

O SOCIÓLOGO, O VIAJANTE E O ROMANCISTA: três visões contemporâneas do Recife

RÉGIS TETTAMANZI¹
Universidade de Nantes (França)

Resumo: Este artigo é um estudo das representações da cidade do Recife e dos seus arredores no século XX, em torno de três épocas diferentes, e através de três escritores e três gêneros literários : Luc Durtain, que era homem de letras e viajante nos anos trinta (*Vers la ville Kilomètre 3*, 1933) ; o sociólogo Roger Bastide, que viveu muito tempo no Brasil (*Brésil terre des contrastes*, 1957) ; enfim o romancista contemporâneo Jean-Christophe Rufin (*La Salamandre*, 2005). A análise quer demonstrar os elementos comuns na visão que estes textos dão do Recife, mas também as especificidades ligadas aos gêneros de que tratamos.

Palavras chave: Brasil-França; Recife; representações; literatura; século XX.

Abstract: This article studies representations of the city of Recife and its surroundings in three different period of the twentieth century, through three different writers and three literary genres: Luc Durtain who was a well-known writer and traveler of the 1930's (*Vers la ville Kilomètre 3*, 1933); the sociologist Roger Bastide, who lived in Brazil for a very long time (*Brésil terre des contrastes*, 1957); and the novelist Jean-Christophe Rufin (*La Salamandre*, 2005). This article focuses on the common elements between these texts concerning the image they present of Recife, as well as on the particularities related to the literary styles.

Keywords: Brazil-France; Recife; images; litterature; XXth century.

Na época contemporânea, o Recife não é a cidade mais presente nos escritos franceses sobre o Brasil. Tampouco o litoral pernambucano. Outros lugares solicitam mais a atenção dos viajantes e dos escritores franceses, o Rio de Janeiro ou São Paulo, por exemplo. Mesmo fora do Sudeste, outras regiões como a Bahia ou a Amazônia são visitadas com maior frequência e, portanto, descritas. Um estudo das representações deve levar isto em consideração.

O Recife tem, no entanto, pontos fortes e seduções. Antes dos deslocamentos por via aérea, o porto foi o local de chegada dos transatlânticos oriundos da Europa. Portanto, a cidade constitui, para alguns viajantes, o primeiro contato com o Brasil. Ela possui história prestigiosa, muitas vezes lembrada, que se traduz, geralmente, na fórmula de civilização do açúcar, e integra o conjunto do litoral. Traços desta história são ainda visíveis: o traçado das ruas, canais, edifícios religiosos, usinas, canaviais, até mesmo comportamentos sociais, políticos, religiosos. Acrescenta-se a isto que Pernambuco é um destes lugares espontaneamente percebidos como tropicais, sobretudo na época contemporânea (praias, coqueiros, sol, alísios). Não faz tanto tempo que este nome tinha por conotação imediata o exotismo latino-americano.² Se o Rio de Janeiro faz logo surgir a imagem da “mais bela baía do mundo”, cidade do *far-niente* e da vida mansa, se São Paulo aparece como a cidade da energia, do trabalho, do dinamismo industrial e comercial, Recife é descentrada em relação às grandes metrópoles do sul: ela combina um pouco das duas coisas, em versão equatorial, durante uma boa parte do século XX.

Este trabalho não é evidentemente uma síntese, mas gostaria de sugerir hipóteses de trabalho e lançar algumas pistas de reflexão. Por esta razão, pareceu judicioso, em vez de listar rapidamente o elenco dos franceses que visitaram o Recife, atrair a atenção sobre três autores e três gêneros: um sociólogo ensaísta (Roger Bastide); um homem de letras que viajava (Luc Durtain); um romancista (Jean-Christophe Rufin).

Não foram, contudo, escolhidos por acaso. As três obras estudadas aqui são representativas das principais orientações do discurso francês sobre o Recife e sua região, embora cubram um período relativamente extenso: os anos 1930 para Durtain; os anos 1950 para Bastide; o início do século XXI para Rufin. Uma orientação técnica em primeiro lugar:

é preciso explicar ao leitor o que torna singulares a cidade e sua região na geografia brasileira. Uma dimensão exótica em seguida: quais são a este respeito os aspectos privilegiados nas descrições desta parte do Brasil? Por fim, embora os exemplos sejam menos numerosos, pode se mostrar que existe uma vontade de fazer do Recife um lugar dramático, mas precisamente romanesco.

Este artigo está organizado em tríptico, em volta de cada um destes textos; mas as fronteiras entre estes gêneros, entre estes autores, não são totalmente estanques. Os pontos de encontro, ou de comparação, impõem-se, às vezes, por si sós: além de objetos similares, a atitude ou os pensamentos ocultos podem ser aproximados. Convém, portanto, manter a especificidade de cada um dos modos de escrita, e ao mesmo tempo sublinhar os pontos de contato, tanto no plano temático (descrição da cidade, das igrejas, dos canais) quanto no plano formal (metáforas, enunciado), ou até mesmo ideológico, com a visão do mundo social implicada.

O sociólogo escritor (Bastide)

O título do ensaio que Roger Bastide (1898-1974) consagra ao Brasil, no fim dos anos 1950, brilhou.³ Se a fórmula “*terra de contrastes*” se desvalorizou progressivamente pela sua recuperação pelo senso comum e a indústria turística (o país todo não está caracterizado por seus contrastes?), no entanto, pela sua formação e percurso, Bastide está bem longe destas funestas derivas. Seu livro remete a uma categoria determinada de viajante. Ele se inscreve numa série de autores que podem ser chamados de técnicos ou científicos, cujo primeiro objetivo toca tal aspecto do Brasil, ou até mesmo o país como um todo. Historiadores, geógrafos, economistas, diplomatas, emissários produziram assim, ao longo do tempo numerosas obras deste tipo, com êxito variado.⁴

Decerto, os relatos de viagem ou ensaios mais gerais sobre o Brasil comportam às vezes, uma dimensão informativa e se querem rigorosos. É o caso, por exemplo, dos capítulos históricos ou geográficos. O literato se transforma então efetivamente em historiador ou geógrafo amador. Mas, trata-se de algo além da própria narrativa, não seu primeiro objeto. Bastide é, sem dúvida, o exemplo contrário: é um cientista que, ademais,

escreve muito bem; como *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss, *Brasil, terra de contrastes* remete também à literatura. As análises e considerações técnicas se transformam aqui em tentativa de síntese a propósito do Recife assim como de todo o Brasil. É incontestável o sucesso que faz e a notoriedade da obra destinada ao grande público cultivado, como se dizia antigamente. Esta transformação associa as qualidades do discurso técnico a digressões às vezes surpreendentes, ou mesmo discutíveis, por meio das quais a literatura torna a investir no terreno do científico.

Um capítulo inteiro de *Brasil, terra de contrastes* intitula-se “O Litoral da Cana-de-açúcar”.⁵ Obviamente, Bastide tem interesse pelo conjunto da região, em vez da cidade do Recife apenas, sobre a qual não escreve quase nada. Com efeito, seu olhar quer ser mais global: “*O Nordeste permanece culturalmente conhecido como Brasil do açúcar, pois sua história, seu gênero de vida, sua cozinha, sua estrutura social, estão impregnados do odor das canas recém-cortadas, da doçura do açúcar e o do perfume da cachaça*”.⁶ Como será visto a seguir, isto tem consequências no plano do imaginário. Todavia, este capítulo é estruturado de maneira simples e lógica, até mesmo pedagógica: Bastide começa por descrever os principais aspectos sociológicos desta civilização do açúcar. Ele vislumbra em seguida, sua história econômica e social, antes de consagrar uma longa exposição à arte barroca. Conclui mais rapidamente sob as perspectivas de desenvolvimento econômico da região.

O paradoxo é que, nesta obra apoiada em tabelas e estatísticas, aparecem muitas vezes análises ou digressões que, sob pretexto de tornar a escrita menos técnica, manifestam gostos pessoais e sugerem o temperamento de escritor atrás do cientista. Nestas páginas dedicadas à civilização do açúcar emergem assim metáforas traduzindo, incontestavelmente, um investimento imaginário, assim nesta longa descrição de doces:

“As sobremesas, os manjares, as geléias, os doces fabricados com esse açúcar pelas piedosas mãos dos irmãos religiosos, pelas brancas mãos das donas de casa, ou pelas mãos negras das cozinheiras provenientes da África, arvoram nomes místicos: ‘suspiros de freira’, ‘cabelos de anjo’ – ou nomes eróticos: ‘âncoras de amor’, ‘namorados’,

e prolongam, com a doçura dos nomes, a doçura do açúcar. A mão da freira enrola a massa perfumada com o mesmo respeito piedoso com o que reza para Nossa Senhora; e quanto à mão da mulher branca ou de côr, dir-se-ia que ela, na fabricação dos doces, repete a carícia da amante; uma doçura tríplice parece envolver, pois, esta cozinha do Nordeste, doçura do açúcar, doçura celeste, doçura amorosa.”⁷

Até mesmo a cachaça se metamorfoseia em seguida em “*môça branca*”. É verdade que neste lugar, como em outros, Bastide cita uma canção popular do Nordeste.⁸ Pretexto? É possível, já que o autor aprecia a cultura popular brasileira. Misticismo e sensualidade, tais são os dois aspectos que caracterizam o Nordeste para Bastide. Ele reserva o capítulo seguinte (“*Presença da África*”⁹) ao estudo do misticismo, notadamente através do *candomblé* brasileiro, sua especialidade. O capítulo sobre o Recife é mais aquele da sensualidade, como é obvio aqui. Tudo acontece como se o açúcar fosse percebido de antemão como uma espécie de estrutura envolvente, que faz sentir seus efeitos em todas as áreas da vida cotidiana. Isto leva Bastide a propostas, às vezes, surpreendentes. Assim, quando evoca a história política conturbada do Nordeste, os numerosos movimentos sociais e revoluções que aí se produziram, seu discurso não é muito científico:

“A influência do açúcar sempre suavizou o que as revoluções poderiam apresentar de muito selvagem, o que o heroísmo pudesse ter de muito tenso, de muito ‘espanhol’; ao seu crédito é que devemos imputar gestos de ternura, testamentos muito católicos no momento da morte, pausas de amor entre os combates.”¹⁰

Para sintetizar esta civilização do açúcar, Bastide chega, em seguida, a fornecer dados mais históricos, e privilegia três aspectos: o latifúndio, a escravidão e a monocultura. Ele mostra suas estruturas e evolução desde o século XVIII, caracterizadas de um lado pela urbanização, do outro pelos progressos técnicos que metamorfosearam a produção de açúcar a partir do século XIX. Ele se baseia particularmente, a respeito do período contemporâneo nos trabalhos do sociólogo Limeira Tejo,¹¹ o único mencionado, mas, obviamente, Bastide utiliza outras

referências brasileiras (lembramos que ele morou no Brasil desde o fim dos anos 1930). Percebe-se em particular, em várias instâncias, a influência de Gilberto Freyre (1900-1987), cuja *Casa-grande e Senzala* (1933) traduzido em 1952 sob o título *Maîtres et esclaves (Senhores e Escravos)*, versão lida até hoje. A passagem consagrada à educação dos pequenos brasileiros no tempo da colônia, à família, à importância da “mãe preta” é, para o sociólogo brasileiro, de toda evidência, uma maneira de se afirmar.¹² Bastide toma-lhe emprestado alguns dos defeitos atualmente criticados pelos brasileiros: O alargamento um pouco indevido da situação nordestina (até mesmo pernambucana) ao conjunto da nação; ou ainda a idéia errada que “a escravidão foi, no Brasil, relativamente mais humana do que nas outras regiões da América”.¹³

Bastide, bem como Durtain, (que será visto a seguir) é um admirador da arte barroca, o que não era freqüente na época. Contrariamente a muitos de seus contemporâneos, eles não opõem a sobrecarga e o mau gosto barroco ao despojamento e ao rigor da ordem românica ou gótica. Nascido em Nîmes, Bastide é oriundo de um meio protestante da região das Cévennes, portanto de uma cultura religiosa que proscree a ornamentação dos lugares de culto; no entanto, seu apreço pelo barroco brasileiro é absolutamente entusiasta, e conseqüentemente animador: de fato, o indivíduo não está totalmente assujeitado a todas as determinações sociológicas que se lhe supõe... Aquilo que constatamos com o açúcar, reproduz-se com o barroco. Levado, sem dúvida, por uma inclinação bem real, Bastide deixa sua pena solta e acontece que a própria frase se torna analogia da profusão barroca:

“ouro a cintilar, orgia de riquezas, torrentes de côres suntuosas, imensa sinfonia de sombras e de luzes a brincar, a se perseguir a se separar a se enlaçar, forçando o espírito do devoto, ao mesmo tempo ferido pelas fulgurações do ouro e acalmado pela carícia das sombras, a se refugiar no êxtase, a se abismar na oração.”¹⁴

Bastide, no entanto, não esquece a informação. Contrariamente a Durtain, que apenas descrevera, ele relembra, não sem intuições justas, as diferenças entre os barrocos italiano e português, insiste no fato de que, no Brasil mais do que na Itália, esta forma de arte expressou-se tanto nas

sacristias e nos conventos quanto nas próprias igrejas. Insiste também no fato que o barroco italiano “*no teto das igrejas as pinturas são algumas vezes abertura para o céu*”,¹⁵ enquanto que o barroco português e sua cria brasileira impõem ao olhar do fiel uma concentração sobre o espaço interior do edifício:

“O próprio céu fica assim encoberto ao êxtase, o espírito do fiel atraído pelo ouro dançante que reveste o interior da igreja, sem poder fugir, sem poder escapar à alucinação das cintilações, das colunas que revolteiam e multiplicam-se como que refletidas num jôgo de espelhos.”¹⁶

Não se deve crer, no entanto, que Bastide apresente uma imagem suavizante do Nordeste açucareiro. Se esta visão pode, às vezes, parecer contestável, ela inclui igualmente a crítica dos aspectos mais detestáveis da modernidade industrial. Comentando a passagem da produção tradicional de cana à revolução técnica do século XIX, Bastide não disfarça, por exemplo, o custo social desta transformação:

“Todavia se a velha aristocracia de grandes proprietários foi destruída, substituída por uma nova aristocracia, de tipo capitalista, a situação do negro não melhorou. De escravo, passou a proletário [...]. O que existia de afetivo, de sentimentalismo ‘açucarada’ para suavizar as antigas relações raciais, desapareceu para dar lugar a um regime inumano, em que o indivíduo é apenas simples número de utilidade estatística.”¹⁷

Ambas as tendências se equilibram no texto. O que pode fazer sorrir ou ser contestado no plano histórico ou ideológico não é suficiente para invalidar o conjunto. Enquanto os escritos de síntese sobre o Brasil, na sua maior parte, estão doravante ultrapassados, é precisamente a qualidade literária da obra de Bastide que lhe proporcionou até hoje uma legibilidade assegurada e a fez escapar do estatuto de documento.

O viajante estudioso (Durtain)

O nome de Luc Durtain (1881-1959) evoca, sem dúvida, pouca coisa para os leitores de hoje, particularmente os mais jovens. Todavia, este médico de formação, amigo de Georges Duhamel, era bastante

conhecido no período entre as guerras. Compôs uma obra considerável, pelo menos em quantidade: romances, poemas, teatro, ensaios, relatos de viagem.

Obviamente, é este aspecto que nos interessa aqui. Durtain viajou na América do Sul no início dos anos 1930, e trouxe de volta uma narrativa que, por mais que pareça datada, apresenta uma visão do Brasil que não é tão caricatural quanto aquela de bom número de seus contemporâneos.¹⁸ Com efeito, há muitos exemplos de viajantes ocasionais que, por ocasião de uma passagem no Nordeste, entoaram seu verso exótico.¹⁹ A região se presta a isso, naturalmente. Da mesma forma que Salvador da Bahia era chamada a “*Roma dos Negros*”, Rio de Janeiro a “*Cidade maravilhosa*”, Recife foi qualificada de “*Veneza dos trópicos*”. A topografia da cidade autoriza, na verdade, tal comparação, em referência direta a sua história colonial e mais precisamente ao período da ocupação holandesa (construção de canais). A fórmula não está presente em Luc Durtain, embora se possa esperá-lo. Enquanto (paradoxo!) ela aparece sem aspas em Bastide.²⁰

Durtain é simpático ao Brasil e, mais geralmente à América do Sul. Está atento às diversas modalidades da vida cotidiana, apoia-se em informantes brasileiros e, ao mesmo tempo, sabe ser lírico: não esquece que se espera de um escritor viajante ‘belas páginas’... Sem dúvida, é na desordem da narrativa que reside o charme deste relato de viagem.

O primeiro capítulo é consagrado ao “*Recife, o equatorial*”. Exigência pedagógica, desde o início Durtain explica porque a cidade assim se chama: “um dique retilíneo, construído sobre corais ao longo da costa: donde o nome de Recife dado à capital de Pernambuco”.²¹ O escritor não é daqueles que se extasiam a respeito da natureza por si só. Decerto, ele pode fazê-lo, mas aprecia também e até mesmo valoriza a marca do homem sobre esta paisagem. Esta menção do dique jogado sobre o mar, portanto, não é fortuita. Da mesma forma, um pouco adiante, contestando implicitamente o clichê do Brasil como país novo, país sem história, ele insiste no fato de que “*há quatro séculos, o homem ocidental deixou sua pegada*”.²² O que ele resume do seguinte modo:

“Assim, o primeiro contato com o Brasil [...] evoca vários fatos. A luta sem trégua, perseguida contra uma natureza ora exuberante, ora hostil; as dificuldades presentes, às

quais se acrescentam os erros da política; e, portanto, um vigoroso espírito empreendedor.”²³

As “*dificuldades presentes*” fazem evidentemente referência à crise política de 1932. Mas Durtain, como muitos viajantes dos anos 1930, guarda certa neutralidade frente aos assuntos internos brasileiros. Apenas, um pouco adiante, nota-se uma alusão sem equívoco a Fernando de Noronha, a “*ilha maldita*”, que era então um presídio.²⁴ Fora isto, o texto evita com diplomacia os problemas que suporiam uma tomada de posição. Bastide não era mais loquaz a respeito do Estado Novo de Vargas, que havia tido a oportunidade de conhecer de perto.²⁵

Recortado em sete seções bastante curtas, o capítulo adota o procedimento do viajante: composto obviamente a partir de notas tomadas durante a estadia, ele reproduz a ordem na qual Durtain entrou em contato com esta parte do Brasil: chegada de barco; trajeto até o lugar de hospedagem situado fora da cidade; breve descrição de Olinda; considerações acerca da civilização do açúcar; descrições do Recife, de dia inicialmente, depois de noite. Um pulsar caprizante, portanto, característico do suposto estado de espírito do viajante.

Quais os principais aspectos desta descrição? Ela associa, de um lado, uma incontestável concentração de exotismo (é preciso fazer o leitor sonhar, até mesmo dar-lhe o que espera e, não por acaso, trata-se do capítulo inicial); do outro, uma evidente vontade de seriedade. Uns dos paradoxos da escrita exótica baseia-se nisso: será que é possível manter este equilíbrio? Será que os comentários informados não degeneram sob o efeito decorativo do exotismo? Em Durtain, a escrita exótica exibe-se como tal, o que comporta honestidade por parte de um homem que não conhece bem a América latina e sacrifica, portanto, aos usos do gênero relato de viagem. Encontra-se nele a maior parte dos procedimentos mais difundidos.

Em primeiro lugar, o exotismo é sublinhado ou fortalecido por uma retórica do guia de viagem instalando o leitor como interlocutor fictício: “*Você está em solo brasileiro. [...] Deixem a cidade pra trás. [...] Olhem as fachadas*”. A forma retórica faz parte destes procedimentos cômodos que dão a impressão “de estar aí”. Ele é encontrado também em muitos relatos de viagem. Em seguida, Durtain constrói uma espécie

de fenomenologia do descobrimento turístico, sob a forma de perguntas oratórias: “*O que são aqueles troncos delgados aos quais se agarram folhas [...]? São mamoeiros. [...] Estas copas frondosas e escuras, tão regulares que parecem feitas por máquina? Mangueiras*”.²⁶ Não se trata de fornecer um discurso de cima para baixo, autorizado, mas ao contrário de fazer ver, por toques diversos e sucessivos, isto é, de dar ao leitor a impressão que ele próprio descobre o universo exótico ao mesmo tempo que o narrador.

O terceiro procedimento utilizado: a frase nominal, que Durtain afeiçoa, particularmente no começo do capítulo, enquanto ele descreve o subúrbio do Recife, ou ainda as igrejas barrocas de Olinda. A ausência de determinação tem por efeito tornar presente o que é dito, no caso, colocar à vista do leitor este mundo estranho e novo. Quando é utilizada de maneira hábil, isto é comedida, a frase nominal dinamiza a descrição (inversamente, se ela se torna pletórica, ela acentua o caráter artificial da língua). Isto se encontra na passagem consagrada à indústria açucareira:

“A metade do açúcar brasileiro vem daí. Como em Cuba ou em Java, sob as altas chaminés, poderosas fábricas: os engenhos. Colossais rolos de metal com ranhuras, esmagando, com barulho formidável, carros cheios de canas verde claro; torrentes de caldo, espumando nas canaletas; grandiosas caldeiras de melaço, que exalam já o cheiro do rum. Estas usinas suprimiam aqui, pouco a pouco, os engenhos primitivos, bangüês ou enghocas, engrenagens de madeira movidas por bois. Ainda havia mil quinhentos deles, há alguns anos. Em breve não terá mais nenhum. A concentração da indústria: drama que ocorre aqui, como no resto do mundo.”²⁷

Deixemos aos historiadores do açúcar o cuidado de verificar os números. Nota-se que aqui, em primeiro lugar, um quarto procedimento é recorrente: a metaforização, nutrida por uma fascinação já tradicional, desde os anos 1920, para o maquinismo e o desenvolvimento industrial. Este uso da metáfora convoca a sinestesia (olfato, visão, audição) e mistura as conotações positivas e negativas, como a confusão dos reinos (mineral, vegetal, humano). Por outro lado, a posição ideológica

de Durtain parece, ao mesmo tempo, como uma posição moral. Neste particular, está próximo de Bastide. Como se viu, é partidário de um humanismo voluntário, ou voluntarista, mas não a qualquer preço. Sente-se na sua obra um lamento do desaparecimento destas pequenas empresas familiares, e das implicações sociais e humanas que se seguem.

Este humanismo tradicional o leva, às vezes, com as melhores intenções do mundo, a certos contra-sensos, por exemplo, quando afirma que os negros foram libertados da escravidão “*por um movimento unânime da nação*”,²⁸ o que é, pelo menos, exagerado. Entretanto, não se encontra nos seus escritos esta condescendência tingida de um pouco de desprezo em relação aos negros e aos pobres que marca com tanta frequência os relatos de viagem exótica. Apesar da brevidade do capítulo sobre o Recife, percebe-se ao contrário uma simpatia por estas populações. Na seção consagrada ao açúcar, Durtain deixa a palavra, por um tempo bastante longo, a um “*industrial cortês*”. Acrescente, em seguida, “*é preciso penetrar no Recife através dos bairros populares*”,²⁹ e tece mais considerações sobre o assunto.

Durtain não é, com certeza, um escritor populista, nem mesmo popular. É seu humanismo que o leva a descrever o povão pernambucano, de uma maneira digna, poder-se-ia dizer: mantendo-se à distância do *pathos* revolucionário como da comiseração cristã, ele insiste no peso da história dos negros do Recife, sublinhando, ao mesmo tempo, tudo que neles constitui fator de dinamismo, beleza, permanência. Esta atitude é manifesta no final do capítulo, que é concluído com a descrição da cidade à noite, mais particularmente dos bairros populares:

“Com mais frequência, nestes bairros populares, rostos mulatos ou negros. Simplificados pela obscuridade, eles se destacam apenas da sombra: os volumes se sobressaiam em nuvens de carne tingidos de escuro, como vapores crepusculares. Faces talhadas obliquamente, mais raro na largura; cabelos crespos ou cacheados, apenas indicados por madeixas ou massas; e sobretudo, o abismo dos olhos, olhos dolorosamente humanos. Por vezes, uma figura fina e pura na forma; por vezes, o rosto de um velho, marcado pelos golpes do destino. Todos absorvidos numa contemplação quase animal, vinda do mais íntimo onde o homem não é mais do que uma carne que sofre e

suporta. Retratos supremos de toda uma raça: ou melhor, testemunhos do dia, que se demoram até o momento em que voltariam às trevas, das quais são oriundos.”³⁰

Descrição preto no preto, poderia se dizer... Mas Durtain não é racista. Desde sua chegada no porto do Recife, a descrição foi atraída pela noção de cor, nos diversos sentidos da palavra:

“No cais, espera uma multidão amavelmente policroma: pessoas a passeio de branco, policiais de caqui, resplandcentes roupas femininas rosas, azuis, amarelas. Muitos rostos aí deixam uma marca de sombra. Uma mulata, cujos traços finos revelam perfeito corte mediterrâneo, ao lado de uma preta muito grande, surpreendentemente prognata, o crânio coberto de uma lã encaracolada. [...] Alegria das pessoas que não têm o que perder: não confiada as caixas-fortes, mas colocadas nas cores vivas.”³¹

De certo, poder-se-á sempre afirmar que Durtain permanece um escritor burguês, olhando o povo a partir de sua posição dominante no mundo social. Daí a confundir sua escrita com uma simples atitude vaidosa, há uma diferença. No que diz respeito aos negros, é a mesma coisa: há, com certeza, a retomada de imagens algo desvalorizantes. Mas jamais Durtain afirma, como muitos de seus contemporâneos, que o brasileiro negro representa um freio para o progresso, uma sobrevivência do passado no país do futuro. Nos anos 30, lembremos, um tempo próximo da época em que, sem mesmo falar dos discursos racistas a respeito dos negros, as boas almas na França qualificavam os operários da Frente Popular de “*safados de boné*”...

O romancista do Recife (Rufin)

A ficção em francês mostrou-se tímida em relação ao Recife. Ainda mais quando se trata do açúcar. Não há romance do açúcar brasileiro, como pode haver um romance da borracha (a *Exposition coloniale* de Érik Orsenna). Quanto à própria cidade, ela aparece com parcimônia, e apenas em textos contemporâneos. Alguns fazem pontualmente do

Recife o lugar da ação³² mas, a nosso conhecimento, *La Salamandre* de Jean-Christophe Rufin é o primeiro romance em francês que esteja inteiramente consagrado ao Recife (e Olinda).³³

É preciso lembrar que Jean-Christophe Rufin trabalhou no Recife, onde foi adido cultural no começo dos anos 1990 (mas ele pediu sua demissão antes do fim de sua missão). Ademais, seu interesse pelo Brasil não se limita *À salamandra* (*La Salamandre*), basta lembrar a publicação de *Vermelho Brasil* (*Rouge Brésil* 2001), consagrada à expedição de Villegagnon na baía do Rio de Janeiro no meio do século XVI. A este respeito, *La Salamandre* difere dos romances habituais de Rufin: não é um romance histórico, e é um texto bastante curto (200 páginas) – o autor o descreve numa entrevista como “*um conto que não acabou bem, tornou-se um pouco maior do que deveria*”.³⁴

Lembremos brevemente que a intriga deste romance é fundamentada numa história verdadeira. Catherine, uma francesa de 46 anos, vai passar um mês no Recife, convidada por uma amiga. Após alguns dias, ela encontra na praia Gil (Gilberto), um belo mulato de 18 anos que se torna seu amante. Aquilo que deveria ser, no início, apenas uma troca regulada e consentida, no contexto do turismo sexual, transforma-se numa relação de dependência afetiva por parte de Catherine, que acaba, depois de um mês apenas, por deixar a França, seu emprego, vender tudo e esvaziar sua conta bancária para dar tudo a Gil. Este se revela rapidamente um vulgar bandido, aproveitador, covarde e cruel. Começa então para Catherine uma descida para os infernos, do ponto de vista físico e moral. O ponto culminante desta relação de dependência, onde a perda de poder rivaliza com humilhação, é a cena no decorrer da qual Gil derrama gasolina em Catherine e toca fogo. Sobrevivendo por milagre, mas desfigurada, a heroína permanece no Recife, perdoa seu assassino, a ponto de pagar-lhe um advogado. Ela se recolhe a uma barraca na beira da praia onde vende bebidas. Ela está decaída, mas reencontrou *in fine* uma espécie de verdade interior, a consciência de ter amado, que se torna uma força. A salamandra é um animal que, se pretende, pode viver no fogo. Ela pode também viver do fogo, explica o autor na citada entrevista.

Como *Colère* (*Ira*) de Patrick Grainville,³⁵ Rufin oscila neste romance sobre o Brasil entre duas séries bem conhecidas de representações

contemporâneas: a série exótica (praias, sol, carnaval) e a série terceiro-mundista (delinquência, favela, corrupção). Mas, como veremos, ele não tenta manter um equilíbrio entre elas.

Permanece que estas representações devem ocorrer na narrativa e, a este título, elas beneficiam de um discurso de saber, embora ele difera dos que vimos antes. Entre os textos de Bastide e de Durtain, as aproximações eram mais fáceis do que com *La Salamandre*. A ficção romanesca é, por definição, mais livre que um relato de viagem, *a fortiori* que uma obra de síntese. No entanto, nada impede que o romancista forneça aqui e acolá elementos de saber objetivo sobre o universo que ele descreve, sobretudo se ele é realista, o que é o caso.

O patético da diegese está acentuado de duas maneiras: em primeiro lugar porque sabemos que a história de Catherine é autêntica (embora se trate de um romance); em seguida, pela escolha narrativa de um ponto de vista interno, em alternância, de vez em quando, por um narrador onisciente, na mais pura tradição flaubertiana. Esta escolha tem consequências múltiplas, que tocam em todos os aspectos do romance. Em *A Salamandra*, o que é preciso conhecer do Recife nos é apresentado através do olhar de Catherine, olhar inicialmente exterior (turístico) que, progressivamente, torna-se adaptado. Olhar transfúgio, poder-se-ia dizer, pois já está entendido que a heroína não voltará mais à Europa.³⁶ Em *Vermelho Brasil*, Rufin havia, muitas vezes, recorrido a conversas entre as personagens para informar o leitor sobre a situação política ou sobre o mundo índio, alguns destes desdobramentos sendo bastante longos. Nada de parecido aqui, onde o saber do narrador não excede jamais aquele da personagem, e a informação é destilada muito progressivamente, ao passo da adaptação brasileira de Catherine, que explora de carro a região costeira de Pernambuco, penetra numa *favela*; vai com Gil num motel; instala-se em Olinda; descobre o que são o forró e a seresta, sem esquecer o frevo, música própria ao Recife, encarnada particularmente pelo cantor Alceu Valença cuja silhueta aparece brevemente.

A imagem do Nordeste brasileiro construída pelo texto está muito deliberadamente conotada em tons sombrios, até mesmo trágicos. Relatado do ponto de vista de Catherine, a narrativa debulha, desde o início, os sinais anunciadores do drama, de maneira sucessiva, sem jamais ou quase deixar o menor espaço para o otimismo ou a esperança,

de tal modo que a narração deixa, na sua continuidade, a impressão progressiva de uma marcha à catástrofe. Assim, a chegada ao Recife está seguida por uma breve descrição do espaço urbano que sublinha, sobretudo, paradoxalmente, os aspectos negativos, embora passando de um sombrio inverno parisiense para seu equivalente ensolarado no hemisfério austral (estamos em novembro), o ar está úmido, as ruas desertas e pretas onde vagueiam cachorros.³⁷ Mesmo o primeiro contato com a praia de Boa Viagem, lugar turístico de destaque na cidade, não é dos mais acolhedores:

“A população inteira se encontrava na praia. Ao chegar à beira d’água, Catherine teve uma sensação de pânico: tudo estava absolutamente excessivo. O sol, já alto, lançava pacotes de calor que raspavam a pele. As ondulações do mar faziam brilhar lâminas de luz branca, até cegar. [...] Aos barulhos humanos de gritos e risos acrescentavam-se uma confusão de acessórios e máquinas. [...] Na multidão compacta passavam motos e buggies [...] uma cacofonia de radinhos de pilha que misturavam suas músicas desacordadas. [...] [Catherine] entrou na água morna que tinha reflexos lamacentos, sopa cheia de algas remexidas pelas ondas. Ela saiu meio enojada.”³⁸

Esta longa descrição (abreviada aqui) da praia do Recife está organizada estritamente a partir dos diversos sentidos da heroína, fortemente posta à prova: visão, audição, tocar, todos os sentidos são agredidos pela descoberta. É a noção de excesso que dá sua significação à experiência – o romance no seu conjunto podendo ser lido como o estudo de um “caso” excessivo: amor em excesso, como também frustração, violência, etc. A isto se acrescenta quase que imediatamente a narração de uma agressão urbana relativamente desenvolvida no texto,³⁹ em seguida o julgamento meio crítico, meio divertido proferido pela amiga de Catherine sobre os brasileiros do Nordeste: “*As pessoas são próximas da natureza aqui. São selvagens do modo deles!*”⁴⁰ A seqüência o confirmara... Da mesma forma, o encontro com Gil e sobretudo a primeira noite no bairro das Graças não deixam uma impressão eufórica:

“O bar consistia num complexo de palhoças na beira do malcheiroso Capibaribe. Não havia muita gente ainda. A

luz fraca deixava tudo na sombra e povoava o espaço de contornos vagos, de volutas, ilusões. A grande democracia da noite igualava as peles, fundia os corpos, confundia as idades. Uma orquestra encharcada de suor enchia batia a escuridão de ritmos gelados!”⁴¹

O procedimento é idêntico àquele utilizado na praia: são os sentidos que dizem o mal-estar, e este invade tudo. Rufin parece colocar um dever de honra, não sacrificar aos estereótipos os mais recorrentes de um Brasil de cartão postal. Ele se mostra até bastante sistemático a este respeito. Raramente se leu que os ritmos da música brasileira são gelados...

Um dos únicos momentos onde a descrição tornou-se mais positiva é aquele que trata da cana-de-açúcar. Junto com Gil, Catherine visita de carro a região em volta do Recife, rápidas entradas no mundo do açúcar:

“A estrada avançava e se lançava nas imensas ondas cor de absinto da cana-de-açúcar. Homens de pés descalços, vestidos com calças desfiadas e chapéu de palha, caminhavam absurdamente neste oceano em tormenta das colinas verdes, balançando no fim do braço, sua foice, ao mesmo tempo instrumento para ganhar a vida, arma e orgulho viril. O vento agitava suavemente os pés de cana iguais e compactos como cabelos de boneca, e trazia cheiros de melação e fermentos.”⁴²

É tudo o que nós saberemos da civilização do açúcar em *La Salamandre*, mas, como se vê, a narração mistura em realidade impressões contraditórias: canaviais representam um oceano, mas tomado de tormenta; as ondas imensas, mas de cor de absinto; homens simples, mas que caminham absurdamente; quanto aos cheiros, impossível dizer se eles são agradáveis. Uma análise idêntica pode ser conduzida a respeito das praias nos arredores da cidade, “*paisagem sonhada, imagem do paraíso*”, mas onde, similarmente, toda uma série de elementos surpreendem.⁴³ O tom geral do romance é a condenação de uma imagem estereotipada brasileira dominante, aquela do turismo e de seus argumentos publicitários.

O ponto culminante deste processo é a descrição do carnaval de Olinda (cap. 18). O dispositivo é astucioso, pois a passagem precede por pouco o momento mais patético da narração (a tentativa de assassinato de Catherine por seu amante). Notar-se-á que não há explicações dadas a respeito do carnaval: nem sua história, nem seu desenrolar são explicados. Através de Catherine, Rufin faz, no entanto, sentir em que medida o carnaval de Olinda difere daquele do Rio, mas por pequenos toques.

Tudo está, assim, percebido pela personagem feminina, num momento crítico de sua vida: o carnaval lhe lança “*um chamado por socorro*”. Após isto, começa a descida numa experiência dolorosa. O barulho, em primeiro lugar: um “*irrepressível crescimento nos extremos da intensidade sonora*”; então o derramamento de massas humanas que investiam o espaço urbano: “*Nas ruazinhas muitas vezes desertas, os glóbulos humanos multicoloridos formavam coágulos, vertiam-se como lenta pez, aderiam às portas, traçavam nas encruzilhadas turbulências circulares.*”⁴⁴ Catherine inebria-se durante os quatro dias que duram as festividades, mas sem jamais conseguir sentir qualquer sentimento de plenitude, ou simplesmente de alegria:

“Ela se misturou às centenas de pretos de roupa branca que batem em agogô, num ritmo usando melancolia. Sentou-se à margem da multidão, na calçada coberta de copos descartáveis amassados e tampas de cerveja. Muitos a fizeram dançar. Ela dormiu nos degraus de uma casa ocre, paladiana pelo frontão, barroca pelos seus mascarões, moderna por suas ruínas.”⁴⁵

A forma reproduz aqui o esgotamento da personagem, em unísono com o cenário e o espetáculo: além das conotações negativas ligadas à melancolia, à sujeira, a anáfora do pronome *ela* expressa de certo uma monotonia; notar-se-á também o efeito de ruptura produzido pela rima *frontões/mascarões*, quebrada pelo terceiro termo *ruínas*. O balanço, portanto, é sinistro:

“Em nenhum momento, em quatro dias, ela volta para casa. Sua roupa estava toda rasgada, suja. Ela se lavava na água do mar e dormia no dique enquanto o sol secava seus farrapos. [...] Uma criança com roupa esfarrapada dormia ao pé de um alto falante tonitruante. Na mesma

ruazinha, ela viu um homem esfaquear outro. Em seguida, ele fugiu e ela também. O ritmo da música a habitava, sobretudo o soluço do frevo, às vezes, como um descanso, o estremecimento de um samba. [...] Era o silêncio, agora, que lhe parecia insuportável, quando, no fim da noite, ela se perdia nas ruas quase desertas onde a alvorada, em tela cinza, patrulhava.”⁴⁶

O texto exhibe voluntariamente uma rabugice contra os turistas que dá ao romance sua dimensão polêmica, sustentada por demais para ser accidental. Depois de certo tempo, quando Catherine decidira que ela permaneceria no Brasil, seu olhar sobre os viajantes de passagem tornara-se desdenhoso; a opinião vale como avaliação, pois o leitor está convidado a se identificar a esta recusa:

“Quando ela cruzava com turistas na cidade, ela se orgulhava, um orgulho mau. Ela, tão recentemente ainda parecida com eles, havia deixado o gueto dourado, os falsos-semblantes, a medíocre encenação do exotismo.”⁴⁷

Resta que, paradoxalmente, *La Salamandre* é o arquétipo do romance exótico. No fundo, as conotações negativas atribuídas aos aspectos normalmente os mais apreciados pela indústria turística (praia, música, amor, carnaval) lembram necessariamente ao leitor que estas representações existem de fato, e a narração só sublinha *a contrario*, até mesmo *ad absurdum*. É apenas um movimento de balsa que nos permite percebê-las como repulsivas. Este Brasil de cartão postal, objeto de anátema, é, em realidade, bem presente, mas em negativo. Jean-Christophe Rufin bem pode declarar: “*O livro tenta descobrir o rosto escondido do terceiro mundo, de mostrá-lo tal como é. Longe da vitrine exótica ou do mito revolucionário*”,⁴⁸ ele se engana, pois esta dimensão que ele pretende descobrir, faz, na realidade, parte também das representações as mais corriqueiras que temos do Brasil contemporâneo. Poder-se-ia até mesmo acrescentar que muitos brasileiros sentem irritação, ou se sentem mesmo agredidos, por esta “*descoberta do rosto escondido*.”...

O exotismo deixa, aliás, aparecer – não por acaso – tendências conservadoras. Aí também, o romancista declara querer “*ultrapassar a*

visão idealizada, ao menos ideologizada do terceiro-mundo”, mas não é o caso aqui: o único personagem politicamente engajado do romance é Carlos Magno,⁴⁹ que assedia Catherine de provocações, estigmatizando o Ocidente imperialista e capitalista. Porta-voz dos fracos, dos excluídos, dos esquecidos do desenvolvimento? De jeito nenhum: este personagem, marxista em aparência, revela ser um bandido comum, assaltante de igrejas e traficante de drogas. Portanto, há mesmo ideologia no romance, e ela não é particularmente sutil nas matizes...

Esta ideologia talvez tenha algo a ver com os princípios da ação humanitária e o espírito que lhe é peculiar. Com efeito, não parece ter solução política aos problemas que se colocam nesta região do Brasil, miséria, delinqüência, corrupção. Nenhuma solução revolucionária, naturalmente: o único personagem que poderia encarná-la é um patife da pior espécie. Tampouco há remédios sociais: o texto não faz alusão a nenhuma eventual associação comunitária nas favelas, onde, no entanto, existem; *a contrario*, poder-se-ia novamente comparar com *Colère de Grainville*, onde este motivo é muito presente. Quanto a Catherine, é uma mulher não politizada, cujas reações são limitadas à consciência moral e aos afetos. O romance deixa, portanto, a impressão, talvez sem o autor o saber, que a situação não pode mudar, e certamente não por meios políticos. Só a caridade eventualmente, na sua versão moderna da ação humanitária (que Rufin conhece bem) viria compensar esta ausência de soluções; mas a narração não explicita nada. De tal modo que “o rosto do terceiro-mundo”, além de aparecer como uma irremediável fatalidade, transforma-se finalmente em puro espetáculo, objeto de fábula moral (e apenas moral), o que contravém sem dúvida às intenções mesmas do romancista.



Essas três obras sobre o Recife foram escritas em períodos diferentes; conseqüentemente, elas correspondem a três momentos diferentes do olhar francês sobre o Brasil; é preciso levar isto em consideração. Quando Luc Durtain vai para a América do Sul, o Brasil é um país do qual se pensa que vai contar em breve entre os primeiros na cena internacional: o mito do “país do futuro” impregna amplamente a narrativa, embora o escritor aponte aqui e acolá alguns problemas

estruturais anunciadores de amanhã mais sombrios. Nos anos 1950, o Brasil tornou-se algo inteiramente diferente: um “*gigante de pés de barro*”, um país do terceiro-mundo; se Roger Bastide sublinha por vezes os aspectos positivos, aqueles que poderiam tirar o país do subdesenvolvimento, permanece o fato de que o otimismo anterior não convém mais. Mas constata-se que ambos são muito mais sutis nas suas opiniões do que muitos de seus contemporâneos. Durtain não é um turiferário simplório do futuro radioso, ele também sabe ver as dificuldades. Bastide não se contenta em registrar os fatores do declínio do Brasil, ele quer igualmente enfatizar que nem tudo é negativo. Neste sentido, e cinquenta anos depois, o romance de Jean-Christophe Rufin deixa uma impressão diferente. O Brasil se tornou, com efeito, um ator de primeiro plano nas discussões entre Estados na escala planetária. Entretanto, *A Salamandra* apresenta deste país uma imagem um pouco anacrônica, tingida fortemente de terceiro-mundismo. Publicada em pleno Ano do Brasil na França (2005), o romance pode surpreender. Não, obviamente, que os fatos relatados não tenham realidade: é o aspecto testemunho da narração. Mas é possível ser surpreendido pela vontade deliberada de enegrecer sistematicamente aquilo que o caracteriza. *De facto*, este romance parece um pouco decalado, pois remete a um período anterior na história do Brasil. Comparado com Bastide e Durtain, permanece a impressão de um senso mais agudo de sutil observação nestes. Prova, se preciso fosse, que não há forçosamente progresso linear na república das letras...

Notas

¹ Tradução Christine Rufino Dabat. Revisão do português Michel Gomes da Rocha.

² Quando Victor Hugo precisa em *Ruy Blas* (1838) fazer uma referência exótica, ele faz seu herói evocar “Fernambouc [*sic*] et ses montagnes bleues” (Ato III, cena 2), cometendo assim dois erros bem conhecidos.

³ BASTIDE, Roger. *Brésil terre des contrastes*. Paris: Hachette, 1957. O livro foi traduzido rapidamente no Brasil (São Paulo: Difel, 1959) e frequentemente reeditado. No momento em que escrevemos, uma exposição acaba de abrir (novembro de 2008) no Museu Afro-Brasil de São Paulo, sobre o tema *Brasil terra de contraste*, inspirada no livro de Bastide.

⁴ Entre estes muitos viajantes falando do Recife e de sua região, podem ser mencionados: TUROT, Henri. *En Amérique latine*. Paris: Vuibert & Nony éditeurs, 1908; DENIS,

Pierre. *Le Brésil au XX^e siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1909; HANICOTTE, R. & G. *La Vérité sur le Brésil*. Paris: Imprimerie de l'Encyclopédie nationale, 1909. Mas a lista está longe de ser exaustiva.

⁵ BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contraste*. Op. cit., pp. 45-60.

⁶ Idem, p. 46.

⁷ Ibidem.

⁸ Idem, p. 46, 47, 49, 51.

⁹ Idem, pp. 61-77.

¹⁰ Idem, p. 47.

¹¹ Nascido em Caruarú em 1908, Limeira Tejo publicou, em particular, *Brejos e carrascais do Nordeste* (1937), citado por Bastide p.71-72, e *Enéias, memórias de uma geração ressentida* (1956), que teve um grande sucesso quando de sua publicação.

¹² BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contraste* Bastide. Op. cit., pp. 48-49.

¹³ Idem, p. 48.

¹⁴ Idem, p. 53.

¹⁵ Idem, p. 54.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, p. 51.

¹⁸ DURTAİN, Luc. *Vers la ville Kilomètre 3*. Paris: Flammarion, 1933; este título estranho faz alusão a uma cidade pioneira do sul da Argentina. O escritor brasileiro Ronald de Carvalho (1893-1935) publicou, segundo Durtain cujo amigo era, uma tradução abreviada da obra, sob o título *Imagens do Brasil e da Pampa* (Ariel, 1934).

¹⁹ Alguns exemplos, onde era questão de Recife e de Pernambuco: WIART, Henry Carton de. *Mes vacances au Brésil*. Bruges-Paris: Desclée de Bouwer & Cie, 1928; PENEL, Dr. Raymond. *Sud contre Nord. Croisières latines*. Paris: Librairie académique Perrin & Cie, 1928; MOURALIS, Louis. *Un séjour aux États-Unis du Brésil*; Paris: PUF, 1934; EYLAN, Claude. *Étapes brésiliennes*. Paris: Plon, 1940.

²⁰ BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contraste* Bastide. Op. cit., p. 83.

²¹ DURTAİN, Luc. *Vers la ville Kilomètre 3*. Op. cit., p. 15.

²² Idem, p. 16.

²³ Idem, p. 19.

²⁴ Idem, p. 26.

²⁵ Ver, no entanto, o exercício de diplomacia que empreende no fim da obra (BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contraste*. Op. cit., p. 328 sq.).

²⁶ DURTAİN, Luc. *Vers la ville Kilomètre 3*. Op. cit., p. 16-17.

²⁷ Idem, p. 20.

²⁸ Idem, p. 22.

²⁹ Idem, p. 21.

³⁰ Idem, p. 25.

³¹ Idem, p. 16.

³² Ver particularmente. ABELLIO, Raymond. *Visages immobiles*. Paris: Gallimard, 1983; BAROCHE, Christiane. *L'Hiver de beauté*. Paris: Gallimard, 1987.

³³ RUFIN, Jean-Christophe. *La Salamandre*. Paris: Gallimard, 2005.

³⁴ Entrevista on line, realizada por Carole Garcia em Pau, abril de 2005; disponível no sítio <http://pagesperso-orange.fr/calounet/interview/rufinexclusivite.htm> (acessado em 01/12/2008).

³⁵ GRAINVILLE, Patrick. *Colère*. Paris: Seuil, 1992. A história deste romance ocorre no Rio de Janeiro.

³⁶ A respeito desta noção, ver o belo estudo de Jean-Michel Belorgey: *Transfuges. Voyages, ruptures, métamorphoses: des Occidentaux en quête d'autres mondes*. Paris: Autrement, coll. Mémoires N° 66, octobre 2000.

³⁷ RUFIN, Jean Christophe. *La Salamandre*. Op. cit., p. 21.

³⁸ Idem, pp. 23-24.

³⁹ Idem, pp. 26-27. O termo 'assalto' está subentendido, mas não escrito.

⁴⁰ Idem, p. 29.

⁴¹ Idem, p. 43.

⁴² Idem, p. 63.

⁴³ Idem, p. 62-65.

⁴⁴ Idem, p. 157.

⁴⁵ Idem, p.158.

⁴⁶ Idem, pp. 159-160.

⁴⁷ Idem, p. 125.

⁴⁸ Entrevista citada.

⁴⁹ RUFIN, Jean-Christophe. *La Salamandre*. Op. cit., pp. 117-118.