

AS IMAGENS DO BRASIL NO ROMANCE *LÀ OÙ LES TIGRES SONT CHEZ EUX* E EM SUA TRADUÇÃO:

*UM OLHAR DA IMAGOLOGIA
LITERÁRIA*

Raquel Peixoto do Amaral CAMARGO¹

RESUMO: O presente trabalho, fruto do andamento de uma pesquisa de doutorado, busca investigar imagens do Brasil no romance de Jean-Marie Blàs de

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da USP
– mail: raquelcamargo_7@hotmail.com

Roblès, *Là où les tigres sont chez eux*, e na sua tradução brasileira, *Lá onde os tigres se sentem em casa*, de Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. A partir da seleção de imagotipos – conceito caro à Imagologia e que difere dos estereótipos por se referir a imagens menos cristalizadas – explicitaremos algumas ideias que estão por trás das imagens veiculadas no romance francês e observaremos as suas refrações na tradução brasileira. Nós nos ateremos, principalmente, às passagens do livro de Roblès que evidenciam encontros entre culturas e nas quais a presença da alteridade se dá de forma marcante. Pretende-se, com a análise dos imagotipos literários levantados, descreveras diferenças entre umas e outras imagens e perceber a extensão do campo semântico dessas diferenças.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; tradução; alteridade; imagologia literária.

LES IMAGES DU BRÉSIL DANS LE ROMAN “LÀ OÙ LES TIGRES SONT CHEZ EUX” ET DANS SA TRADUCTION: UN REGARD DE L’IMAGOLOGIE LITTÉRAIRE.

RÉSUMÉ : Ce travail, résultat de recherches en cours de doctorat, examine les images du Brésil dans le roman de Jean-Marie Blas de Roblès, *Là où les tigres sont chez eux*, et dans sa traduction brésilienne, *Lá onde os tigres se sentem em casa*, réalisée par Maria de Fátima Oliva do Coutto et Mauro Pinheiro. A partir de la sélection des *imagotypes* qui apparaissent dans ce livre français, nous allons expliciter quelques idées sous-jacentes aux images diffusées par ce roman. Les *imagotypes* sont en effet des images moins cristallisées que les stéréotypes. De plus, nous allons observer les réfractations de ces images dans la traduction brésilienne. Nous nous en tiendrons principalement aux extraits du livre de Roblès qui mettent en scène des rencontres entre les cultures brésilienne et française et dans lesquels la présence de l’altérité se produit d’une façon assez remarquable. A partir des analyses des *imagotypes* littéraires identifiés dans le roman français et dans sa traduction, nous décrirons les différences entre les images retrouvées et évaluerons l’étendue de leur champ sémantique.

MOTS-CLÉS : littérature; traduction; altérité; imagologie littéraire.
Introdução

INTRODUÇÃO

O romance aqui analisado a partir de recortes imagológicos, intitula-se *Là où les tigres sont chez eux* e foi escrito por Jean-Marie Blas de Roblès, romancista e poeta francês. Vencedor dos prêmios *Médicis*, *Jean-Giono* e do prêmio do roman-

ce FNAC – todos franceses. *Là où les tigres sont chez eux* teve a sua publicação francesa (2008) situada entre o ano do Brasil na França (2005) e o ano da França do Brasil (2009). Nesse período, foram publicados cinco outros romances franceses que optaram por situar a sua trama em cenários brasileiros². A tradução brasileira desse romance, também objeto de análise, de Maria de Fátima Oliva do Couto e Mauro Pinheiro, intitula-se *Lá onde os tigres se sentem em casa* e foi publicada no Brasil em 2011 pela Editora Record.

Jean-Marie Blas de Roblès nasceu no ano de 1954 em Sidi-Bel-Abbès, Argélia. Mudou-se para a França junto com a família e lá estudou filosofia na *Sorbonne*, história no *Collège de France* e especializou-se em arqueologia submarina. Conhecido como um escritor “globe-trotter” (escritor viajante), Roblès morou no Brasil nos anos 1980 e aqui trabalhou como professor e coordenador da Casa de Cultura Francesa da Universidade de Fortaleza (Ceará). Ainda no fim dessa década, ministrou os primeiros cursos sobre Sartre e Roland Barthes na Universidade de Tientsin, na China. Durante esse período, viveu um tempo no Tibet e também deu aulas em Palermo (Itália). Foi em Taiwan, no início dos anos 1990, que começou a escrever *Là où les tigres sont chez eux* e interrompeu as suas atividades de professor para se dedicar à literatura³.

Escrito durante dez anos, *Là où les tigres sont chez eux* é um *roman-fleuve*. Literalmente, um “romance rio”. Trata-se de um grande romance formado por histórias que se cruzam ao longo das suas 766 páginas. Organiza-se em torno de alguns núcleos narrativos cujas ações se passam ora no Brasil dos anos 1980, ora na Europa do século XVII.

Na Europa do ano 1600 vive o Padre Athanasius Kircher, personagem histórico que deixa um legado de conhecimento bastante contraditório. O manuscrito de sua biografia, escrito pelo narrador-personagem Caspar Schott (seu discípulo), vai ser lido e revisado três séculos depois por Eléazard von Wogau, um francês correspondente de imprensa que mora na cidade de Alcântara, no Maranhão. A Eléazard se ligam inúmeros outros personagens que vivem no Nordeste do Brasil na mesma época que ele: Elaine, sua ex-esposa, paleontóloga que parte em expedição para a Amazônia em busca de um fóssil raro; Moema, filha de ambos, uma jovem de classe média alta brasileira, estudante de etnologia na Universidade de Fortaleza; Roetgen, professor francês na mesma universidade, etnólogo apaixonado pela flora e fauna brasileiras; Nelson, um garoto de rua sedento por vingança que vive com o seu tio Zé na favela de Pirambu, no Ceará.

O presente artigo, fruto de pesquisas no âmbito de doutorado na área de Letras/Tradução, tem por propósito identificar e analisar algumas imagens do Brasil presentes no romance de Roblès e na sua tradução brasileira, tomando como su-

² São eles: *Corcovado* (DELFINO, 2005), *Dans l'ombre du condor* (DELFINO, 2006), *Samba Triste* (DELFINO, 2007), *Zumbi* (DELFINO, 2009) e *La salamandre* (RUFIN, 2005). Para conferir essas informações, ver: OLIVIERI-GODET, 2009.

³ Para colher essas informações, os seguintes sites foram consultados: (WIKIPEDIA, 2016); (BIBLIOMONDE..., 2016); (JEAN-MARIE..., 2008); (BABELIO..., 2016).

porte a orientação fornecida pela imagologia literária. Nesse âmbito, as imagens são vistas como representações do estrangeiro feitas na literatura. O estrangeiro, por sua vez, é quem aparece como o *Outro*, isto é, o desconhecido, o não familiar. As imagens que um país possui de si mesmo se retroalimentam, como num jogo de espelhos, pelas suas imagens literárias nacionais e estrangeiras, isto é, pela forma como ele é representado literariamente por autores brasileiros e estrangeiros. Nesse sentido, analisar as imagens do Brasil no romance de Roblès e em sua tradução brasileira é também compreender, a partir de um olhar estrangeiro, como o Brasil vê a si mesmo.

Escolhemos trabalhar com o romance de Roblès pois, na nossa concepção, esse romance faz releituras da alteridade brasileira, vista de uma perspectiva francesa. Nessas releituras, surge a possibilidade de imagens surpreendentes de Brasil, frutos do encontro entre personagens franceses e brasileiros e também da experiência de um escritor francês que já viveu no nosso país. A figuração da tradução brasileira desse romance no nosso *corpus* de pesquisa, por sua vez, se justifica porque os leitores brasileiros terão acesso à tradução, e consideramos importante perceber as imagens do Brasil que chegam até esse público leitor.

Em um primeiro momento, faremos uma breve introdução a respeito da imagologia literária, na qual detalharemos a orientação seguida, bem como explicitaremos alguns conceitos, tais como o de imagotipo e o de estereótipo. Em seguida, apresentaremos as análises dos trechos selecionados do nosso *corpus* de pesquisa, divididas em duas partes: a primeira se dedicando às imagens do Brasil presentes no romance de Roblès e a segunda voltada para a comparação entre essas imagens e aquelas que aparecem em sua tradução. Por fim, apresentaremos algumas conclusões e traçaremos algumas perspectivas.

1. SOBRE A IMAGOLOGIA LITERÁRIA: ESTEREÓTIPO E IMAGOTIPO

Entende-se por imagologia literária, de acordo com Yves Chevrel, um campo de estudos que ganha força no fim dos anos 1960 com os trabalhos do comparatista belga Hugo Dyserinck:

O termo *imagologia* se impôs no fim dos anos de 1960, após os trabalhos do comparatista belga Hugo Dyserinck, voltados para caracterizar um ramo particular dos estudos comparatistas, aquele que concerne à *imagerie* cultural, em

particular às representações do estrangeiro que estão na base das obras literárias(CHEVREL, 2009, p.10).⁴

Se a imagologia literária ganha força na década de 1960, o seu surgimento está atrelado ao desenvolvimento e aos caminhos percorridos pela literatura comparada. Foi o comparatista francês Jean-Marie Carré que deu o passo inicial para a sistematização da imagologia e para a sua inserção no campo da literatura comparada. Nas palavras de Celeste de Sousa,

Jean-Marie Carré, que tinha ocupado a cátedra de literatura comparada na Columbia University em New York, de 1922 a 1923, e que publicara, entre muitos outros, o livro *Images d'Amérique* (Imagens da América), estabelece a diferença conceptual entre “imagem” e “miragem” e recupera, assim, uma linha de pesquisa denominada de imagologia.

(...)

Diante de metas tão ambiciosas, a imagologia desponta, com Carré, como uma linha de pesquisa dentro da literatura comparada(SOUSA, 2007, p.4).

Atualmente, como afirma Dyserinck (2005), a imagologia tem todas as ferramentas para ser tratada como um ramo autônomo do conhecimento, no entanto, a sua vinculação com a literatura comparada ainda pode ser sentida. Daniel-Henri Pageaux, importante representante da imagologia em sua vertente francesa, a ela se refere enquanto uma “orientação de pesquisa em literatura comparada” (PAGEAUX, 2012, p.29)⁵.

A imagologia literária se afirma, portanto, nos anos 1960 como um ramo de pesquisa da literatura comparada. É importante enfatizar que, nessa época, os termos imagologia e imagologia literária eram sinônimos, ambos usados para se referir aos estudos de imagens do estrangeiro presentes na literatura. Para dizê-lo com Celeste de Sousa, “O processo de investigação imagológica parte, tradicionalmente, do estudo da obra literária” (SOUSA, 2004, p.27). Também Pageaux afirma que, em meados da década de 60, a imagologia estava voltada para “(...) o

⁴ Le terme *imagologies* est imposé à la fin des années 1960, à la suite des travaux du comparatiste belge Hugo Dyserinck, pour caractériser une branche particulière des études comparatistes, celle qui concerne l'imagerie culturelle, en particulier les représentations de l'étranger qui sous-tendent les œuvres littéraires (CHEVREL, 2009, p.10).

⁵ Todas as citações por nós traduzidas serão acompanhadas do original em nota, tal como segue: “(...) orientation de recherche en littérature comparée” (PAGEAUX, 2012, p.29).

estudo de textos literários nos quais se colocava a questão do estudo das imagens do estrangeiro” (PAGEAUX, 2012, p.30, grifo nosso)⁶, dentre outros aspectos.

No entanto, atualmente pode-se distinguir a imagologia da imagologia literária, pois aquela possui um alcance mais amplo, se estendendo para outros suportes, não apenas literários, tal como o cinema e outros tipos de mídia (SOUSA, 2009, p.48). Daniel-Henri Pageaux, por sua vez, prefere colocar essa distinção de forma menos rígida, mostrando que há pontes que ligam as imagens do estrangeiro advindas da literatura às aquelas provenientes de outros meios. De acordo com Pageaux: “A imagem que isolamos em um texto dito literário não é radicalmente diferente de outras representações culturais que lhes são contemporâneas” (PAGEAUX, 2012, p.33)⁷. Assim, Pageaux propõe o próprio alargamento do conceito de imagologia literária, pontuando que essa ampliação deve ser feita de maneira cuidadosa:

Não se trata, portanto, de estender de forma inútil, perigosa ou mesmo ambiciosa o campo dos nossos estudos. Trata-se de colocar as bases culturais que permitem compreender a função da imagem em um determinado espaço cultural e em um determinado momento histórico.

(...)

Igualmente, a reflexão sobre o outro, sobre a dimensão estrangeira, devem ter em conta considerações que não podem ser estritamente literárias, mas, ao contrário, abertas às ciências humanas (PAGEAUX, 2012, p.33, grifo nosso)⁸.

Assim, pode-se afirmar que a imagologia literária, mesmo voltada para os estudos das imagens no âmbito da literatura, assume hoje uma dimensão mais ampla, considerando também as questões culturais presentes em uma obra literária, e inserindo essas questões dentro de um imaginário cultural. Em outras palavras, as imagens advindas da literatura não estão desconectadas do imaginário cultural mais amplo no qual a obra se insere.

⁶ “(...) l'étude des textes littéraires dans lesquels se posait la question de l'étude d'images de l'étranger” (PAGEAUX, 2012, p.30).

⁷ “L'image que l'on isole dans un texte dit littéraire n'est pas radicalement différente d'autres représentations culturelles qui lui sont contemporaines” (PAGEAUX, 2012, p.33).

⁸ “Il ne s'agit donc pas d'élargir de façon inutile, dangereuse ou ambitieuse le champ de nos études. Il s'agit de donner l'assise culturelle qui permet de comprendre la fonction de l'image dans un espace culturel déterminé et à un moment historique déterminé”. “Aussi la réflexion sur l'autre, sur la dimension étrangère, doit tenir compte de considérations qui ne peuvent pas être strictement littéraires, mais ouvertes au contraire aux sciences humaines” (PAGEAUX, 2012, p.33).

De acordo com Manfred Beller e Joep Leerssen (2007), o termo imagologia pode ser entendido como“(...) um neologismo técnico e aplica-se a pesquisas no campo das imagens mentais que construímos acerca do Outro e de nós mesmos” (BELLER e LEERSSEN, 2007, p. XVIII)⁹. Para esses autores, a imagologia em sua vertente literária é utilizada para “(...) a análise crítica dos estereótipos nacionais na literatura” (BELLER e LEERSSEN, 2007, p. XVIII)¹⁰. Ao mencionarem os estereótipos, Manfred Beller e Joep Leerssen, embora indiretamente, levantam uma questão importante: com quais tipos de imagens literárias estamos lidando? Imagens estereotipadas? Imagotipos? Os estereótipos, de acordo com Homi Bhabha, são formas excessivamente simples de representar o Outro, negando a diferença. Em suas palavras:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2013, p130)

Desse modo, os estereótipos, por serem uma representação redutora do Outro, de modo a negar o jogo da diferença, cristalizam imagens que se reproduzem e se repetem com um status de verdade absoluta, imagens cujos fundamentos não mais são questionados. Um exemplo de imagem estereotipada do Brasil é associação desse país *unicamente* a festas como o Carnaval. A estereotipagem dessa imagem não está na associação do Brasil ao Carnaval, mas na redução do Brasil à sua dimensão festiva, como se na frase, já tão conhecida de brasileiros e estrangeiros, “o Brasil é o país do Carnaval”, estivesse implícito que o Brasil não é nada mais do isso: o país do Carnaval. O perigo da redução própria às imagens estereotipadas é captado no texto de Michel Riaudel, que não exclui o perigo de pensar essas imagens como falsas, pois elas não são necessariamente falsas, mas redutoras:

(...) o primeiro clichê sobre o Brasil, seríamos tentados a afirmar, é que o Brasil (real) é vítima dos clichês (necessariamente falsos). Nesse plano há sempre boas vontades se oferecendo para destruí-los: não falemos mais do Brasil do futebol ou carnaval! A intenção é louvável se se trata de abrir o horizonte, de não isolar o outro em exclusividades lúdicas, festivas, vistas como fúteis, de escapar a um destino

⁹ “(...) a technical neologism and applies to research in the field of our mental images of the Other and of ourselves” (BELLER e LEERSSEN, 2007, p.XVIII).

¹⁰ “(...) the critical analysis of national stereotypes in literature” (BELLER e LEERSSEN, 2007, p.XVIII).

que a festa “brasileira” dada em 1550, quando da entrada real de Henri II na cidade de Rouen, teria selado. E é absurda se se trata de apagar dimensões muito vivas da sociedade brasileira. (RIAUDEL, 2005, p.23)

Em consonância com o afirmado acima, entendemos que não se trata de combater os estereótipos refutando-os por completo. Retomando o exemplo dado, não se trata de colocar como falsa a associação entre Brasil e Carnaval, pois essa é uma festa popular que, para usar as palavras de Riaudel, faz parte das “dimensões muito vivas da sociedade brasileira”. Trata-se, na verdade, de não reduzir o povo brasileiro às suas paixões carnavalescas ou ao seu envolvimento com essa festa.

Além dos estereótipos nacionais, que aparecem para Beller e Leerssen (2007) como objeto de análise crítica da imagologia literária, esse campo do saber trabalha também com o conceito de imagotipos. De acordo com Celeste de Sousa:

(...) no campo da imagologia, o termo *estereótipo* é frequentemente substituído pelo vocábulo *imagotipo*, uma vez que, nesta área, trabalha-se com um objeto – a imagem – que, mesmo podendo manter a sua essência inalterada, suas formas e expressões revestem-se normalmente de múltiplas nuances e apresentam-se através de tons cambiantes, ao passo que o *estereótipo* pressupõe uma estrutura e um significado inalteráveis (SOUSA, 2004, p.26).

Portanto a principal diferença entre estereótipos e imagotipos é a maior fixidez daqueles em relação a estes, que se apresentam como imagens menos estáticas, com “múltiplas nuances”. Para marcar a diferença entre estereótipos e imagotipos com exemplos, podemos pensar na imagem do “brasileiro malandro” como um estereótipo, enquanto que o conhecido “jeitinho brasileiro” se aproximaria mais de um imagotipo, pois, em termos de imagens, ele é menos redutor. Se a figura do “brasileiro malandro” pode ser vista como um tipo, uma imagem síntese do brasileiro, o jeitinho brasileiro, a cordialidade e a malandragem podem ser vistos como formas de agir desse tipo, ou, para usar as palavras de Roberto DaMatta, como os seus “recursos de sobrevivência social (DaMatta, 1997, p.188).

Cabe observar que, no presente trabalho, trabalharemos tanto com o conceito de imagotipo, considerando-o na acepção dada por Celeste Ribeiro de Sousa, como com o de estereótipo, levando em consideração os escritos de autores como Homi Bhabha e Michel Riaudel sobre esse termo.

2. IMAGOTIPO DE BRASIL NO ROMANCE DE ROBLÈS

“(...) um delírio de astrônomo sonhando com um planeta bárbaro e devastado, imobilizado para sempre sob o sol inclemente.”

(Roblès, tradução de M^a de Fátima do Coutto e Mauro Pinheiro)

Como já mencionado na introdução, foram as releituras da alteridade brasileira feitas por Roblès que nos motivaram na escolha desse livro com o intuito de analisar as imagens do Brasil nele presentes, comparando-as com aquelas que aparecem em sua tradução. Assim, as passagens do romance escolhidas para análise foram aquelas nas quais os encontros entre culturas estão presentes de maneira mais evidenciada, como é o caso dos diálogos entre Moema (brasileira) e Roetgen, (francês), personagens com experiências e visões de mundo marcadamente diferentes.

O imagotipo aqui selecionado consiste em uma representação do Brasil que aparece no livro de Roblès e já está presente, com roupagens diferentes, em outras literaturas estrangeiras e nacionais. Trata-se, portanto, de uma representação reiterada, tal como um estereótipo, mas de conteúdo mais fluido. Esse imagotipo toma forma na representação do Brasil enquanto país de paisagens exuberantes e com uma população socialmente desprivilegiada. Ele se desenha a partir de imagens do Nordeste do Brasil, mais especificamente da praia de Canoa Quebrada (sua natureza e sua população), localizada a alguns quilômetros de Fortaleza.

No capítulo 7 do romance de Roblès (*Un songe d'astronome rêvant d'une planète barbare et dévastée...*)¹¹ os personagens Moema, Taís (sua namorada) e Roetgen, a convite de Moema, fazem uma viagem à Canoa Quebrada. Quando lá chegam, Roetgen é tomado por uma sensação de deslumbramento. O formato das dunas, a cor da areia, a brisa do vento, a imensidão e a intensidade do azul turquesa do mar, tudo isso lhe parece de uma beleza sem precedentes. Inebriado pela surpreendente paisagem dessa praia, descrita na fala de Moema como “Le vrai Brésil. Des personnes vivantes, quoi” (ROBLÈS, 2008, p.201)¹², Roetgen percebe que todo o esforço para ali chegar, o ônibus lotado, a caminhada sob um sol lancinante, se justificava pela magia do lugar.

Aos poucos, porém, Roetgen vai percebendo que essa paisagem deslumbrante abriga uma população miserável, alienada do mundo, ali residente por pura necessidade. Vê um cão esquelético andando perdido pela cidade, constata a existência de um único poço com água salubre para servir toda a população, formada em

¹¹ “Um delírio de astrônomo sonhando com um planeta bárbaro e devastado...” (ROBLÈS, 2011, p.158).

¹² “O verdadeiro Brasil. De pessoas vivas”.

grande parte por pescadores locais. Porém, é quando descobre que um bebê de dois anos teve o braço arrancado por um porco faminto, que a situação de miséria dos moradores lhe aparece de forma mais clara. Como se não bastasse isso, escandalizado, testemunha os pais da criança comerem o dito porco na ausência de melhor opção.

O espanto de Roetgen diante de uma cena de quase antropofagia indireta – os pais se alimentando do porco que comeu o braço do filho deles e, portanto, indiretamente, comem uma parte do filho – é contrastada pela reação repressora de Moema, brasileira filha de pai francês e de mãe brasileira, ao explicar que no Brasil, dada a situação de precariedade na qual muitas pessoas vivem, tais sensibilidades não são cabíveis, ao contrário, elas são de uma ingenuidade repugnante. Daí, então, identificamos o imagotipo a seguir.

BRASIL: TERRA DE SONHOS E PAISAGENS EXUBERANTES, MOLDURA DE UMA POPULAÇÃO MISERÁVEL

Esse imagotipo emerge na história situada em Canoa Quebrada, onde é possível identificar algumas imagens do Nordeste brasileiro, desenhadas nos diálogos entre os personagens. Essas mesmas imagens correm o risco de se cristalizar como estereótipos, refletindo pensamentos disseminados acerca de uma cultura e de uma sociedade. A personagem de Roetgen representa um olhar estrangeiro sobre o Brasil, o olhar de um etnólogo francês de passagem pela Universidade do Ceará. Num exercício de interpretação, pode-se supor que a reação indignada de Moema com a postura de Roetgen está pautada na crença de que, por ser europeu, Roetgen traz consigo um tipo de refinamento nas formas de sentir, fruto de suas experiências em uma realidade um pouco menos cruel, portanto não cabível na dureza que a realidade brasileira impõe ao cidadão comum. De forma mais direta, Moema poderia ter dito ao professor francês: “talvez, no país de onde você vem, as pessoas sacrifiquem um porco por ele ter devorado o braço de uma criança. Na realidade de Canoa Quebrada, sacrificar um porco implicaria uma família passar fome. Portanto, as suas sensibilidades entram em conflito com a necessidade de sobrevivência no Nordeste do Brasil”. E ela o disse, embora não diretamente: “Tu ferais quoi, à leur place?!fit-elle avec sévérité. Réfléchis un peu, avant de parler. Tu crois vraiment qu’ils peuvent se permettre d’avoir des états d’âme ? Manger ou être mangé, ils n’ont pas d’autre alternative” (ROBLÈS, 2008, p.179)¹³.

A firmeza do povo nordestino, a necessidade de se mostrar como alguém forte, que não vive, mas sobrevive às agruras da vida, está presente em muitas autoimagens literárias do Brasil, isto é, em imagens veiculadas pela nossa literatura nacio-

¹³ “O que você faria no lugar deles? – indagou com severidade. – Reflita um pouco antes de falar. Acha mesmo que eles podem se dar a esses luxos? Comer ou ser comido, não há alternativa” (ROBLÈS, 2011, p.168).

nal. Lembre-se a conhecida frase de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. *Os Sertões* reflete, como lembra Celeste de Sousa, as resistências desenvolvidas por indivíduos que, por necessidade, se adaptaram às dificuldades do meio onde viviam (SOUSA, 2004, p.323). Cite-se também o romance *Os Desvalidos* (1993), de Francisco Dantas, que, entre outros aspectos, constrói a imagem do sertanejo como um desvalido, vivendo “uma vida estreita e sem luz”, no “mundo áspero da caatinga que exige astúcia e pragmatismo para sobreviver” (SOUSA, 2004, p.343).

Vê-se, portanto, que a reação de Moema confirma uma imagem do povo nordestino já presente em romances da literatura brasileira: são pessoas simples, talhadas na dureza da vida e que, na maior parte do tempo, não vivem, mas sobrevivem às dificuldades e adversidades de seu meio. Para tais pessoas, algumas sensibilidades (*états d’âme*) não podem ser toleradas.

O risco dessas imagens se consolidarem como estereótipos está em sua repetição, no fato de que imagens semelhantes aparecem no âmbito da literatura nacional brasileira e também na literatura estrangeira produzida sobre o Brasil. Os estereótipos, como aponta Bhabha (2013, p.118), têm a sua principal estratégia discursiva na repetição ansiosa daquilo “que está sempre ‘no lugar’”, que já é conhecido: “[...] como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso” (BHABHA, 2013, p.118). Fazendo uma analogia, as imagens acima se cristalizariam como estereótipos na medida em que elas não precisam ser provadas discursivamente. Afinal, quem contestaria a simplicidade, o sofrimento e a miséria do povo nordestino, imagens já tantas vezes desenhadas na literatura?

Mas o estereótipo não aparece apenas na imagem do Brasil. A reação de Roetgen à postura de Moema, por sua vez, também aponta para imagens um pouco cristalizadas acerca do europeu e sua relação colonialista com países como o Brasil. Roetgen interioriza uma culpa enorme após a reprovação de Moema. Em mais um exercício interpretativo, pode-se supor que a culpa de Roetgen adveio do fato de ele ter demonstrado uma sensibilidade que, dentro do contexto, pareceu mais uma falta de sensibilidade em relação à situação diante de si. Talvez ele tenha se sentido culpado por não ter de imediato percebido que as suas formas habituais de avaliar as situações, construídas a partir de seus referenciais de vida, não cabiam no contexto em questão:

Roetgen s’était calfeutré dans un mutisme réprobateur; le visage assombri, les yeux fixés sur l’Océan, tout au bout de la rue, il se laissait aller à la désolation. (...) – Qu’est-ce que je dois comprendre? Marmonna Roetgen, toujours à sa

honte d'avoir réagi de façon aussi stupide (ROBLÈS, 2008, p.204)¹⁴.

E aqui Roblès nos mostra que o encontro com o Outro, com uma realidade diferente da sua, nem sempre é exitoso. Estacionamos, portanto, na imagem do europeu de tendência colonizadora, incapaz de compreender os dilemas de pessoas de outra sociedade, pois está apegado demais aos *seus* valores, padrões, referências e cultura.

Nas análises das imagens do Brasil na literatura alemã feitas por Celeste de Sousa, a incompreensão da alteridade brasileira por parte de personagens estrangeiros aparece de forma mais radical. Por exemplo, na peça de teatro *Samba*, de Ulrich Becher, um personagem chamado Parisius acredita que a Condessa, outra personagem dessa mesma peça, teria sofrido uma “regressão cultural” devido à sua inserção na cultura brasileira: “(...) veste calças compridas, anda a cavalo e bebe cachaça. Trata as pessoas com demasiada intimidade, pois usa diminutivos para todos os nomes. Frequenta rituais de macumba. Mora há mais de vinte anos no Brasil e está completamente aculturada” (SOUSA, 1996, p.181).

Esse exemplo mostra que a tendência colonizadora do europeu, que implica em negar a cultura do Outro ao invés de buscar compreendê-la, também é uma imagem construída literariamente. A circulação literária dessa imagem faz com que ela se cristalice enquanto um estereótipo. Nesse sentido, pode-se supor que a culpa interiorizada por Roetgen, personagem de *Là où les tigres sont chez eux*, se relaciona com o fato de que ele próprio se constrói, enquanto personagem, sob a influência de incorrer no mesmo erro da negação da cultura do Outro, o que implicaria na repetição da história do europeu de tendência colonizadora.

No entanto, a trama em *Canoe Quebrada* segue, as imagens se redefinem e a presença da alteridade vem acompanhada de um maior exercício de conhecimento e compreensão mútua. Moema se retrata com Roetgen pela sua severidade e explica que, na realidade, sua raiva não se dirige a ele, mas ao fato de aquela situação existir sem que ninguém faça nada:

(...) – Ce n'est pas à toi que je m'adressais. Que des situations pareilles puissent exister sans que personne y trouve à redire, sans que la Terre s'arrête de tourner... c'est ça qui me met en fureur. Et puis je ne peux pas m'empêcher d'en vouloir à João pour cette façon d'accepter comme une fatalité tout ce qui lui arrive. C'est idiot... (ROBLÈS, 2008, p.204)¹⁵

¹⁴ “Roetgen havia se fechado num mutismo reprovador; a expressão sombria, os olhos fixos no oceano lá no final da rua, ele se deixava levar pela desolação” (ROBLÈS, 2011, p. 162).

¹⁵ “Minha raiva não era dirigida a você. O que me deixa indignada é que essas situações possam existir sem que ninguém faça nada, sem que a Terra pare de girar. Além do mais, não

Roetgen, por sua vez, compreende que fez um julgamento precipitado da situação e faz uma reflexão crítica sobre o acontecido:

(...) – Il n’a pas le choix, c’est toi qui as raison. On ne peut rien faire tout seul. C’est un cliché, mais plus personne ne veut s’en souvenir; tout est fait pour que cette évidence apparaisse comme une vieille lune. Même chose pour les idées de lutte de classes, de résistance, de syndicalisme... Ils on jeté le bébé avec l’eau sale du communisme soviétique. C’était peut-être nécessaire pour repartir sur des bases plus saines, mais en attendant, ça pue... ça pue un maximum!(ROBLÈS, 2008, p.204)¹⁶

Percebe-se, pois, que por trás dos estereótipos inicialmente mencionados – o do europeu de tendência colonizadora e o do brasileiro nordestino, pobre e conformado com a sua realidade – há um interessante cruzamento de visões entre Roetgen e Moema, que se estranham e se questionam a partir dos seus próprios referenciais, mas também que vão além deles, refletindo criticamente sobre o acontecido. Em entrevista concedida ao jornal Globo, Roblès afirma:

Mais do que evitar o exotismo, eu tentei jogar com ele. A simples constatação da alteridade é, ela própria, exótica. O que conta é o movimento que fazemos – ou que nos recusamos a fazer – para tentar compreender as diferenças aparentes que nos separam de outrem. Acredito ter feito esse esforço em relação ao Brasil, e também em relação ao século XVII de Athanasius Kircher. No romance, todos os personagens estão nesse mesmo processo de reação ao exotismo, seja para resistir a ele, seja para descobrir que se está inevitavelmente atrelado a ele. O livro é também uma reflexão sobre esse confronto. (ROBLÈS, 2011)¹⁷

Observa-se, assim, que esse movimento de se aproximar e de buscar compreender atitudes e comportamentos que, em um primeiro momento, poderiam pare-

posso me impedir de ficar revoltada por João aceitar como fatalidade tudo o que acontece com ele. É uma idiotice” (ROBLÈS, 2011, p.162).

¹⁶ “- Ele não tem escolha, você tem razão. Não podemos fazer nada sozinhos. É um clichê, mas ninguém quer pensar nisso; tudo é feito de modo que isso pareça tão normal quanto o surgimento da lua minguante. O mesmo no que diz respeito às ideias de luta de classes, de resistência, de sindicalismo... Eles perderam de vista o essencial do comunismo soviético. Talvez fosse necessário recomeçar sobre bases mais sãs, mas enquanto se espera, tudo isso fede... Fede que é um horror!” (ROBLÈS, 2011, p. 168).

¹⁷ Essa entrevista foi concedida por Roblès em português. Para acessá-la, ver: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/09/10/jean-marie-blas-de-robles-o-transito-entre-culturas-404615.asp>

cer estranhos ou “exóticos”, tal como o acontecido entre os personagens de Roetgen e Moema, também aparece nas próprias intenções de Roblès ao escrever esse romance. Algumas observações poderiam ser feitas acerca de um curioso processo de *mise en abyme* envolvendo escritor, romance e públicos leitores, porém, devido aos nossos propósitos nesse artigo, tais observações aparecerão em pesquisas futuras.

Em relação à natureza de Canoa Quebrada, é possível observar no deslumbramento de Roetgen com essa praia alguns motivos que remetem ao mito do paraíso, presente no imaginário dos europeus do século XVI e analisado no livro *Retratos do Brasil – Hetero-imagens literárias alemãs* (SOUSA, 1996). São eles: a excessiva beleza da paisagem, a presença de uma peça de arte sacra medieval (cerâmica moçárabe) como parâmetro de comparação para auferir a beleza do que está sendo visto, a existência de um oceano azul turquesa (reluzente como cerâmica moçárabe) e a descrição de um lugar que parece primevo, isto é primordial: “nenhum indício que pudesse testemunhar a presença de homens” (ROBLÈS, 2011, p.163). Por fim, o título do capítulo em questão, “um delírio de astrônomo sonhando com um planeta bárbaro e devastado” (ROBLÈS, 2011, p.163) sugere, em sua poeticidade, que um lugar assim deslumbrante e primordial já existia enquanto um horizonte de expectativas.

De acordo com a autora Celeste de Sousa (1996, p.25), “a primeira imagem da América liga-se de maneira indelével à mitologia antiga, e às reatualizações dos seus mitos”. No livro acima citado, Celeste de Sousa constrói o argumento de que os europeus descobridores/colonizadores já tinham algo em mente quando saíram em busca de novas terras e, de certa maneira, o olhar que direcionavam às terras e pessoas encontradas era guiado pelas suas próprias expectativas, largamente pautadas por mitos judaico-cristãos e greco-romanos (SOUSA, 1996, p.25). Nesse sentido, podemos supor que esses mesmos mitos que influenciaram a busca dos europeus no século XVI, presentes nas produções literárias de diversos países (a exemplo de França e Alemanha), também aparecem de forma dissipada nessa passagem do romance em questão, quando Roetgen olha a paisagem de Canoa Quebrada e parece já ter buscado ou esperado encontrar um lugar assim.

3. AS IMAGENS DO BRASIL NO ROMANCE DE ROBLÈS E EM SUA TRADUÇÃO

Sigamos agora para o cotejo entre as imagens acima analisadas e aquelas refratadas na tradução, observando as peculiaridades que aparecem nessa passagem. Começemos pelo deslumbramento gerado pela inusitada paisagem da praia de Canoa Quebrada na perspectiva da personagem de Roetgen:

<p>La vision qui l'attendait purgea le rire des jeunes filles de toute moquerie, elle en fit un choeur, une célébration joyeuse de la beauté du monde. L'Océan venait d'apparaître, bleu turquoise, luisant comme une faïence mozarabe. Sur la lunule de la côte, aussi loin que portait le regard, un interminable plateau de dunes s'incurvait doucement vers le rivage où blanchissait une large lisière de rouleaux. Pas un arbre, pas d'insecte ou d'oiseau, nul indice qui pût témoigner de la présence des hommes : un songe d'astronome rêvant d'une planète barbare et dévastée, <u>immobile à jamais sous la profonde brûlure du soleil</u>.</p> <p>(ROBLÈS, 2008, p.174, grifo nosso).</p>	<p>A visão que o aguardava compensou toda a zombaria das jovens. O riso transformou-se em coro, numa celebração alegre da beleza do mundo. O oceano acabava de aparecer, azul-turquesa, brilhando como uma cerâmica moçárabe. Sobre a lúnula da costa, tão longe quanto a vista alcançava, um interminável platô de dunas curvava-se docemente rumo à beira do mar, onde branqueava uma larga orla de vagalhões. Nem uma árvore, um inseto, um pássaro, nenhum indício que pudesse testemunhar a presença de homens um delírio de astrônomo sonhando com um planeta bárbaro e devastado, <u>imobilizado para sempre sob o sol inclemente</u>. (ROBLÈS, 2011, p.163, grifo nosso).</p>
---	---

Na passagem do texto francês para o texto português, nos ateremos à escolha de traduzir *immobile à jamais sous la profonde brûlure du soleil* por *imobilizado para sempre sob o sol inclemente*. Longe de criticá-la, posto que perfeitamente cabível e adequada, concentremo-nos nas diferentes imagens passadas por um e outro texto.¹⁸

Brûlure pode ser definido como “Lesão da pele ou das mucosas provocada pela exposição a um calor intenso ou pelo contato com um agente físico ou químico” (Larousse online)¹⁹. E também como “Lesão produzida sobre uma parte do corpo pelo fogo, pelo calor ou por uma substância corrosiva” (Le Robert, 2015)²⁰. Os dicionários Larousse Francês/Português (2008) e Michael Francês/Português (online) traduzem *brûlure* como *queimadura* ou *ardor*. Percebe-se, assim, que, ainda que a expressão *sol inclemente* passe a imagem de um sol profundamente forte, a frase “*la profonde brûlure du soleil*”, que poderia ser literalmente traduzida por “a profunda queimadura do sol”, passa a imagem de que Roetgen está contemplando uma vista não apenas sob um sol extremamente forte, mas sob um sol que machuca e cuja força incide diretamente no corpo, na pele de Roetgen.

A palavra *brûlure* parece trazer à cena certa dor provocada pelo calor do sol que contrasta com a felicidade do personagem de ali estar. Na realidade, aquilo que ele vê compensa a força do sol capaz de provocar queimaduras na sua pele,

¹⁸ Tomo aqui como ponto de partida a minha própria leitura desses dois textos, e me coloco no lugar de uma leitora brasileira que tem acesso ao francês como língua estrangeira, portanto não como língua materna.

¹⁹ « Lésion de la peau ou des muqueuses provoquée par leur exposition à une chaleur intense ou par leur contact avec un agente physique ou chimique » (Larousse online).

²⁰ « Lésion produite sur une partie du corps par le feu, la chaleur ou une substance corrosive » (Le Robert, 2015).

pois de tão bonito, vale a pena qualquer esforço. A principal diferença nas imagens de um lado e de outro (texto fonte – texto traduzido) é a presença do corpo, embora de forma sutil, do lado do livro escrito em francês. Dentre outras implicações, essa presença pode colocar em evidência a consciência do personagem de Roetgen nesse momento de contemplação da paisagem.

De acordo com Jean-Jacques Courtine (2006, p.8), o século XX inventa teoricamente o corpo. E uma das consequências dessa invenção é que o corpo passa a ser, a partir da concepção de Merleau-Ponty (1945, p.97 *apud* COURTINE, 2006, p.8), a “encarnação da consciência”, existindo no tempo e no espaço como “pivô do mundo”. Nesses termos, o queimar profundo do sol (*la profonde brûlure du soleil*) que pode ter sido sentido na pele de Roetgen, ou para falar com Courtine, no seu “eu-pele”, nos traz uma imagem mais forte da presença desse personagem nesse lugar de contemplação, do que aquela trazida pela tradução (*sob o sol inclemente*). A título de exercício de composição de imagens, segue uma tradução que visa a enfatizar o poder do sol no corpo do personagem: “um delírio de astrônomo sonhando com um planeta bárbaro e devastado, imobilizado para sempre sob um sol de queimar profundo” (tradução nossa).

Apesar de Roetgen estar nesse lugar de contemplação de um planeta bárbaro e devastado—a imagem de Canoa Quebrada que chega até a personagem— cabe notar que o sujeito da frase “immobile à jamais sous la profonde brûlure du soleil” é o próprio planeta, e não Roetgen. Essa constatação nos dá acesso à imagem de um planeta imóvel, submetido a um sol intenso, e coloca em cena um outro corpo: o do planeta, ele também afetado em sua superfície (sua pele?) pela vastidão solar, e nela paralisado.

Passemos agora para o cotejo de imagens nas passagens que retratam o espanto de Roetgen (e a reação de Moema a esse espanto) com a situação precária na qual se encontrava uma criança e sua família em Canoa Quebrada:

<p>- Qu'est-ce qu'il lui est arrivé? demanda Roetgen à voix basse.</p> <p>- Un porc, expliqua João en balançant le hamac avec douceur.</p> <p>- Tous les enfants jouent sur la décharge, continua Moéma, même les petits. Un porc lui a mangé le bras. La faim les rend sauvages, ce n'est pas la première fois que ça arrive.</p> <p>Nausée, noeud dans la gorge comme après un morceau de viande dont les papilles dénoncent inopinément la pourriture...</p> <p>- C'est abominable ! dit Roetgen en français. Et le porc, ils ne l'ont pas ... je veux dire, qu'est-ce qu'ils en ont fait?</p>	<p>- O que aconteceu com ele? – Perguntou Roetgen em voz baixa.</p> <p>- Um porco – explicou João, balançando a rede com doçura.</p> <p>- Todas as crianças brincam no depósito de lixo, mesmo as pequenininhas – explicou Moema. – Um porco comeu o braço dele. A fome os torna selvagens; não é a primeira vez que isso acontece.</p> <p>Nauseado, Roetgen sentiu um nó na garganta, como alguém cujas papilas denunciavam inesperadamente a podridão da carne que acabou de comer...</p> <p>- É abominável! – explodiu Roetgen em</p>
---	--

<p>-Tu ferais quoi, à leur place?! fit-elle avec sévérité. Réfléchis un peu, avant de parler. Tu crois vraiment qu'ils peuvent se permettre d'avoir des états d'âme? Manger ou être mangé, ils n'ont pas d'autre alternative. (ROBLÈS, 2008, p.179)</p>	<p>francês. – E o porco? Eles não o... quero dizer, o que fizeram com ele? - O que você faria no lugar deles? – indagou com severidade. – Reflita um pouco antes de falar. Acha mesmo que eles podem se dar a <u>esses luxos</u>? Comer ou ser comido, não há alternativa. (ROBLÈS, 2011, p. 168)</p>
---	---

Observa-se que a expressão “états d’âme”, presente na última fala de Moema etraduzida por *luxos*, apresenta em seu campo semântico as noções de “consciência moral”, “posturas reflexivas”, “interiorização”, dentre outras²¹. No dicionário *Le Robert poche* (2015), “états d’âme” é definido como “reações afetivas incontroladas”²². A seguinte definição também pode ser encontrada: “Um ‘état d’âme’ está relacionado a um estado de humor, um sentimento. No plural, a locução implica a noção de uma consciência moral e ou ideia de culpa. Agir sem “états d’âme” significa agir sem escrúpulos” (*L’internaute* online)²³.

Nesse sentido, a opção por traduzir essa expressão por *luxos* retira dela a dimensão de consciência moral, de flexibilidade e de volta para si mesmo. Pode-se dizer que, se no romance francês fica claro que a situação de miséria em que vive essa família, como bem observa a personagem de Moema, não lhe permite ter pensamentos mais profundos, ou mesmo refletir de forma mais crítica sobre a realidade ao seu entorno – apontando, mais uma vez, para o estereótipo do nordestino conformado, que não questiona a própria realidade, simplesmente se conforma a ela – na tradução brasileira essa imagem fica um pouco velada. Ela se suaviza na ideia de *luxos*. Afinal, poderia se perguntar um leitor brasileiro, quais luxos essa família não poderia se permitir ter? Enquanto, no texto francês, fica mais claro que esses *luxos* proibidos são os questionamentos, o refletir acerca da própria realidade, oposto ao conformismo²⁴.

Por fim, observemos as imagens formadas no cotejo de algumas passagens, que mostram a segunda impressão tida por Roetgen de Canoa Quebrada, isto é, a da existência de uma população que parecia viver aninhada em sua própria miséria,

²¹ Ver, a esse respeito, os dicionários:

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A2me/2760#eISyxBMZ5AY9Lp86.99>;

http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm.

²² “des réactions affectives incontrôlées” (Le Robert poche, 2015, p.265).

²³ “Un “état d’âme” est relatif à une humeur, à un sentiment. Au pluriel, la locution implique la notion d’une conscience morale et une idée de culpabilité. Agir sans états d’âme signifie agir sans scrupule”. Ver: <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/etat-d-ame/>

²⁴ É interessante lembrar que a filósofa Judith Butler, em seu livro *Ce qui fait une vie*, mostra que uma possibilidade de transformar uma vida “não chorável” em uma “vida chorável” (*vie pleurée*), é se aproximando do sofrimento dessa pessoa cuja vida não é considerada importante e fazendo um exercício de não indiferença a ele, tornando-o não habitual (BUTLER, 2010).

em um isolamento que não transparecia qualquer desejo ou contentamento pelo fato de habitar esse “planeta bárbaro”.

<p>(...) Roetgen distingua sur la plage cinq ou six voiles de jangadas confondues avec le moutonnement des vagues. Pressant l'allure, ils avisèrent bientôt quelques pailletes qu'un rehaut de dune leur avait masquées jusque-là. Un chien squelettique fit mine d'avancer vers eux. Il aboya faiblement, comme par acquit de conscience, puis un âne chargé de pains de glace croisa leur chemin. Guidé par une fillette, il laissait derrière lui un long chapelet de gouttes sombres.</p> <p>Ils arrivaient à Canoa Quebrada. (Roblès, 2008, p.175)</p> <p>(...) Sur les monceaux d'ordures accumulées au petit bonheur derrière les cahutes, poules et cochons noirs fouinaient en liberté, cherchant leur nourriture.</p> <p>(Roblès, 2008, p.200)</p> <p>Un seul puits alimentait en eau saumâtre la population de pêcheurs qui survivait dans ce coin perdu, <u>recroquevillée sur elle-même, blottie dans son isolement</u> comme une peuplade décimée.</p> <p>(ROBLÈS, 2008, p.175 e 176, grifo nosso)</p>	<p>(...) Roetgen distinguiu na praia cinco ou seis velas de jangadas que se confundiam com o encrespar das ondas. Apressando o passo, em breve avistaram algumas palhoças que uma duna mascarara ali. Um cachorro esquelético fez menção de avançar contra eles. Latiu fraquinho, como que por obrigação. Depois, um asno carregado de pães doce cruzou o caminho do trio. Guiado por uma menina, deixava atrás de si um comprido rosário de respingos escuros.</p> <p>Chegavam a Canoa Quebrada. (Roblès, 2011, p.164)</p> <p>(...) Nos montes de lixo acumulado ao acaso atrás das choupanas, galinhas e porcos escavavam livremente à procura de comida.</p> <p>(Roblès, 2011, p.164)</p> <p>Um único poço fornecia água salobra à população de pescadores que sobrevivia nesse recanto perdido, <u>fechada sobre si mesma, aninhada em seu isolamento</u> como uma população dizimada.</p> <p>(ROBLÈS, 2011, p.165, grifo nosso)</p>
--	--

No último parágrafo citado em francês, algumas palavras compõem uma rede lexical e apontam para um tecido de construção de sentido no texto. Antoine Berman explica que em um texto existem “(...) certas palavras que formam, pelas suas semelhanças ou pelas suas intencionalidades, uma rede específica” (BERMAN,

1999, p.61)²⁵. Essa rede vai se configurando ao longo do texto e vai indicando um direcionamento no olhar do autor. Ainda nas palavras de Berman, “Toda obra comporta um texto “subjacente”, no qual determinados significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formando redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura” (BERMAN, 1999, p.61)²⁶.

Na citação acima mencionada do romance em questão, *recroquevillée*, *blottie* e *isolement* são palavras que parecem concorrer para um sentido específico do texto. Elas compõem um olhar que está sendo construído por Roblès e que, pouco a pouco, vai se desvelando para os seus leitores. O campo semântico da palavra *recroquevillée* aponta para se retrair, se recurvar, recolher-se sobre si mesmo, estreitar-se sobre si mesmo (Larousse, 2008; Larousse online; Le Robert, 2015; Michael online). *Blottie*, por sua vez, remete à ideia de manter-se cerrado sobre si mesmo, recolher-se (Le Robert, 2015). *Isolement* tem um significado, pode-se dizer, direto, mas que nesse contexto também reforça a ideia de voltar-se para si mesmo.

Percebe-se que há algumas ideias que circulam pelos sentidos das palavras acima, que matizam um tipo de visão construída no romance pelo seu autor. Em algumas entrevistas, Roblès revela enxergar traços barrocos no Brasil, sobretudo no que esse escritor chama de “selva brasileira”. Ao ser perguntado em entrevista se considera o Brasil um país barroco, Roblès responde:

(...) mesmo se existem no Brasil cidades barrocas devido ao passado colonial do país, cidades que pertencem ao século barroco do Kircher, que lembram entre outros da presença dos missionários jesuítas, para mim é a selva que é barroca, a verdadeira selva do mato grosso, ou da Amazônia, mas também as selvas urbanas do nordeste. (ROBLÈS, 2008, grifo nosso)²⁷

De acordo com Gilles Deleuze (1988, p.5) o barroco “não cessa de fazer dobras”²⁸. Ele “(...) curva e recurva as dobras, empurra-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1988, p.5)²⁹. Podemos perceber na descrição do vilarejo de Canoa

²⁵“(…) certains mots qui forment, ne fût-ce que par leur ressemblance ou leur mode de visée, un réseau spécifique” (BERMAN, 1999, p. 61).

²⁶“Toute oeuvre comporte un texte « sous-jacente », où certains signifiants clefs se répondent et s’enchaînent, forment des réseaux sous la « surface » du texte, je veux dire : du texte manifeste, donné à la simple lecture” (BERMAN, 1999, p.61).

²⁷ Para conferir a entrevista completa, ver: http://www1.rfi.fr/actubr/articles/107/article_13215.asp A entrevista foi concedida em português e a sua transcrição foi feita por mim.

²⁸“Il ne cesse de faire des plis” (DELEUZE, 1988, p.5).

²⁹“(…) il courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c’est le pli qui va à l’infini” (DELEUZE, 1988, p.5).

Quebrada, feita pelo narrador, a presença dessas dobras e curvas, bem como de continuidades. Segue o cotejo dessa descrição, com grifos nossos:

<p>Bâti sur les hauteurs, <u>à même le sable de la dune</u>, le village n'était composé que de maisonnettes rudimentaires. Elles se faisaient face sur la pente, <u>formant une seule ruelle qui s'inclinait vers l'Océan</u>. En torchis pour la plupart, grossièrement chaulées et soutenues par de maigres béquilles de bois délavé, tors et noueux à l'image de la végétation <u>mesquine du Sertão</u>, elles s'agrémentaient d'auvents sommaires, hérissés de branchages et de palmes séchées. Les plus humbles d'entre elles n'étaient d'ailleurs que des huttes imitant la forme de constructions en dur, <u>simples abris où l'on passait dans discontinuité du sable de la rue à celui d'une pièce unique, rétrécie par l'entrelacs cagneux de la charpente</u>. (ROBLÈS, 2008, p.199)</p>	<p>Construído numa elevação, <u>com a mesma areia da duna</u>, o vilarejo era composto por casinhas rudimentares, uma de frente para a outra, <u>formando uma única rua inclinada na direção do oceano</u>. A maioria de taipa, grosseiramente caiada e sustentada por magras escoras de madeira desbotada, <u>tortas e retorcidas, à imagem da vegetação mesquinha do sertão</u>, as casas eram enfeitadas por tetos sumários, erguidos com ramagens e palmeiras secas. As mais humildes não passavam de choupas que imitavam formato das construções com estruturas mais firme, <u>simples abrigos onde se passava sem descontinuidade da areia da rua à de uma varanda única, encolhida pelo entrelaçamento retorcido da armação</u>. (ROBLÈS, 2011, p.164)</p>
--	--

As escoras de madeira que sustentam as casas em Canoa Quebrada são “tortas e retorcidas”. A armação das casas, por sua vez, é “entrelaçada” e “retorcida”. Várias continuidades também aparecem no texto – à similaridade das curvas do barroco que, por não formarem ângulos, dão a ideia de movimentos contínuos: “uma única rua inclinada em direção do oceano”; um vilarejo composto “com a mesma areia da duna” (não havendo, pois, uma descontinuidade entre a natureza e o espaço urbano); “se passava sem descontinuidade da areia da rua à de uma varanda única” (ROBLÈS, 2011, p.164, grifos nossos).

Nesse sentido, se Roblès enxerga traços da estética barroca na natureza brasileira e constrói as suas descrições mediante esse olhar, seria possível observar redes semânticas e, para falar com Berman, um “texto subjacente” no olhar da personagem Roetgen para a população dessa cidade que também remeteria a uma estética barroca? Em outras palavras, Roetgen parece perceber a população de Canoa Quebrada como um reflexo da paisagem que a encerra: fechada em torno de si mesma, retraída, estreitada, encurvada como os cipós retorcidos das matas ou como as dunas que se curvam para o mar. A descrição dos habitantes de Canoa Quebrada sugere um desenho mental de pessoas que se afundam nos limites da

sua própria realidade, quase como curvas que giram sempre em torno de si mesmas, num mesmo sentido e numa mesma direção, com pouca possibilidade de renovação.

Na nossa visão, essa imagem de uma população curvada sobre si mesma não foi delineada com tanta ênfase em algumas passagens da tradução, diferentemente das curvas da natureza, que ficaram bastante evidenciadas. Isso implica, hipoteticamente, em um retrato mais apaziguado e menos barroco da população de Canoa Quebrada pode ter chegado aos leitores de língua portuguesa. A título de exercício e de composição de imagens, segue uma proposta de tradução que serve ao propósito de ressaltar esse tecido de sentidos que aqui identificamos no texto de Roblès: “Um único poço fornecia água salobra à população de pescadores que sobrevivia nesse recanto perdido, encurvada sobre si mesma, retraída no seu próprio isolamento como uma população dizimada” (ROBLÈS, 2008, p.175 e 176, grifo nosso). A escolha das palavras “encurvada” e “retraída” (ao invés de “fechada” e “aninhada”, escolhas lexicais dos tradutores brasileiros de Roblès) se deu pela captação desse movimento de volta para si mesmo.

3. CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Em uma tentativa de visão mais geral dos episódios e passagens aqui apresentados do romance de Roblès, pode-se dizer que a gradual tomada de consciência de Roetgen enquanto às contradições que lhe saltam aos olhos – uma paisagem tão paradisíaca abrigando uma população em condições de vida tão pouco desejáveis – é uma maneira de retratar o Brasil partindo de suas contradições e complexidades. Apesar de esse motivo já ter sido bastante explorado – a autora Celeste de Sousa (1996) mostra vários exemplos, na literatura alemã, do Brasil visto como um país de paisagens estonteantes e uma população não só miserável, mas moralmente degradada – aqui a novidade se dá no olhar confuso e angustiado de Roetgen. A personagem, em vez de se colocar numa posição de julgamento moral, parece, ao contrário, querer experimentar o Brasil e se aproximar desse país já tantas vezes dito “exótico”. No entanto, não se exime de exprimir os seus dilemas e inquietações em relação àquilo que vê e experimenta.

Em relação às diferenças entre as imagens produzidas pelo romance francês e aquelas formadas em sua tradução brasileira, as observações feitas apontaram para o fato de que, possivelmente, algumas redes semânticas que aparecem no texto fonte não se encontram na tradução. Um exemplo é a escolha de palavras que sugerem uma estética barroca presente na descrição da população de Canoa Quebrada. Isso interfere no tipo de imagem do Brasil ao qual os leitores brasileiros terão acesso, diferente daquela acessada pelos leitores franceses. Nesse exemplo, a percepção de que a população de Canoa Quebrada vivia aninhada em sua própria pobreza, voltada para si mesma e nutrindo certo isolamento do mundo, reforçada

pelos “traços barrocos” dessa população (reflexo de uma paisagem igualmente barroca), talvez tenha ficado mais aguçada do lado dos leitores franceses.

É importante, por fim, frisar que no Romance de Roblès nem sempre o encontro entre culturas é exitoso. O estranhamento entre Moema e Rotgen quanto à falta de sensibilidade de uma família que não sacrifica um porco por ele ter arrancado o braço de uma criança (uma impossibilidade devida à falta de alternativas) é um exemplo das dificuldades de compreender e aceitar a alteridade. No entanto, pelo fato de o encontro com o Outro também estar sujeito a desencontros, as contradições evidenciadas no livro de Roblès humanizam o texto e justificam a sua figuração em nosso *corpus* de análise. O abraçar e o recusar daquilo que não é próprio, que é diferente e alheio, nos permite problematizar as releituras da alteridade brasileira na literatura francesa. É nesse sentido que, em pesquisas próximas, continuaremos com a investigação de imagens do Brasil nesse romance, bem como em sua tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABELIO. Disponível em :<<http://www.babelio.com/auteur/Jean-Marie-Blas-de-Robles/52545>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BELLER, Manfre; LEERSEN, Joep. *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters – A critical survey*. Rodopi:Amsterdan – New York, 2007.

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BIBLIOMONDE. Disponível em:<<http://www.bibliomonde.com/auteur/jean-marie-blas-robles-2741.html>>. Acesso em: 8 de junho de 2016.

BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie*. Essai sur la violence, la guerre et le deuil. Trad. Joëlle Marelli. Paris: Zones/La Découverte, 2010.

CHEVREL, Yves. Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées.

L'Esprit créateur, vol. XLIX, n° 1, primavera de 2009, pp. 9-22. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/261497/pdf>> Acesso em: 8 de junho de 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: *História do Corpo: As mutações do olhar*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.

DYSERINCK, Hugo. Sobre o desenvolvimento da imagologia. Trad. Jael Glauce da Fonseca. In: Sousa, Celeste Ribeiro de. *Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*. 2005. Disponível em <<http://rellibra.com.br/pdf/imalogia1/sobre.pdf>> Acesso em: 8 de junho de 2016.

[JEAN-MARIE BLAS DE ROBLÈS](http://next.liberation.fr/culture/2008/11/05/jean-marie-blas-de-robles-prix-medecis-2008_158260). Disponível em: <http://next.liberation.fr/culture/2008/11/05/jean-marie-blas-de-robles-prix-medecis-2008_158260>. Acesso em : 6 de junho de 2016.

LAROUSSE. *Dicionário Larousse francês/português, português/francês mini*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

_____. *Dicionário Larousse online*. Disponível em:

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>> Acesso em: 7 de junho de 2016.

LEXILOGOS. *Dicionário francês/francês online*. Disponível em :<http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm> Acesso em: 8 de junho de 2016.

LE ROBERT. *Dictionnaire Le Robert de poche*. Paris: Le Robert, 2014.

L'INTERNAUTE. *Dicionário francês/francês online*. Disponível em :<<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr>> Acesso em: 07 de junho de 2016.

MERLAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Galimard, 1945, p.97 *apud* COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: *História do Corpo: As mutações do olhar*. Petrópolis: Vozes, 2008.

MICHAELIS. *Dicionário Michaelis online*. Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/escolar/frances/definicao/frances-portugues>
Acesso em: 30 de outubro de 2015.

OLIVIERI-GODET, Rita. As alteridades do mundo num Brasil barroco : “Là où les tigres sont chez eux” , de Jean-Marie Blas de Roblès. *Letras, Santa Maria*. V.19, n.2, p.47-567, jul./dez, 2009.

O SUCESSO DE JEAN-MARIE BLAS DE ROBLÈS. Disponível em : <http://www1.rfi.fr/actubr/articles/107/article_13215.asp> Acesso em: 7 de junho de 2016.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Imagologie : bilan d'une recherche, perspectives de réflexion. In : DUKÍC, Davor (org.) : *Imagology today : achievements, challenges, perspectives/ Imagologie heute : Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven*. Bonn : Bouvier Verlag, 2011.

RIAUDEL, Michel (org.). *France-Brésil* (Catálogo bibliográfico comentado da presença brasileira na edição em língua francesa). Paris: Association pour la diffusion de la pensée française, 2005.

ROBLÈS, Jean-Marie Blas. *Là où les tigres sont chez eux*. Paris: Zulma, 2008.

_____. *Lá onde os tigres se sentem em casa*. Tradutores: Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. Jean-Marie Blas de Roblès o trânsito entre culturas – Prosa e Verso : O Globo. 09 de setembro de 2011. Entrevista enviada por Guilherme Freitas. Disponível em :<<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/09/10/jean-marie-blas-de-robles-o-transito-entre-culturas-404615.asp>> Acesso: 7 de junho de 2016.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. *Retratos do Brasil: heteroimagens literárias alemãs no Brasil*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

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

_____. Apresentação: Brevíssima história da literatura comparada. In: *Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*. 2007. Disponível em: <http://rellibra.com.br/sumario_imalogia2.html>. Acesso em: 8 de junho de 2016.

_____. A imagologia no Brasil : primeira tentativa de sistematização. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.14,2009. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415574514.pdf>> Acesso em: 8 de junho de 2016.

WIKIPEDIA. Article: Jean-Marie Blas de Roblès. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Blas_de_Robl%C3%A8s>. Acesso em 8 de junho de 2016.