one of the best nurses, and, as it is not good for man to live alone, she makes him a manner of home.

[xviii] It was more useful to follow the ancient and proved adage that the best way to acquire a language was in bed, and so Burton took up with some of the Somali prostitutes in Aden and quickly attained proficiency in their tongue

[xix] I now have analogous proof that Burton went to Mecca and Harar in the commom acceptation of that word but got artful natives to take him to those places, & I won't sweat he did many a trick at their instigation…

[xx] Britain was the principal source of capital and direct investment in Brazil […] For Brazil the 'long' 19th century was *o século inglês*. As early as the 1820's there were sizeable British communities in Rio de Janeiro and the other major coastal towns of Brazil. At the head of these communities were Britain's diplomats and the representatives – some transient, some becoming permanent residents – of more than a hundred London and Liverpool merchant houses. […] The close relationship between Britain and Brazil from 1808 to the First World War, which was to some extent maintained during the interwar years, produced a large number of books by British residents in Brazil and British visitors to Brazil.

[xxi] To the Portuguese territory of Brazil and assess the value of the gold and diamond industries that might revitalize their ailing and isolated economy.

[xxii] Such information, accumulated through travel, skilled techniques of identification and analysis, and collecting, proved central to regulating judgements about potential overseas investment by the government.

[xxiii] I am collecting details about the yield of gold and the state of mines in Brazil. The patent is promised in 30 days which may mean three months. When that business is settled I will be off personally to the headquarters and there enter into details. There are many mines abandoned because the yield was not sufficient and these may probably be worked again.

[xxiv] A more tolerable place of exile.

[xxv] This is a glorious country and we are very happy in it and find plenty to do – the interior is quite incivilised but the sea coast has a sort of demi-semi civilisation [sic] which gives us all the bother and none of the pleasure of a very 'fluffy' society.

[xxvi] Rio de Janeiro is a very nice place; very hot and very dear to live in but the most beautiful place imaginable, quite like a fairyland. Richard says that it is superior to any place he knows, even the Golden Horn. Steaming into the bay at sunrise for the first time is worth coming all the way from England to see.

[xxvii] We live about 200 miles down the coast. The consulship is Santos; you enter a lagoon, or rather a long narrow winding arm of the sea, very muddy and dirty for about seven to nine miles through a mangrove swamp and there enclosed by mountains is Santos like a dirty pack of cards thrown here and there. There is no air, bad water and perpectual rain in bucketfulls, which only breaks an umbrella and succeeded by a scorching sun which causes steam and decomposition to arise from large vegetation.

[xxviii] In a few days I am going to begin the Lowlands of the Brazil, a kind of make weight for the highlands. It will be in the same style, but fewer notes and other changes. Expect it will make a row as it will treat of civilised places, not of the San Francisco.
[xxix] As regards literature I am writing a book on the seabord of Brazil 'From Santos to Equador' and another on the Province of S. Paulo.
[xxx] Richard has four books on Brazil getting ready and for the first time in his life he has nothing but pleasant things to say (he likes the Brazilians). One is on São Paulo, one on the coast, one on river San Francisco and Minas Geraes, and the forth is general Brazil.
[xxxi] I have finished my text of Uruguay and am copying it out for print. My daily work begins at 6 am and ends at 10 pm, there is an immensity of reading to be done before one can write about the Brazil.
[xxxii] It is therefore time for me respectfully but firmly to assert, that, although I proudly accept of the trust confided to me, and pledge myself not to avail myself of my discretionary powers to alter one word of the original text, I protest vehemently against his religious and moral sentiments, which belie a good and chivalrous life. I point the finger of indignation particularly at what misrepresents our Holy Roman Catholic Church, and at what upholds that unnatural and repulsive law, Poligamy, which the Author is careful not to practice himself, but from a high moral pedestal he preaches to the ignorant as a means of population in young countries.
[xxxiii] It would be more profitable to smash up the book than not to let my preface stand as it is. The Queen hates polygamy, and I am acting under orders. The British Public hates polygamy. Captain Burton has chaffed the public long enough. I now intend to make it my business that it shall understand him. The Brazilian government is catholic. The Empress is ultra-papist. Do you think that the Emperor would order 3 or 4.000 copies to be distributed in his Empire if Capt. Burton's animus were not somewhat annulled … ? The men in your office who set you against my preface are underhand enemies to my husband.
[xxxiv] The text may appear paradoxical to those, to the many, who still believe cannibalism and human sacrifice, slavery, and polygamy, abominations per se, the sum of all villanies, and so forth. I look upon them as so many steps, or rather necessary conditions, by which civilized society rose to its present advanced state. Without cannibalism how could the Zealander have preserved his fine physical development? Certainly not by eating his bat and his rat. Without slavery how could the Antilles and the Southern States of the American Union have been cleared of jungle? White men could not, and free black men would not have done it. Without polygamy, how could the seed of Abraham have multiplied exceedingly? At the utmost they would have doubled their numbers in half a century. In the Old World a return to the state of its youth would be a retrograde movement, a relapse into barbarism. But it is not the same with new lands, which represent numerically the conditions which we have forgotten centuries ago.
[xxxv] If this my latest journey have the happy effect of drawing your attention to the Brazil, a region so rich in Nature's gifts, so abound in still latent capabilities, and so ardent for development; to an Empire bound to us by the ties of commerce, […] I shall not deem that many time and labour have been expended in vain.
[xxxvi] The Brazilians, who, like most young peoples, have a ravenous and almost feminine appetite for admiration and tender protestation, will find my narrative rude and uncompromising. Foreigners here resident, who are generally badly affected to the country, and who hold it the part of patriotism and a point of honour to support a compatriot against a native, however the former may blunder or plunder, will charge me with 'Brazilianism'; but the impartial will give me credit for a sincerity that refuses flatter or even to exaggerate the gifts of a region which I prefer to all where my travels have hitherto extended.
[xxxvii] This role was perfectly consistent with its aims as a scientific society, which stressed the tireless collection of data, specimens, and other information concerning the physical environment. […] The legitimacy of geography as a new scientific discipline hinged on its ability to establish a set of protocols that would standardize its descriptive methods. These protocols were directed towards merchants, missionaries, soldiers and others who contributed to geographical knowledge through reports of unfamiliar territories, but they placed a particular obligation on men like Burton, who took up the pursuit of geographical knowledge as a professional opportunity.
[xxxviii] Most charming is she when sitting under her rich ethereal canopy, whilst a varnish of diaphanous atmosphere tempers the distance to soft and exquisite loveliness ; when the robing blue is perfect brilliant

blue, when the browns are dashed with pink and purple, and when the national colours suggest themselves : green, vivid as the emerald, and yellow, bright as burnished gold.

[xxxix] The aspects of nature are now recognized influences upon the ideality and the intellect of man.

[xl] As these pages will prove, travel in the "Land of Dye-wood" resembles travel in no other land. It has a gentleness, an amenity of aspect which the sons of the rugged North see for the first occasion, and which they must never expect to see again.

[xli] The style mostly introduced by the Jesuits is heavy and couthless; it tries to combine the vertical lines of the Gothic with the horizontal length of classical architecture, and it notably fails.

[xlii] The fat boys dressed in gold-wash, who put out the eye of taste.

[xliii] These wooden caricatures serve, I have no doubt, to fix their subjects firmly in the public mind, and to keep alive a certain kind of devotion.

[xliv] It is melancholy to see ruins in a young land, grey hairs upon a juvenile head.[…] Contrasting with all this ruin was the prodigious vitality of nature.

[xlv] The country has that monotonous beauty, primitive and savage, as *Atala* or *Iracema*, of which our eyes are now wearying. Our admiration of the inanimate is being fast exhausted; the wildly beautiful, the magnificence of virgin forest, the uniform grace of second growth, begins to pall upon us; we are tired of grand mountain, picturesque hill, and even of softly undulated prairie. The truth is, we want humanity; we want a little ugliness, to speak plain English, by way of relief.

[xlvi] And this desert stream will presently become a highway of nations, an artery supplying the life-blood of commerce to the world. The sand-bank upon which we lay may be the landingplace of some wealthy town. The "Ounce Rapid" and the "Fierce Sandbar" will be silenced forever. And the busy hum of man will deaden the only sounds which now fall upon our ears, the baying of the Guara wolf, and the tiny bark of the little brown bush rabbit.

[xlvii] With truth, it is said, that a single trunk here gives more forms than a forest in Europe.

[xlviii] "Brazileirismo" in the Brazil, and Americanismo in the Hispano-American republics, are never so rampant as when boasting of their country, a vanity even vainer than that of vaunting one's birth. The "torrão abençoado" (Heaven-blest soil) has past into the category of chaff. The sun, the moon, the stars, are subjects of popular braggadocio. […] Hence there is prodigiously “tall talk" concerning the magnificent Empire, the wondrous Land of the Southern Cross, with its mighty wealth and its splendid destiny. Whatever the latter may be, the riches are still in the ground, and the nation is undoubtedly poor.

[xlix] Notes on the gold-mining in Minas Geraes.

[l] I felt saddened by this contact with my kind. It was the Present in its baldest, most prosaic form; the bright kaleidoscope of cultivated life here becomes the dullest affair of unvarying shape and changeless colour. There is no poverty, much less want; nor is there competency, much less wealth. There is no purpose; no progress, where progress might so easily be; no collision of opinion amongst a people who are yet abundant in intelligence. Existence is, in fact, a sort of Nihil Album, of which the black variety is Death. I prefer real, hearty barbarism to such torpid barbarism.

[li] Most of the houses are new and boast of windows: some preserve the shutter, and one retains the hanging gallery and rotula or lattice-work of dingy, chocolate-coloured wood. It will soon be removed: these antiquities are very properly despised in the Brazil: here Temple Bar would be photographed, and no longer allowed to cumber the ground. The sooner the old Pillory is demolished, the better for progressive Diamantina-let me suggest.

[lii] Whose natural grandeur did not set off the dwarfishness of the Art around it.

[liii] All the ground which we have traversed is rich in diamonds, but it cannot be worked for want of water; […] and about the bridge the torrent banks produce gold.

[liv] Evidently the Brazil has a vast extent of diamantine ground reserved for future generations to work with intelligence, and especially by means of machinery.

[lv] As yet the Diamantine formations of the Brazil have been barely scratched, and the works have been compared with those of beavers. The rivers have not been turned, the deep pools above and below the rapids, where the great deposits must collect, have not been explored, even with the diving helmet; the dry method of extraction, long ago known in Hindostan, is still here unknown. All is conducted in the venerable old style of the last century […].

[lvi] This day we passed over immense wealth, of which, like philosophers, we took no heed.
[lvii] If any place bear the stamp of greatness affixed by Nature's hand, it is this Junction. […] It links together the Provinces of Goyaz, Pernambuco, Bahia, and Minas, and before many years the steamer and the railway will connect it with the Capital of Empire. I shall ink more paper than enough for the settlements; thus, when my forecast of their future greatness shall have been justified, the traveller may compare his Present with my Past, and therein find another standard for measuring the march of Progress as it advances, and must advance with giant strides, in the Land of the Southern Cross.
[lviii] The fault of every old settlement in the Brazil, beginning with Rio de Janeiro, is the narrowness of the streets, and after a time it can hardly be corrected.
[lix] I shall describe at some length this God-forgotten place, not for what it is, but for what it will be. […] There is absolutely no reason why the settlement should be so miserable, the people so barbarous. […] I hope is not distant when some wayfarer shall pass through Sao Romao and find my description of the Sao Romanenses utterly obsolete.
[lx] The são romanenses did not affect me pleasantly. I did not see a single white skin amongst them; they were a "regular ranch" of bodes and cabras, caboclos and negros.
[lxi] The wild men, I have said, gave the name macaco da terra ("country monkeys") to the African. Yet travelers have stated that they were fond of such monkey's meat, and all agree that their women had 'un goût trés-vif pour les nègres'. Some have advised, by way of saving the 'Red man", to mix his blood with the black. This is indeed unanthropological. There is no need to preserve a savage and inferior, when its lands are wanted by a higher development; and, in this case, the artificial would be worse than either of the natural races.
[lxii] The imported negro, the captive, the outcast, the criminal from Africa, has greatly improved his own lot by crossing the sea. But to the higher race which admitted him he has done incalculable injury, in many ways, moral as well as physical, chiefly by prepossessing it against all labour, and mostly against the best of all labour in a young country – agriculture.
[lxiii] The passages in the present work relating to the gold mines of the Brazil are very important, especially in an anthropological sense, as it shows to what success British emigration to that country may be successful when the miners are under proper discipline, and when a large proportion of the men are permitted to have their wives with them.
[lxiv] We are certain that the true civilization of the tropics will be effected only when a certain proportion of European women are imported, to form the nucleus of a future white population. This pure white population will extirpate the atrocious 'mixed breed' that now crawls, like a disgusting reptile, over the face of the Brazil.
[lxv] The formation of mixed breeds, however, is a direct social vice. Apart from all laws of morality with which we, anthropologists, can have no immediate concern, we consider that any white man who aids in the production of a 'mixed breed', should pay a fine of (say) twenty-five dollars to the civil authorities for deteriorating the population of the country.
[lxvi] […] is the focus around which all other sciences sink into distant perspective.
[lxvii] Here, and here only, has the steam-horse assisted in uncivilizing the country by unsettling the communications which before were bad enough, and are now worse. Here, and here only, the mule can successfully contend against machinery: anti-Brazilian writers compare the progress of the country with that of the sloth, and truly at this rate it will be behind even Canada.
[lxviii] We have known Capt. Burton long enough, and have listened to his narratives of travel with sufficient interest, to feel every confidence in his descriptive powers, and to look forward with curiosity to his sketches of Brazilian life and scenery.
[lxix] [...] see the party winding up almost level zigzags under the shadow of the gigantic trees of a virgin Forest, through masses of delicate vegetation, past murmuring Waters and Nature's own botanical gardens of ferns and air-plants.
[lxx] We can only conclude that this book contains his materials for a future book. Properly digested, worked out, above all weeded, they will be valuable to both writer and reader.
[lxxi] Of the best kind of descriptive writing, in which our traveller is well able to excel, but of which he gives us too little in these volumes, this account of the Brazilian forest will be read with much interest […].

[lxxii] Having so much that was of real interest to tell, and having the capacity to tell it in a clear and lively manner, did not take more trouble in the putting together of these volumes.
[lxxiii] It would be injustice to Captain's Burton descriptive powers to pass over the following picture of the Great Rapids of Paulo Afonso […]
[lxxiv] I want my stupid editor Tinsley to get up a South American clientele but like all Britishers he is too slow. They will probably not translate my Highlands of the Brazil but if that is to be done I should like to correct the copy and cut out about half – in fact all that suits only Britishers.
[lxxv] We never connect the ideas of progress or of literature with the land which once produced Vasco da Gama and Camoens.
[lxxvi] This is pretty poetry, though it does not affect to be of the highest order.
[lxxvii] The war song of an Indian can only express exultation and self-reliance in their most vulgar forms; for the great ideas which animate a modern war, and the various and intense feelings which it calls up – generosity, pity, and domestic love – are the products of civilization. A few verses therefore, about squaws and braves, and scalps and tomahawks, studded with a few picturesque or euphonious names, such as 'The howling wind" or "Tupinambá", are as much as common taste can endure to read; and latterly, a kind of Pre-Homeric school in poetry has rather overdone us with sprawling epics and disjointed odes, which the Red Men could never have written, and could not now understand.
[lxxviii] We hardly know how to account for so long a flash of silence with respect to the mental produce of the country – a silence which, when we glance at the prodigious amount of materials brought together in this book, seems to have been almost that 'silencing to death' with which, by common consent, certain works and certain facts and certain people are driven beyond the pale of society.
[lxxix] Brazilian literature, in short, has been and is a 'something' more considerable than has yet been supposed in the civilization of the world; and Europe might do well, as it has recognized the Brazilian nation, so to notice also, and to make some use of, the literature it has to exhibit.
[lxxx] There is, of course, no reason in the world why they should not have a literature of their own, racy of the rich soil and the volcanic and revolutionary atmosphere which are their portion, but since (to vary the metaphor) they are resolved to stand on their own literary legs, it might have been well to get more practice on these before indulging in the middle-aged luxury of arm-chairs.
[lxxxi] Other races of tropical .South America, whose picturesque savagery, framed in the most glorious of scenery, becomes a manner of poetry, and whose historical relations to the early colonists have affected, and still affect, the social state of the mighty Brazilian Empire.
[lxxxii] I venture to recommend the subject to any young English litterateur who, gifted with the courage to attack the ardous and strongly defended Portuguese tongue, has time before him to fell a few acres of virgin forest. I can promise him many a woudrous picture of tropical beauty and splendour, animated, like 'At Last', by the perfume of the tropical breeze, by the strange form of the tapir, the cayman, and the ema, and by glimpses of man wilder than the puma and the ounce.
[lxxxiii] I found no market for the Brazilian translations though I published two of them.
[lxxxiv] To H.I.M./Dom Pedro de Alcântara (D. Pedro II)/Constitutional Emperor of the Brazil/To the man rather than to the monarch this version of a poem, so dear to the heart of every Brazilian is offered by his Imperial Majesty's most obedient humble servant, The translator.
[lxxxv] It is a fact that *Honey-lips* was printed with the title page telling us that the translator was Isabel Burton; *Manuel de Moraes* appeared as translated by Isabel and Richard F. Burton. In spite of these indications, there is evidence to justify the idea that in both cases the work had been done by Richard alone. Many of his works were printed when he was not present in London; in these cases Isabel was given the responsibility of making arrangements and following the manuscript through the press; frequently Burton's wife was given the assignment of transcribing her husband's drafts. Quite often she went beyond her assigned duties, listing herself editor, responsibilities that, in matters related to Portuguese, were all above her capabilities.
[lxxxvi] I have my piano and books – study the language and music of the country; the language I do not like. It is a harsh and coal sounding one but the literature repays the trouble. Richard speaks perfectly, I only so-so but can say everything I want and be understood.
[lxxxvii] One of the prettiest specimens of a style now waxing somewhat obsolete, like 'Paul and Virginia', 'Atala', and others of the same school

[lxxxviii] Before my transfer from Santos to Damascus (1869), I had strongly recommended a friend, Albert Tootal, to expend the moments which he could spare from more important matters in translating Hans Stade. He followed my advice, and all those who take an interest in wild tribes, and especially in the Brazilian savages, owe him a debt of gratitude. Also at my suggestion, he preserved the chaste and simple style which best suits the subject; which accords with the character of the unlettered gunner, and which seems to vouch for the truth and the straightforwardness of the traveler.

[lxxxix] To Sir Robert Gerard, Bart., of Garswood, this little book is offered in remembrance of many happy days passed under his hospitable roof, by Richard Francis Burton.

[xc] The indians of Brazil. Notes on the author-travellers of the sixteenth-century.

[xci] The genius of the Portuguese language is far too flowery, too tautological, and too fond of metaphor for our rough Northern speech and our directness of thought and expression. What should we feel if told, for instance, of a man past forty "fading away like a rose upon its stem?"

[xcii] Translations, the publishers assure us, are not popular in England. So much the worse. Surely a good tale imported from a foreign source is worth a dozen of the flimsy "sensation novels", run off for the use of the moment, ephemera which have only the dubious merits of exciting a morbid interest, and of being read in three volumes within three hours.

[xciii] With copious notes for the student's use derived from a variety of authors […].

[xciv] Sir Richard's compulsion to remain faithful to the original led him to use the English cognates for Portuguese words, most of them Latinate. As a result, he often chose uncommon or anachronistic words.

[xcv] […] an intensification of pejorative lines referring to the Jesuits. This usually takes the form of an insertion of virulent adjectives.

[xcvi] In the humble part of a metrical translator my object has not been to trim between the 'twim incompatibilities' – the literal and the licence called liberty. It has been my aim throughout to produce the closest copy of my author […]. Wherever a version of so tight a fit does not offend sound or sense, many lines have been rendered word for word. I have studiously avoided the imputation of "translator=traitor". Even in the boldest recitativo the least ornamentation that wars against the characteristic simplicity has been rejected despite all temptation. I have endeavoured to engraft upon an English style as many of the Basilian peculiarities as possible.

[xcvii] In his translation, whenever my Husband has appeared to coin words, or to use impossible words, they are the exact rendering of Camoens, in every singularity or seeming excentricity, the disciple has fully followed his master, his object having been not simply to write good verse, but to give a literal word-for-word rendering of his favourite hero. And he has done it to the letter, not only in the words, but in the meaning and intention of Camoens.

[xcviii] And here I would warn readers that I did not intend archaisms or other peculiarities to represent the 'English of the Period'.

[xcix] I do not doubt that my 'vocabulary' will lose me many a reader; but these will not be of the class by which I would be read, and the loss will rather be looked upon as a gain.

[c] The poetical appetite, rather pampered than voracious, now demands food which has the full flavor and savour of the original dish: it rejects imitation and recomposition however artistic; and it will not see the woek re-written.

[ci] Such flowery language is not palatable to our matter-of-fact northern taste, and when the innumerable tropical allusions require to be explained by an elaborate system of foot-notes which fill a third of the pages, it is clear that Senhor de Alencar is not likely to become a popular novelist in this country.

[cii] The chief interest of the volume, as we have said, is as a specimen of Brazilian literature, so we dare not predict a very wide popularity for it.

[ciii] I have endeavoured to be as literal as possible, but I cannot pretend to do him justice, for our harsh Northern tongue only tells coarsely a tale full of grace and music in the Portuguese language.

[civ] And if he permits me to translate all his works [referindo-se a José de Alencar], I hope to do better as I go on, especially if he will again – as he has already done – give me instructions in Tupy, the language of the aborigines.

[cv] Burton's interest in exotic litertaure and peoples was an expression of the same impulse that sent him and other British explorers, such as Livingstone, Layard, and Speke, to unknown lands. Unlike most works of the

Victorian period, however, Sir Richard's translation of O Uraguai shows a very 'modern' sympathy with toward native culture and a hostility toward imperial efforts to replace or destroy it. His seeking of the exotic and primitive in this and other works can be seen as a way of escaping the horrors of industrialized England […].

[cvi] The exotic is not, as is often supposed, an inherent quality to be found 'in' certain people, distinctive objects, or specific places; exoticism describes, rather, a particular mode of aesthetic perception – one which renders people objects and places strange even as it domesticates them, and which effectively manufactures otherness even as it claims to surrender to its immanent mystery.

[cvii] The exoticist production of otherness is dialectical and contingent; at various times and in different places, it may serve conflicting ideological interests, providing the rationale for projects of rapprochement and reconciliation, but legitimizing just as easily the need for plunder and violent conquest. Exoticism, in this context, might be described as a kind of semiotic circuit that oscillates between the opposite poles of strangeness and familiarity. Within this circuit, the strange and the familiar, as well as the relation between them, may be receded to serve different, even contradictory, political needs and ends.

[cviii] Si j'avais pris l'avion, jamais je n'aurais été amené à faire de la photographie verbale et d'en adresser les images à mes amis sous forme de poèmes dépouillés [...].

[cix] Beaucoup plus que partout ailleurs au monde, au Brésil le paradis est un leurre, une image poétique, un sale cliché usagé.

[cx] C'est donc depuis quatre siècles et demi que ce clichê poétique est l'un des deux poles de la littérature brésilienne.

[cxi] [...] quoique encore plus éculé que le premier depuis quatre cent cinquante ans qu'il traine dans les épais traités d'économie politique du pays [...].

[cxii] "Révolte au paradis des milliardaires me parait être le titre d'um film d'une savoureuse utopie."

[cxiii] Ce ne sont pas seulement les appelations de nuances variées dans la coloration de la peau, mais des types d'homme em pleine évolution mentale [...].

[cxiv] "Mais quel ennui que cette traduction inconnue de *Os Sertões* par cette inconnue de Mme. Sereth Neu (?)!... c'est catastrofique pour ce grand livre."

[cxv] "C'est mon ami Paul Prado, l'eminent pauliste, l'auter du "Ritrato do Brazil" [sic], cette synthèse, unique em son genre, d'histoire et de psychologie, qui le premier m'a signalé "A Selva", un documentaire extraordinairement vrai sur l'Amazonie, dû, non pas au cinéma, mais á la plume du grand romancier portugais Ferreira de Castro. C'etait jê crois em 1930, et depuis mon premier séjour au Brésil, c'est-à-dire depuis une dizaine d'années déjà, j'envisageais avec Paul Prado, et d'autres amis brésiliens, la possibilite de traduire em français um livre brésilien sur l'Amazonie, sans arriver à faire mon choix dans tous les ouvrages que l'on me faisait lire".

[cxvi] "Or, avec Ferreira de Castro je recontrais enfin un écrivain qui savait évoquer comme personne les beautés et les horreurs de l'Amazonie, décrire la nature du tropique, noter les bizarreries, les caprices, les extravagances qui naissent sous ce climat d'eau et de feu, mais encore, qui parlait aussi des hommes qui habitent cette terre, qui vivent, qui luttent, qui souffrent dans les clairièresv de la forêt vierge, les sauvages, les primitifs, les autochtones, les natifs, les 'caboclos', les paysans libres, les ouvriers agricoles, les colons, les planteurs, les négociants, mais aussi les transplantés et les émigrants – et, parmi ces derniers, um civilisé comme Ferreira de Castro, lui-même, qui est allé em forêt, non pour écrire um livre ou par curiosité, mais comme le plus humble des émigrants portugais pour y gagner son pain et, qui, des années plus tard, s'est vu contraint d'écrire son fameux Roman sur l'Amazonie pour se libérer d'une hantise."

[cxvii] "Si j'ai souvent l'air d'avoir trahi l'auteur, je n'ai jamais trahi l'âme de sés personnages".

[cxviii] "C'est à vous, mon cher Jean Coudures, qui avez traduit *A Selva* bien avant moi, dans un coup d'enthousiasme juvenile, alors que vous étiez étudiant et n'aviez pas la moindre idée de CE qu'est la realité de la forêt vierge [...]".

[cxix] J'ai écrit à Oswald pour lui dire ce que je pensais de votre exposition. Moi, je ne vous conseille pas d'exposer maintenant. Prenez tout votre temps. Les belles chose se font lentement. Il vous faut une bonne douzaine de toiles, à partir du "Morro da Favela", avant de songer à exposer.

[cxx] "The hypothesis that an examination of the economic factors discussed above does make possible to put forward is that cultural, strategic and financial interests worked together at this point in time, so that the continental shift (from the UK to the US) in the source of investments in Brazil was accompanied by a similar shift in the production of translations of Brazilian literary works. As can be seen from an examination of Table 1 above, English translations of Brazilian literary works were published either in Brazil or in the UK in the nineteenth century. Moving into the twentieth century, it is possible to see from Table 1 above that the vast majority of such works were translated and published for the first time mainly in the US".

[cxxi] "It isn't surprising that politics eroded the cultural agenda of the Welles good-will mission. The authorities in both countries wanted something 'pretty', a superficial view of Brazil that would encourage tourism rather than criticism and cries for social justice".

[cxxii] "It would appear that translations from Brazilian literary works became part of this effort only when the strategic importance of Brazil was fully appreciated by the United States Defense Department just before and during the Second World War".

[cxxiii] "In 1960 the Association of American University Presses launched a book distribution programme that would 'help move North American books south and South American books north' (Frugé 1964: 17). The programme had financial support from the Rockefeller Foundation, and necessitated the support of Latin American writers as well: they had to waive their royalties, so that the translators could be paid (Frugé 1964: 15-17). 'By the end of 1963, 18 books had been published. Twenty two are scheduled for 1964, and 16 more are in process. Others are proposed' (Frugé 1964: 16)".

[cxxiv] "The need to learn about Brazil that accounts for the translation and publication of social sciences works seems to spill over into the area of literary works. The latter also appear to be selected for translation with the aim of making them into ambassadorial works, so that whether they are 'true or fictional documents, they have a recognizable social, political or geographical context' (Vanderauwera 1985: 29)".

[cxxv] "was just one more vehicle for U.S. intervention in the internal affairs of Latin American countries".

[cxxvi] " I'm also planning a book of prose about Brazil. It is tentatively called "Black beans and diamonds". It's to be a combination of travel book, a memoir, and a picture book. I am quite interested in photography. I'd like to make Brazil seem less remote and less an object of picturesque fancy. It's not really so far from New York. I think that since the great naturalists (Darwin, Wallace, Bruce, and so on) there hasn't been much close observation (at least by foreigners) of Brazil. Except perhaps for Lévi-Strauss."

[cxxvii] "the strands that connect the representation of some kinds of travel to specifically modern and postmodern concerns".

[cxxviii] "The propensity of occidental 'moderns' to look 'elsewhere' for markers of reality and authenticity is a primary facet of Euro-American modernity. The quest for better models, new forms, fresh images, and relief from the ills of the metropolitan centers compels the modernist to move further and further into what are perceived to be the margins of the world".

[cxxix] "There are too many waterfalls here; the crowded streams / hurry too rapidly down to the sea / and the pressure of so many clouds on the mountaintops / makes them spill over the sides in soft slow-motion, / turning to waterfalls under our very eyes." Tradução de Paulo Henriques Britto.

[cxxx] "Here is a coast; here is a harbor; / here, after a meager diet of horizont, is some scenery: / impractically shaped and – who knows? – self-pitying mountains, / sad and harsh beneath their frivolous greenery," Tradução de Paulo Henriques Britto.

[cxxxi] "The very impracticality and inefficiency of the Brazilian way of doing things, charmed her thoroughly and seemed to indicate that there, anyway, one could control the rate of one's decline".

[cxxxii] "The reversal was a renewal, and learning to see the sun and stars from the opposite side, though it was disorienting […], was also liberating. To see the world from the other side may also be a privilege or task of acknowledging, at least to herself, her passion for women".

[cxxxiii] "as long as Soare's money held out [...] no one asked Elizabeth what she had or had not written, what had or had not been accepted. This freedom from the pressures of expectations, deadlines, and finances was a great gift that lasted for several years [...]."

[cxxxiv] "Brazilian culture [...] attracted her, not for its political progressiveness, but for its population of relatively primitive, uneducated people whose lives were governed by a dynamic, creative religion."

[cxxxv] "because of the ignorance [...] no strong measure against inflation can be explained to the people".

[cxxxvi] "the poems in 'Questions of travel' are the chief literary legacy of Elizabeth Bishop's Brazilian years, but as a professional writer she occasionally turned her hand to other things, and eventually she became an important translator and an intermediary between Brazilian and American culture".
[cxxxvii] "Elizabeth Bishop's translations [...] have set the standard for the rest of us who have attempted this".
[cxxxviii] He was a very good poet, a serious one, somewhat Eliot-ish..
[cxxxix] Poets and poetry are highly thought in Brazil.
[cxl] Almost anyone with literary interests has published at least one book of poems [...]. It does not follow, of course, that the poetry in the many small volumes is necessarily great or even good […].
[cxli] We have a wealth of forms of our own that are suitable to our language. I mean English forms, not American. We're still more English than anything else, and this 'American language' which Williams Carlos Williams was always talking about is nonsense. We're writing better English poetry than the English are writing at present …
[cxlii] Concrete poetry that others poets make, I find uninteristing. It has only an initial impact – a word game, at times amusing and witty, but useless and impossible to remember.
[cxliii] […] a member of the poetry establishment, the polite tradition.
[cxliv] It differs with every single poem. Some poems begin as a set of words that you aren't sure what they apply to, but eventually they accumulate and become lines, and then you see some pattern emerge. Sometimes an idea haunts me for a long time, though poems that start as ideas are much harder to write. It's easier when they start out with a set of words that sound nice and don't make much sense but eventually reveal their purpose. Again, the unconscious quality is very important. You don't ask a poem what it means, you have to let it tell you.
[cxlv] Poetry shouldn't be use as a vehicle for any personal philosophy.
[cxlvi] And if anyone in that class uses the word 'communicate' once more, I'm going to scream! I hate that word! Those students are not there to 'express' themselves; they're there to know how to write a good poem.
[cxlvii] I find Brazilian poetry marvelous, much better, actually, than the prose, in my opinion.
[cxlviii] E.B.: It's so remote from ours. […] It hasn't much to do with contemporary poetry in English. Our poetry went off in a different direction much earlier.
A.B.: When you say our poetry went off in a different direction, what do you mean?
E.B.: What happened with Eliot and Pound as early as 1910 – modernism. The Brazilian poetry is still more formal than ours – it's farther from demotic. It is true of course, that they had a modernismo movement in 1922, led by Mário de Andrade and others. But they still don't write the way they speak. And I suppose they have still never quite escaped from romanticism.
[cxlix] Some columnists and younger poets use slang, gíria, almost unintelligible and changing constantly.
[cl] Very much the same thing that happened in English poetry about a decade earlier.
[cli] Poetry of the '40s, '50s, and '60s, visually, at least, is more conventional than those first, early attempts at modernism.
[clii] In fact, anyone reading Brazilian Portuguese, prose or verse, soon becomes aware of its impertubed inconsistency in both punctuation and spelling; points of style that have become fixed in English have not yet jelled in Brazil. It resembles our own language in its freer, earlier days.
[cliii] Its development is more or less predictable, in that its movements parallel those of western Europe, specially France, with a time-lag of ten, twenty, or more years.
[cliv] I always tell the truth in my poems. With 'The Fish', that's exactly how it happened. […] Oh, but I did change one thing: the poem says he had five hooks hanging from his mouth, but actually only had three. […] But I always try to stick as much as possible to what really happened when I describe something in a poem.
[clv] Which impose criteria stipulating the way translation should be performed in a particular culture.
[clvi] The most profound insight Derrida's work has afforded to post-colonialism is the notion that origin is always already heterogeneous, that it is not some pure, unified source of meaning or history.
[clvii] Metaphisics tries to reappropriate presence through notions of adequacy of representation, of totalization, of history.
[clviii] Interviewer: "There is one [poem] in which you seem to have discovered something Brazilian that comes out perfectly in early English ballad style. The 'Brother of souls! Brother of souls!' poem". E.B.: "I saw it given. I've never done much translation, and I've almost never done any to order, but every once in a while

something seems to go into English. There's one poem in that book, 'Traveling in the family' that came out very well, I think. The meter is almost exactly the same. Nothing had to be changed. Even the word order. Of course word order will naturally have to come out differently, but this one happened to come out well.

[clix] "In short, Bishop's translations of Drummond do not give the reader the impression that she was in top form: they lack the care with language and precision of phrasing one learned to expect from the poet. I do not know whether or not she had a theory of translation, but judging from these efforts it would seem to be a preference for translating meaning rather laboriously without paying too much attention to either nuances or rhythmic effect, but too often, as I have tried to show, even meaning was misrepresented. One has the suspicion, judging from some of her errors, that she had not mastered the language well enough to do a proper job".

[clx] "It would appear therefore that the idea that the translated text has to be eminently readable and fluent, so much so as to obscure the fact that it is a translation, extends as far as accommodating the image of Brazil provided by the translated works to the images of Brazil that readers already have, so that the experience of reading a Brazilian work in English translation does not become too unsettling".

[clxi]" In the case of the translation of Brazilian literary works and prose fiction into English, the major sponsor appears to have been the US government, who has wanted to promote intercultural communication in order to foster friendship among the nations in the American continent, as has been discussed […] above. However, the US government does not appear to have directly selected the texts for translation, or to have commissioned translators to do those translations. This job appears to have been assigned to experts by the agencies who have provided the funds (such as the Ford Foundation and the Rockefeller Foundation)".

[clxii] "Furthermore, only two of the works translated in this period were works produced by writers related to the Modernist Movement: Monteiro Lobato's Urupês (1918 -- Brazilian Short Stories, 1925), and Mário de Andrade's Amar, verbo intransitivo (1927 -- Fraulein, 1932), although these are not the most significant works of the movement. Macunaíma, for example, was not published in English translation until 1984. These facts argue against the existence of a keen interest in the literary expression of the Brazilian Modernist Movement on the part of the English-speaking world".

[clxiii] "This being the case, the 'boom' is seen here as something coming from outside, not as something generated in the space called 'Latin America'. Consequently, it is not possible to see the 'boom' as starting from the publication of the original works in Spanish. The view taken here is that the 'boom' is a phenomenon of translation".

[clxiv] "concentrate upon finding the best ready-made secondary models for the foreign text and the result often turns out to be a non-adequate translation or a great discrepancy between the equivalence achieved and the adequacy postulated".

[clxv] "modernism, as an ideological operation refuses its origins in the national, class and gender politics of its day [...] situating itself before and after but never 'in' the realm of historical Event".

[clxvi] one of the most commonly held stereotypes about the modern has of course in general been that of its apolitical character, […] its increased subjectification and introspective psychologization, and, not least, its aestheticism and its ideological commitment to the supreme value of a now autonomous Art as such

[clxvii] Politically I considered myself a socialist, but I disliked 'social conscious' writing. I stood up for T.S. Eliot when everybody else was talking about James T. Farrell.

[clxviii] Poetry shouldn't be use as a vehicle for any personal philosophy.

[clxix] E.B.: It's so remote from ours. [..] It hasn't much to do with contemporary poetry in English. Our poetry went off in a different direction much earlier.

A.B.: When you say our poetry went off in a different direction, what do you mean?

E.B.: What happened with Eliot and Pound as early as 1910 – modernism. The Brazilian poetry is still more formal than ours – it's farther from demotic. It is true of course, that they had a modernismo movement in 1922, led by Mário de Andrade and others. But they still don't write the way they speak. And I suppose they have still never quite escaped from romanticism.

[clxx] "The accepted pattern of behavior expected of people who fill certain roles in a certain culture".

[clxxi] Necessarely project a political dimension in the form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society

[clxxii] The third world novel will not offer the satisfactions of Proust or Joyce; what is more damaging than that, perhaps, is its tendency to remind us of outmoded stages of our own first world cultural development and to cause us to conclude that they are still writing novels like Dreiser or Sherwood Anderson.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Bibliografia Blaise Cendrars

1.1 Obras de Cendrars relacionadas ao Brasil

CENDRARS, Blaise. *Feuilles de route, I. Le Formose*. Avec 8 dessins de Tarsila do Amaral. Paris, Au Sans Pareil, 1924.

_____. Introduction. FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *Forêt vierge*. Tradução de Blaise Cendrars. Paris: Bernard Grasset, 1938. p. i-iv.

_____. MANZON, Jean. *Le Brésil*. Des hommes sont venus. Paris: Les Documents D'Art de Monaco, 1952.

_____. Préface. In: LINS DO RÊGO, José, *L'Enfant de la plantation*. Traduction de J.-W. Reims. Paris, Editions des deux Rives, 1953.

_____. *Trop c'est trop***.** Paris, Denoël, 1957.

_____. *Etc..., etc...* (Um livro 100% brasileiro). Trad. Sel. Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Brésil, l'utopialand de Blaise Cendrars: avec des textes inedits de Blaise Cendrars.* Souls la direction de Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy. Paris: L'Harmattan, 1998.

1.2 Traduções

BRINGOLF, Hans. *Feu le Lieutenant Bringolf*. Traduction de Paul Budry. Version de Blaise Cendrars. Paris, Au Sans Pareil, coll. "Les Têtes brûlées" (dirigée par BC), n° 1, 1930.

PAISLEY, Fred. *Al Capone le Balafré, Tsar des Bandits de Chicago.* Préface de Géo London. Traduit de l'américain par V. de Puthod. Version de Blaise Cendrars. Paris, Au Sans Pareil, coll. "Les Têtes brûlées", n° 2, 1931.

JENNINGS, Al. *Hors la loi !...* La vie d'un outlaw américain racontée par lui-même. Traduction et adaptation de l'américain et du slang par Blaise Cendrars. Paris, Grasset, 1936.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *Forêt vierge*. Tradução de Blaise Cendrars. Paris: Bernard Grasset, 1938.

1.3 Sobre Blaise Cendrars

AMARAL, Tarsila do. Blaise Cendrars. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 de outubro de 1938. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 437-441.

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas***.** São Paulo: Ed. 34/Fapesp, 1997.

ANDRADE, Mário de. Blaise Cendrars. *Revista do Brasil*, São Paulo, N. 99, p. 214-223, março 1924. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars.* São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 384-394.

_____. Blaise Cendrars – *Feuilles de route. Estética*, Rio de Janeiro, N. 3, janeiro-março 1925. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 413-415.

ANDRADE, Oswald de. Malas e valises. São Paulo-Paris. Oswald de Andrade. *Nouvelles litéraires*, Paris, 14 de julho de 1928. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars.* São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 424.

BANDEIRA, Manuel. A poesia de Blaise Cendrars e os brasileiros. *Journal Français du Brésil*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1957. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 460.

BORBA DE MORAES, Rubens. Recordações de Blaise Cendrars. *José*, Rio de Janeiro, Dezembro 1977. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 482-489.

BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de maio de 1952. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001. p. 449.

CARDOSO, Ana Paula. *Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau Brasil, Feuilles de Route e desenhos de Tarsila*. 2006. 133 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CENDRARS, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1984.

CENTRO de Estudos Ferreira de Castro. Disponível em <http://www.ceferreiradecastro.org> Acesso em 27 de junho de 2010.

EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.

MARTINS, Wilson. Cendrars e o Brasil. *Hispania*, v.75, n.4, p. 979-987, Oct 1992.

MICHAUD-LARIVIERE, Jerome. *Hoje Cendrars parte para o Brasil*. Trad. Antonio Carlos Viana e Andre Viana. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA SOUZA, Adalberto de. *Cendrars, tradutor do Brasil*. Um estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro. São Paulo: Annablume, 1995.

SEABRA, Manuel de. *Conheces Blaise Cendrars?* Porto: Europa América, 1988.

2. Bibliografia Elizabeth Bishop

2.1 Obras de Bishop relacionadas ao Brasil

BISHOP, Elizabeth. *Brazil.* (with the editors of Life) Life World Library. New York: Time Incorporated, 1962.

On the railroad named delight (incluindo Sambas) *New York Times Magazine*. New York, March 7, 1965, p. 30-31, 84-86.

_____. *The collected prose*. Ed. Roberto Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

_____. *Uma arte*. As cartas de Elizabeth Bishop. Org. Roberto Giroux. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *Conversations with Elizabeth Bishop.* Ed. George Monteiro. Jackson: University Press of Mississipi, 1996.

2.2 Traduções

MORLEY, Helena. *The diary of Helena Morley*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.

Three stories by Clarice Lispector. “The smallest woman in the world”, “A hen”, e “Marmosets”. *Kenyon review*. Summer, 1964.

_____. BRASIL, Emanuel (Org.*) An anthology of twentieth-century Brazilian poetry*. Middletown: Wesleyan University, 1972.

Sambas (anom.) *Ploughshares* 2, n 4, 1975.

2.3 Sobre Elizabeth Bishop

ALMEIDA, Sandra R. Goulart. GONÇALVES, Gláucia Renate. REIS, Eliana L. de Lima. (Ed.) *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BRITO, Paulo Henriques. Bishop no Brasil. In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. Sel.Int.Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 9-54.

BROWN, Ashley. Elizabeth Bishop in Brazil. In: SCHWARTZ, Lloyd. ESTESS, Sybil (Ed.) *Elizabeth Bishop and her art*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1983. p. 223-240.

BURNS, Thomas La Borne. Bishop, translator of Drummond. In: ALMEIDA, Sandra R. Goulart. GONÇALVES, Gláucia Renate. REIS, Eliana L. de Lima. (Ed.) *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 102-112.

GOLDENSOHN, Lorrie. *Elizabeth Bishop*: the biography of a poetry. New York: Columbia University, 1992.

MILLIER, Brett C**.** *Elizabeth Bishop, life and the memory of it.* Berkeley: University Of California Press, 1993.

MOSS, Howard. The Canada-Brazil connection. *World Literature Today*. Homage to Elizabeth Bishop, our 1976 laureate. Ed. Ivar Ivask. Winter, 1977.

OLIVEIRA, Carmem L. *Flores raras e banalíssimas*. A história de Lota Macedo de Soares e Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PRZYBYCIEN, Regina. Tainted paradise: Elizabeth Bishop´s vision of Brazil. *Comtextos*. Mariana, N. 1, Ano 4, p. 19-25. Novembro, 1992.

_____. *Feijão preto e diamantes*: O Brasil na obra de Elizabeth Bishop. 1993. 287 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. The other America: Images of Brazil in Elizabeth Bishop and P.K.Page. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. McGUIRK, Bernard. (Ed.) *Brazil and the discovery of America* – Narrative, history, fiction. 1492-1992. Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996. p.83-91.

_____. Elizabeth Bishop: Poet or character? The reception of Bishop's work in the United States and in Brazil. *Revista Letras.* Curitiba, N 49, p.97-106. 1998.

_____. Elizabeth Bishop in Brazil. Traveler, ethnographer, and castaway. In: ALMEIDA, Sandra R. Goulart. GONÇALVES, Gláucia Renate. REIS, Eliana L. de Lima. (Ed.) *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p.62-73.

SCHWARTZ, Lloyd. ESTESS, Sybil (Ed.) *Elizabeth Bishop and her art*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1983.

SLATER, Candace. Brazil in the poetry of Elizabeth Bishop. *World Literature Today*. Homage to Elizabeth Bishop, our 1976 laureate. Ed. Ivar Ivask. Winter, 1977.

SÜSSEKIND, Flora. A geléia e o engenho**.** *Revista USP.* São Paulo, N 7, p.97-114. Set/Nov 1990.

_____. O Brasil de Elizabeth Bishop. In: _____. *A voz e a série*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

VENDLER, Helen. An anthology of twentieth-century Brazilian poetry. *New York Times Book Review*, January, 7, 1973.

SILVA, Maria Teresa Almeida Machado da. *Para inglês ler*: o diário de Helena Morley traduzido por Elizabeth Bishop. 2000. 211 p. Tese. (Doutoramento em Letras). USP, São Paulo.

3. Bibliografia Ferdinand Denis

3.1 Obras de Denis relacionadas ao Brasil

DENIS, Ferdinand. *Brasil.* Trad.. João Etienne Filho e Malta Lima. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

_____. *Résumé de l'Histoire du Portugal, suivi du Resume de l'Histoire Literaire du Brésil.* Paris: Lecointe et Durey, 1826.

_____. *Scènes de la nature sous les tropiques, et leur influence sur la poésie, suivi de Camões et Jozé Índio*. Paris: L. Janet, 1824.

_____. (Ed.) *Une fête bresilienne célebrée à Rouen em 1550*. Paris: Tchener, 1850.

3.2 Traduções

CAMINHA, Pero Vaz de. Lettre de Pero Vaz de Caminha sur la découverte du Brésil. XVIe. siècle. In: VERNEUR, J-T (Ed.). *Journal des voyages, découvertes e navigations modernes*, ou archives gèographiques et statistiques du XIV siècle, t. VII, 28 fasc, 1821. p. 157-90.

CASAL, Padre Manuel Ayres de. Notices sur les Capitaineries de Para et de Solimoens, au Brésil. Notices sur la province de Mato Grosso. Extrait de la Corografia Brasilica. In: EYRIÈS, J-B & MALTE-BRUN. *Nouvelles annales de la geographie et de l'histoire.* Paris, 1821. T. IX, p. 209-84, T XI, p. 209-85.

3.3 Sobre Ferdinand Denis

CÉSAR, Guilhermino (Org.) *Historiadores e críticos do romantismo*. A contribuição européia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

_____. *Ferdinand Denis*. Resumo da história literária do Brasil. Trad., prefácio e notas de _____. Porto Alegre: Lima, 1968.

DIAS, Cícero. *Catalogue du fonds Ferdinand Denis*. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1972.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. A imagem da América em Chateaubriand e Ferdinand Denis. RJ: Expressão e Cultura/USP, 1997. In: QUEIROZ, Teresa Aline Pereira; BESSONE, Tânia Maria Tavares (Coords.) *América Latina*: imagens, imaginação e imaginário Rio de Janeiro : Expressão e Cultura/EDUSP, 1998. p.744-755.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. A fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAINTE-BEUVE. *Oeuvres*. V.1. Paris: Pléiade, 1966.

4 Bibliografia Richard Burton

4.1 Literatura de viagem

BURTON, Richard Francis. *Scinde*, or the unhappy valley. London: Richard Bentley, 1851.

_____. *Explorations of the highlands of the Brazil***:** with a full account of the gold and diamond mines. London: Tinsley Brothers, 1893 (1869). 2 vls.

4.2 Traduções

ALENCAR, José de. *Iraçéma, The honey-lips.* A legend of Brazil Trad. Isabel Burton. Londres: Bickers & Son, 1886.

CAMOENS. *The Lusiads*. Englished by Richard F. Burton (edited by his wife, Isabel Burton) in 2 volumes. London: Bernard Quaritch, 1880.

GAMA, Basílio da. *The Uruguay.* Trad. Richard Burton. Los Angeles: University of California Press, 1982.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. *Manuel de Moraes:* A Chronicle of the Seventeenth Century. Trad. Isabel and Richard Burton. London: Bickers & Son, 1886.

4.3 Outros textos de Richard e Isabel Burton relacionados ao Brasil

BURTON, Richard Francis. Letters to a friend. From London to Rio de Janeiro. Letters I and II. *Fraser's Magazine*, London, Vol. LXXII, p. 492-503, October, 1865.

_____. Letters to a friend. From London to Rio de Janeiro. Letters III and IV. *Fraser's Magazine*, London, Vol. LXXIII, p. 78-92, January, 1866.

_____. Letters to a friend. From London to Rio de Janeiro. Letters V and VI. *Fraser's Magazine*, London, Vol. LXXIV, p. 496-510, April, 1866.

_____. Letters to a friend. From London to Rio de Janeiro. Letters VII and VIII. *Fraser's Magazine*, London, Vol. LXXV, p. 159-78, August, 1866.

_____. A Volcano in Southern Brazil. Appendix J. In: James C. Fletcher and D. P. Kidder. *Brazil and the Brazilians Portrayed in Historical and Descriptive Sketches*. Boston: Little, Brown, & Co., 1866.

_____. Letter on a Kjokkenmodding at Santos, Brazil. *Journal of the Anthropological Society of London*. London, Vol. IV, p. cxcii-cxciv, 1866.

_____. The extinction of slavery in Brazil from a practical point of view (Letter dated June, 01, 1867, to Jornal do Commércio, Rio de Janeiro, April 17, 1867). *The Anthropological Review*, London, Vol. 6, p. 56-63, January 01, 1868.

_____. Translation. *Athenaeum*, London, No. 2313, p. 241-243. Feb. 24, 1872.

_____. The Primordial Inhabitants of Minas Geraes, and the Occupations of the Present Inhabitants. *Journal of the Anthropological Institute*. Vol. II, pp. 407-23, discussion on p. 423, (1872-73).

_____. Notes on the Kitchen-middens of São Paulo, Brazil, and the footprints of St Thomas, alias Zomé. *Anthropologia*, London, No. 1, pp. 44-58; discussion on pp. 58-9, October 1873.

_____. Geographical Notes on the Province of Minas Geraes. *Journal of the Royal Geographical Society*. Vol. XLIV, p.263-300, 1874.

_____. Preface. CAMOENS, *The Lusiads*. Englished by Richard F. Burton (edited by his wife, Isabel Burton). London: Bernard Quaritch, 1880. p. XI-XVIII.

_____, Isabel. Editor's Preface. In: CAMOENS, *The Lusiads*. Englished by Richard F. Burton (edited by his wife, Isabel Burton). London: Bernard Quaritch, 1880. p.VII-XV.

_____. Preface. In: *The captivity of Hans Stade Hesse, in A.D. 1547-1555, among the wild tribes of eastern Brazil*. Translated by Albert Tootal, and annotated by Richard F. Burton. London: The Hakluyt Society, 1884. p. i-lvii.

_____. A word by the translator. In: SILVA, João Manuel Pereira da. *Manuel de Moraes:* A Chronicle of the Seventeenth Century. Trad. Isabel and Richard Burton. London: Bickers & Son, 1886. p. VII-VIII.

_____. Isabel. Preface. In: ALENCAR, José de. *Iraçéma* The honey-lips. A legend of Brazil Trad. Isabel Burton. Londres: Bickers & Son, 1886. p. III-IV.

_____. Preface. In: GAMA, Basílio da. *The Uruguay*. Trad. Richard Burton. Los Angeles: University of California Press, 1982. p. 41-44.

_____.*Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Trad. José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1997.

4.4 Bibliografia sobre Richard Burton

BRODIE, Fawn M. *The devil drives.* A life of Sir Richard Burton. London: Eyre & Spottiswoode, 1967.

BURTON, Isabel. *The life of Captain Sir Richard Burton*. London: Chapman and Hall, 1893.

CORDIVIOLA, Alfredo. *Richard Burton, a traveller in Brazil,* 1865-1868. New York: E. Mellen Press, 2001.

GARCIA, Frederick C. H. Richard Francis Burton and Basílio da Gama: the translator and the poet. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 12, No. 1, pp. 34-57, Summer, 1975.

_____. STANTON, Edward F. Introduction. In: GAMA, Basílio da. *O Uraguay*. Trad. Richard Burton (1867). Los Angeles: University of California Press, 1982. p. 1-40.

GEBARA, Alexsander Lemos de Almeida. *A experiência do contato*. As descrições populacionais de Richard Francis Burton. (Mestrado em História social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2001.

GODSALL, Jon R. *The tangled web*. A life of Sir Richard Burton. Leicester: Matador, 2008.

KENNEDY, Dane. *The highly civilized man*. Richard Burton and the Victorian world. London: Harvard University Press, 2005.

KIRKPATRICK, Brownlee Jean. (Ed.) *A catalogue of the library of Sir Richard Burton*, K.C.M.G held by the Royal Anthropological Institute. London: Royal Anthropological Institute, 1978.

LOVELL, Mary S. *A rage to live*. A biography of Richard and Isabel Burton. London: Norton and Co., 2000.

MCLYNN, Frank. *From the sierras to the pampas.* Richard Burton's travels in the America. 1860-69. London: Century, 1991.

ORLEANS HOUSE GALLERY. *Arquivos* de documentos e informações levantados por Mary Lovell para sua biografia *A Rage to Life*. Londres: 2009.

RICE, Edward. *Captain Sir Richard Burton*: a biography. Cambridge: Da Capo Press, 2001.

RODRIGUES, Cristina Carneiro (UNESP) *Burton e o Brasil*: aspectos linguísticos e tradutórios. Anais do XIX ENANPOLL – Encontro da Associação nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística. Maceió, UFAL, Junho/2004.

4.5 Outras obras de Richard Burton

BURTON, Richard. The translation now offered to the public. In: CAMOENS, *The Lusiads*. Englished by Richard F. Burton (edited by his wife, Isabel Burton). London: Bernard Quaritch, 1880. p. 185-194

_____. On translating The Lusiads. In: CAMOENS, *The Lusiads*. Englished by Richard F. Burton (edited by his wife, Isabel Burton). London: Bernard Quaritch, 1880. p. 117-126.

_____. *Camoens: his life and his Lusiads***.** A commentary. London: Bernard Quaritch, 1881.

4.6 Críticas publicadas sobre suas obras:

EXPLORATIONS of the Highlands of the Brazil *The Athenaeum*, London, n. 2151, p.83-84, January 16, 1869.

BURTON'S Explorations in the Brazil. *The Anthropological Review*, London, Issue XXV, p.170-177, April 01, 1869a.

CAPTAIN Burton's Highlands of Brazil. *The Australasian***.** Melbourne, Issue 162, p.584, May 08, 1869.

BURTON'S Highlands of Brazil. *The Friend of India*. Calcutá, Issue 1788, p. 396-397, April, 08, 1869b.

BURTON'S (Capt.) translation of Camoens' Lusiads (Book Review), *Academy*, London, Issue 19, p.465. June 25, no. 477, Jan/June, 1881.

4.7 Artigos relacionados a Burton:

Brazilian literature. *The Reader*, Londres, 01 de agosto de 1863, p. 106.

Brazilian poetry. *The Saturday review*, Londres, 24 de outubro de 1857 p. 372-3.

*The Glasgow Herald***.** Glasgow, 18 de fevereiro de 1886.

_____. Glasgow, 23 de setembro de 1897, p. 228.

5 Bibliografia geral:

ADAMS, Percy G. *Travel literature and the evolution of the novel.* Lexington: The University-Press of Kentucky, 1983.

AHMAD, Ayaz. A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional". Trad. João Moura Jr. *Novos Estudos,* N. 22, p.157-181, Outubro 1988.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Saraiva, 1959.

ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

ALMINO, Joao. *Brasil / Estados Unidos:* balanço poético. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996.

AMARAL, Aracy A. (Org.) *Correspondência.* Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

_____. *Tarsila*: Sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp/34, 2003.

_____. (Org.) *Tarsila cronista*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho.* São Paulo: Martins, 1972.

_____. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Martins, 1974. p. 231-58.

_____. BANDEIRA, Manuel. *Itinerários.* Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

_____. Esta família paulista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 de julho de 1939. In:

AMARAL, Aracy A. *Tarsila*: Sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp/34, 2003. p. 448-451.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica.* São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade In: _____. *Obra completa*. Vol.III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ÁVILA, Afonso. Do Barroco ao Modernismo. O desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Afonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-37.

AYERBE, Luis Fernando. *Estados Unidos e América Latina.* A construção da hegemonia. São Paulo: Unesp, 2002.

AZEVEDO, Álvares. *Macário***.** Campinas: Unicamp, 1982.

_____. *Poesias completas*. Campinas/São Paulo: Unicamp/Imprensa Oficial, 2002.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moriz. *Presença dos EUA no Brasil.* Dois séculos de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BAKER, Mona. SALDANHA, Gabriela. (Eds.) *Routledge encyclopedia of translation studies.* Abingdon: Routledge, 2009.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução.* Uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

_____. *The virtual image:* Brazilian literature in English translation. 1994. 500 f. 2 v. Tese (PhD) Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick.

BASTIN, Georges L. Adaptation. In: BAKER, Mona. SALDANHA, Gabriela. (Eds.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. Abingdon: Routledge, 2009. p. 3-6.

BASTOS, Eliana. *Entre o sucesso e o escândalo*. A Semana de 22 e o Armory Show. Campinas: Unicamp, 1991.

BETHELL, Leslie. *Brazil by British and Irish Authors.* Oxford: University of Oxford Press, 2003.

BLOOM, Harold. *Genius*: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds. New York: Warner Books, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOXER, C. R. Brazilian Gold and British Traders in the First Half of the Eighteenth Century. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 49, No. 3 (Aug., 1969), pp. 454-472.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. 1981.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. CAMPOS, Augusto. *Re-visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Uma poética da radicalidade. In: *Oswald de Andrade*. Obras completas. Rio de Janeiro: Globo, 2003. p. 7-72.

CAMPOS, Humberto de. Um romance amazônico. In: _____. *Crítica*. Segunda série. São Paulo: Mérito, 1962. p. 427-468.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975 (1997) (2007).

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967 (1976).

_____. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993. p.19-54.

CARELLI, Mário. *Culturas cruzadas*. Intercâmbios culturais entre Brasil e França. Trad.: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1994.

CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.

CENTRO DE ESTUDOS FERREIRA CASTRO. Site disponível em: <http://www. ceferreiradecastro.org>. Acesso em: 27 de junho de 2010.

CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do modernismo*. 1. A contribuição européia: crítica e história literária. São Paulo, Edusp, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. *Caminhos do pensamento crítico*. Vol 1. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. De Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis. N. 2, p. 287-329, 1997.

DIAS, Gonçalves. *Prosa e poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DOLAN, Brian. Pedagogy through Print: James Sowerby, John Mawe and the Problem of Colour in Early Nineteenth-Century Natural History Illustration. *The British Journal for the History of Science*, Vol. 31, No. 3 (Sep., 1998), pp. 275-304.

EAGLETON, Terry, JAMESON, Fredric, SAID, Edward. *Nationalism, colonialism and literature.* Minneapolis: University of Minnesota, 1990.

EAKIN, Marshal G. Business Imperialism and British Enterprise in Brazil: The St. John d'el Rey Mining Company, Limited, 1830-1960. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 66, No. 4, pp. 697-74, November, 1986.

ELIOT, T.S. *Selected prose*. Ed. John Kayward. Middlesex: Peregrine Books, 1989.

ELSNER, Jás; RUBIÉS, Joan-Pau (Ed.). *Voyages and visions.* Towards a cultural history of travel. London: Reaktion books, 1999.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A Selva*. Rio de Janeiro: Moura Fontes, 1935.

FERREIRA LEITE, Sidney. Walt Disney, embaixador da boa vizinhança. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01 dez 2001. Disponível em: <www.jt.estadao.com.br /suplementos/saba/2001/12/saba009.html> Acesso em: 19 fev 2008.

GARCIA, Eugênio Vargas. *Cronologia das relações internacionais do Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 2000.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Ferreira de Castro: dizer de novo ou dizer o novo. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; FERNANDES, Maria Lúcia O; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Org.) *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira*. Depoimentos e estudos. São Paulo: UNESP, 2002. p. 189-201.

GOLDONI, Rubia Prates. MOLINA, Sérgio. Passantes de uma ponte inexistente. In: SANTOS, Luis Alberto B., PEREIRA, Maria Antonieta. (Org.) *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 13-18.

GOMES, Laurentino. *1808*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1986.

_____. *Capítulos de literatura colonial.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Visão do paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento do Brasil. SP: Brasiliense/Publifolha, 2000.

HUGAN, Graham. *The Postcolonial Exotic*: Marketing the Margins. London: Routledge, 2001.

IANNI, Octávio. *Imperialismo e cultura*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *A ideia do Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JAMESON, Fredric. Third-world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text,* N. 15, p. 65-68, 1986.

KAPLAN, Caren. *Questions of travel*. Postmodern discourses of displacement. Durham: Duke University Press, 1996.

KIERNAN, Robert F. *A literatura americana pós-1945*. Um ensaio. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. In: MALLARD, L. *et al*. *História da Literatura***:** ensaios. Campinas: Unicamp, 1994. p. 19-36.

LEFEVERE, Andrè. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.

LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem.* Escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Gabinete literário Edições 70. Lisboa: Edições 70, 1993.

LIMA MARTINS, Luciana de. *O Rio de Janeiro dos viajantes*. O olhar britânico (1800-1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *Jean-Baptiste Debret.* Historiador e pintor. Campinas: Unicamp, 2007.

LIPPI OLIVEIRA, Lucia*. Americanos:* representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

MAGALHÃES, Domingos J. Gonçalves de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.

_____. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Vol 1. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. p. 11-29.

MAGALHÃES JR., R. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo* (1916-1945). São Paulo: Cultrix, 1969.
_____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/USP, 1977. Vol. II (1794-1855).

MATTOS, Cláudia Valladão de. A Pintura de Paisagem entre Arte e Ciência: Goethe, Hackert, Humboldt . *Terceira margem*, v. 10, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *A colônia brasilianista***.** História oral de vida acadêmica. São Paulo: Nova Stella, 1990.

MERQUIOR, J.G. A estética do Modernismo do ponto de vista da História da Cultura. In:

_____. *Formalismo e tradição moderna*. São Paulo: Forense/Edusp, 1974. p. 77-102.

_____. O Modernismo brasileiro. Esquema. In: _____. *O fantasma romântico e outros ensaios.* Petrópolis: Vozes, 1979. p. 122-134.

MICELI, Sérgio. *A desilusão americana*. Relações acadêmicas entre o Brasil e os E.U.A. São Paulo: Sumaré, 1990.

MIRANDA, José Américo. Origens do conceito de literatura brasileira: o papel de Joaquim Norberto de Souza Silva e seu Bosquejo da história da poesia brasileira. *Caravelle,* Toulouse, N.70, p.135-150, 1998.

MOREIRA LEITE, Mirian L. *Livros de viagem.* 1803/1900. Rio de Janeiro: URFJ, 1997.

MORSE, Richard M. *A volta de McLuhanaíma*. Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. *O espelho de Próspero*. Cultura e idéias na América. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.

MOURA, Flávio. "Leio, logo existo. O mais polêmico dos críticos literários diz por que ainda se deve ler num mundo dominado pelas imagens". (Entrevista). *Veja*. São Paulo: Abril, 2003.

MURICY, Andrade. *Panorama do Simbolismo brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NETO, Raimundo Barbadinho. Os escritores modernistas brasileiros diante do problema da língua. In: NETO, Raimundo B. *Antologia de textos do modernismo*. Rio de Janeiro. Ao Livro Técnico S.A., p.1-22, 1982.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting translation. History, post-structuralism and the colonial context.* Los Angeles: University of California, 1992.

PEIXOTO, Afrânio. Prefácio. In: FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A Selva*. Rio de Janeiro: Moura Fontes, 1935. p. 9-12.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

PRATT, Marie-Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation.* London and New York: Routledge, 1992.

PUTNAM, Samuel. *Marvelous journey*. A survey of four centuries of Brazilian literature. New York: Octagon Books, 1971 (1948).

RAINGER, Ronald. Race, politics and science: the Anthropological Society of London in the 1860's. *Victorian Studies*. Vol. 22, No. 1, Autumn, 1978, pp.51-70.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Vol 1. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. p. 30-61.

ROMERO, Sílvio. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

ROYAL GEOGRAPHICAL SOCIETY. *Unlocking the archives*. Sidi Mubarak Bombay. Disponível em <http://www.unlockingthearchives.rgs.org/resources/documents/Sidi%20Mubarak%20Bombay%204.pdf>. Acesso em: 12 de janeiro de 2010.

RUSSELL, Lawrence. It's all true. Disponível em < http://www.culturecourt.com/F/Hollywood/AllTrue.htm > Acesso em: 19 fev. 2009.

SAID, Edward. *Orientalismo.* O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

STRECKER, Marcos. O mito das missões. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 mar. 2008. Caderno Especial: 200 anos da viagem real, p.7.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. Rio de Janeiro: Três, 1973.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

VENTURA, Roberto. História e crítica em Sílvio Romero. In: ROMERO, Sílvio. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 9-21.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility. A history of translation*. London: Routledge, 1995.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 (1963).

VICTOR, Fábio. Moser vê Gilberto Freyre "mal resolvido". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 de agosto de 2010. Caderno Ilustrada, p. E11.

VIEIRA, Else Ribeiro. *Por uma teoria pós-moderna da tradução.* 1992. 265 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis.* Uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.