

**A CONTADORA PERDEU A VOZ.
IMPRENSA ILUSTRADA INFANTOJUVENIL,
BANDA DESENHADA E MUTAÇÃO DO REGIME DO
ENTRETENIMENTO CASEIRO NA BELLE ÉPOQUE**
THE TELLER HAS LOST HER VOICE. ILLUSTRATED YOUTH
MAGAZINES, COMICS AND THE CHANGES OF
BELLE ÉPOQUE'S HOME ENTERTAINMENT

Cristina Álvares*
calvares@ilch.uminho.pt

O artigo examina a mutação do dispositivo de transmissão e receção de histórias, causada pela introdução, nos lares da *Belle Époque*, da imprensa ilustrada infanto-juvenil, espaço do desenvolvimento da banda desenhada como nova arte narrativa. Partindo da representação da cena de narração de contos que abre o livro de *Contes* de Perrault, comparamos outras imagens desta cena em livros de contos posteriores, assim como em periódicos ilustrados, para avaliarmos como as mudanças de *medium* implicam uma progressiva desformatização e desvocalização do acesso de crianças e jovens à ficção. Mostramos que a sequência cronológica destas imagens dá nos conta das alterações que o entretenimento caseiro conheceu desde o fim do século XVII até ao início do século XX, e que essas alterações fazem parte do processo de deslegitimação da tradição oral pela cultura do impresso e da imagem (livro, revista, jornal, cartaz). Em 1900 esse processo traduz-se no deslocamento para as indústrias culturais da competência narrativa das camponesas (amas, governantas, criadas). Bécassine, personagem fundadora da BD, é o símbolo desse deslocamento.

Palavras-chave: Banda desenhada, imprensa infantojuvenil, imagens, narração oral, entretenimento no lar.

This article analyses the changes which affected the system of transmission and reception of tales, following the introduction of the illustrated youth press in the Belle Époque's households, leading to the emergence of comic strips. Starting with the representation of the oral storytelling opening scene of the book *Contes de Perrault*, we have managed to compare images from other fairytales and illustrated journals so as to evaluate how changes in the medium entail a progressive loss of

* Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Estudos Românicos, Braga, Portugal.

performatization and vocalization in the access children and youth have to fiction. Our aim is to show that the historical sequence of these images highlights the changes that home entertainment underwent from the end of the 17th century until the beginning of the 20th century. This occurs within the scope of the delegitimation of oral tradition by printed documents (books, magazines, newspapers, posters), following a process which resulted in transferring the narrative competence associated with peasant women (nursemaids, governesses, housemaids) to the cultural industries, back in 1900. Bécassine, the first female character in the history of comics, is the symbol of that transfer.

Keywords: Comics, illustrated youth magazines, pictures, oral storytelling, home entertainment



1. No período de transição entre os séculos XIX e XX, situado sensivelmente entre 1880 e 1914 e conhecido como *Belle Époque*, a emergência da cultura popular urbana realiza o ideal romântico da arte e da cultura para o povo (cf. Kalifa, 2006; Mollier, 1997). As suas principais características são a industrialização e a comercialização de bens culturais, a hegemonia da imagem, o primado da representação (ilusão mimética), a penetração da imprensa no campo literário e a criação de novos géneros, artes e media cujas zonas de vizinhança com os velhos géneros, artes e media tendem a alargar-se no seio de uma dinâmica de interação e de hibridação. É no âmbito desta revolução cultural que a banda desenhada (BD) se desenvolve como nova arte de contar histórias em imagens. Embora a BD tenha nascido nos anos trinta do século XIX, com as obras de Rudolph Töpffer, Gustave Doré, Nadar e Cham (Groensteen, 2014), ou até do século XVIII com William Hogarth (Smolderen, 2009), é no seio da imprensa ilustrada infanto-juvenil da *Belle Époque* – *Mon journal* (1881-1925), *Le Petit Français Illustré* (1889-1905), *L'épatant* (1908-1939), *Fillette* (1909-1964), *La Semaine de Suzette* (1905-1960), entre muitos outros –, que ela se consolida e estabiliza como *medium* com um público específico e uma forma bem definida de que *Tintin* é o modelo. Nos finais do século XIX, a BD começa a deslocar-se da imprensa de referência para a imprensa infanto-juvenil onde ficará confinada até sensivelmente aos anos 1960 (cf. Miller, 2007, p.16). Quer as suas origens, quer a multiplicidade de géneros e de registos que a caracteriza desde finais do século XX, inviabilizam a redução da BD a uma arte narrativa para crianças e adolescentes. Não cremos, porém, que o tempo em que a BD mal se dissociava das revistas infanto-juvenis deva

ser entendido como um período em que, nos termos de Anne Miller, ela desapareceu no ghetto destas mesmas revistas. Ela não desapareceu, bem pelo contrário, é aí que ela aparece massivamente, é aí que ela se desenvolve e se consolida como arte de contar histórias em imagens, lidas e apreciadas, a bem dizer, por todas as faixas etárias. Algo de semelhante aconteceu com os contos de fadas no século XIX que se especializaram como literatura infantil (mas que são apreciados por todas as faixas etárias). Não há por que lamentar o processo de consolidação pueril da BD, até porque esse lamento subentende uma desvalorização injustificada das culturas infantis e juvenis (a literatura infanto-juvenil não é menos literatura do que a outra).

Tal como o cinema, a BD resulta da invasão do narrativo pela imagem. As duas artes contam histórias em imagens. Mas diferentemente do filme, o suporte material da BD é o papel. A BD nasceu na imprensa e faz parte da cultura do impresso que é uma cultura da imagem. No outro lado do Atlântico, Rudolph Dirks e Richard F. Outcault também publicaram as suas *comic strips* *The Katzenjammer Kids* (1897), *Yellow Kid* (1894), *Buster Brown* (1902) em jornais e revistas. Contrariamente às tiras de Dirks e de Outcault, as histórias em imagens publicadas nas revistas francófonas são desprovidas de balões. Na tradição da *imagerie d'Épinal*¹, elas compõem-se de uma sequência de vinhetas, cada uma acompanhada em baixo por um texto contendo o discurso direto ou reportado das personagens e/ou a narração das suas ações. O texto é assim frequentemente um auxiliar externo mais ou menos redundante da imagem. Mas também pode estabelecer com ela uma relação dialógica, produzindo efeitos irónicos ou aporéticos. Os balões surgem em 1908 em *Sam et Sap* e *Les Pieds nickelés*, mas não são usados sistematicamente e só a partir de 1925, com Saint Ougan e Hergé, é que o balão passa a ser uma convenção regular da BD.

Na *Belle Époque* a imprensa ilustrada infanto-juvenil constitui um novo suporte de comunicação de histórias, diferente do livro, que introduz uma alteração decisiva naquilo a que propomos chamar, inspirando-nos dos *Märchen*, o regime de entretenimento no lar, ou seja, o regime

1 Em circulação desde 1796, as imagens d'Épinal são estampas de cores vivas e conteúdo popular. "D'abord imprimées avec des planches de bois gravées et coloriées au pochoir, elles se présentent généralement sous la forme de dessin pleine page et reprennent des sujets populaires (images pieuses, chanson, comptines, devinettes, histoire de France, etc.) mais rapidement apparaissent des planches de vignettes comportant un texte explicatif disposé sous la vignette (...) Dès qu'elles deviennent des planches composées d'images ayant un enchaînement logique, ce sont enfin des 'histoires en images'. Jean-Charles Pellerin est sans nul doute le créateur des 'histoires en images' et un précurseur des maisons d'édition de bande dessinée". https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_bande_dessinée

pelo qual crianças e jovens escolarizados e expostos, como nunca antes, ao impresso (manuais escolares, livros, jornais, revistas) (cf. Mollier, 1997, p.17, 24), acedem à ficção em ambiente familiar e doméstico. Propomo-nos dar conta dessa alteração interrogando as condições e as modalidades de transmissão de histórias a crianças e jovens desde os finais do século XVII, quando Perrault publica os seus *Contes du temps passé*, até à *Belle Époque*. Para isso, procedemos a um exercício preliminar e, no âmbito deste artigo, forçosamente limitado, de análise de imagens pelas quais alguns livros de contos publicados nos séculos XVIII e XIX representam as condições da sua própria enunciação, reconfigurando e reinterpretando a imagem-matriz de Clouzier que inaugura a primeira edição dos *Contes* de Perrault. O nosso principal e original contributo consiste em repetir este gesto em duas revistas ilustradas infanto-juvenis para identificar a estratégia enunciativa de cada uma. Argumentamos que, tal como nos livros de contos, também as imagens que abrem estas revistas são variações sobre a cena de narração oral de Clouzier, e que a sequência histórica de todas elas dá conta das mutações do *medium* através do qual as histórias são comunicadas: voz da contadora na narração oral, leitura em voz alta do livro de contos, leitura direta visual das revistas e principalmente da BD. Mostramos como as imagens que abrem os periódicos ilustrados desconstroem a cena de Clouzier no sentido da desperformatização e da desvocalização crescente da sua própria transmissão. Compreendemos esta mudança no regime do entretenimento caseiro no contexto da expansão da cultura do impresso que progressivamente desautoriza a voz, acabando por desafetar a função de contadora tradicionalmente atribuída à ama ou à avó.

2. Na sociedade burguesa da *Belle Époque*, as serviçais (amas, governantas, criadas), mulheres das classes populares oriundas do meio rural, desempenham um papel de primeiro plano na educação e no entretenimento das crianças. Esta função tutelar, estudada por Anne Martin-Fugier (2004, p.166-169), compreendia, entre outras atividades, a narração de contos. Em 1886, no prefácio dos *Contes populaires de Gascogne*, Jean-François Bladé escreve:

(...) Dans notre jardin de Lecture, les oisillons chantent, parmi les hautes branches des cyprès. À l'ombre, avec ses servantes, ma grand-mère, pareille aux matrones romaines, file la laine ou le lin. Assis aux pieds de l'aïeule, je me tais et j'attends. 'Servantes, amusons le petit'. En voilà jusqu'à la nuit. Dans l'idiome natal, les beaux contes se déroulent, scandés par les voix rythmiques et lentes. (apud Belmont, 1999, p.151)

Jack Zipes atribui esta função das criadas às mutações sociais causadas pela industrialização e pela urbanização ao longo do século XIX:

The uneven industrial and urban development in Europe had its effect upon the existence of the folktale: the mighty industrial evolution in Western Europe made peasants into a middle class. The folktale remained within the lower middle class and retired to the nursery. (Zipes, 1975, p.119)

Mas já nos finais do século XVII, Charles Perrault e a sua sobrinha Marie-Jeanne L'Héritier, criadores do género literário dos contos de fadas, afirmavam nos prefácios dos seus livros de contos que são as amas, as governantas e as avós que os narram às crianças (cf. Heidman & Adam, 2010, p.55; Belmont, 1986, p.41). O frontispício da primeira edição dos *Contes* de Perrault (1697), que ilustra uma cena de narração oral^[2], instaura iconograficamente esta percepção da transmissão dos contos em performance. Da autoria de Antoine Clouzier, ele representa, num interior doméstico, uma criada fiando a lã com o fuso ao mesmo tempo que conta histórias a um pequeno grupo de crianças nobres. Este cenário, verdadeiro “arquétipo visual” (Le Men, 1992, p.18) sugere que são as mulheres do povo, guardiãs da imemorial tradição narrativa, que a transmitem às crianças das famílias aristocráticas ou burguesas (cf. Belmont, 1999, p.151). A simultaneidade de contar e fiar, estabelecendo uma analogia entre as atividades verbal e manual – contar é desenrolar o fio narrativo (cf. Le Men, 1992, p.24) –, produz um efeito de arcaísmo sugerindo que os contos, que são *contes du temps passé*, vêm de tempos imemoriais. A figura da contadora que fia rodeada por um grupo de crianças ilustra quer edições eruditas dos *Contes* de Perrault (como a de Coustelier, de 1742)^[3], quer edições populares da *Bibliothèque Bleue* ao longo dos séculos XVIII e XIX^[4] (cf. Martin, 1987, p.126). Ela encontra-se em folcloristas do século XIX como Jean-François Bladé e François-Marie Luzel, e também em *La conteuse*, tela pintada em 1906 por Édouard Jérôme Paupion^[5] cujas obras retratam cenas da vida camponesa. Estes exemplos parecem indicar que o ‘arquétipo visual’ está vivo na *Belle Époque* mas que a sua pregnância se circunscreve ao meio

2 Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perrault_\(1697\)_-_Frontispice_-_Clouzier.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perrault_(1697)_-_Frontispice_-_Clouzier.png)

3 Disponível em <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.183.html/2014/bibliotheque-carlo-de-poortere-pf1443>

4 Disponível em <http://www.lefiguredeilbri.com/wp-content/uploads/2011/10/perrault.jpg>

5 Disponível em <https://www.histoire-image.org/etudes/conte-entre-oralite-ecriture>

rural. Especialistas da iconografia dos contos como Louis Marin (1987) ou Catherine Velay-Vallentin (1998) escamoteiam a presença do fuso na cena de Clouzier, mas, no seu ensaio *O narrador* (1936), Walter Benjamin introduz a noção de *narração artesanal* (Benjamin, 1991, p.213) que nos parece apta a cobrir as condições de transmissão dos contos que o desenho de Clouzier representa. Paradigmaticamente representada pelo conto (*idem*, p.223), a narração artesanal é uma prática estranha à técnica industrial, e da qual a era burguesa, com o seu novo modelo de comunicação fundado na imprensa, privou a humanidade (*idem*, p. 210). Ao descrever a desarticulação da narração artesanal, Benjamin associa-a metonímica e metaforicamente ao trabalho de fiar e tecer:

(...) le don de prêter l'oreille se perd. Il se perd parce qu'on n'écoute plus en tissant et en filant. Plus l'auditeur est oublieux de lui-même, plus ce qu'il entend s'imprime profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'a investi il prête l'oreille aux histoires de telle manière qu'il est gratifié du don de les raconter à son tour. Ainsi est fait le filet où repose le don de narrer. Ainsi, de nos jours, ce filet se dénoue de toute part, après avoir été noué, il y a des milliers d'années, autour des plus vieilles formes de l'artisanat. (*idem*, p.213)

Imagens frontispiciais de livros de contos posteriores mostram alterações da figura da contadora, indicando uma mudança na forma de transmissão das histórias. A edição de 1711 dos *Contes nouveaux* de Marie Catherine d'Aulnoy retoma a cena doméstica de Clouzier, mas, como Gabrielle Verdier sublinha, a ama que fia e conta é substituída por uma ama provida de óculos, que lê um livro a duas crianças (*cf.* Verdier, 1993, p.485).^[6] O frontispício da edição de 1861 dos *Contes* de Perrault, da autoria de Gustave Doré, mostra uma avó, que também usa óculos, lendo um livro a um grupo de crianças muito atentas.^[7] O livro expulsou o fuso, esse instrumento arcaico indissociável da narração oral, pois quem lê não pode fiar ao mesmo tempo. Aquilo que a narração artesanal une – a narração e o trabalho manual – o livro separa, intelectualizando a narração. A narradora já não é “la maîtresse de la voix” (Marin, 1987, p.56), pois a sua voz subalternizou-se na transmissão do que diz o livro. É o livro que diz e não a narradora. É o livro que é o centro e o senhor da cena. É ele a autoridade, é ele que guarda a memória narrativa, é ele que dita o fio narrativo que ela

6 Disponível em <http://utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php>

7 Disponível em <http://www.edition-originale.com/fr/oeuvres-dart/gravures-lithographies-xixe/dore-charles-perrault-contes-frontispice-1862-37939>

desenrola. E assim a contadora passa a leitora cujos óculos enfatizam a atividade ocular sobre a vocal. Ela só conta porque lê.

Na sua análise magistral do frontispício de Clouzier, Louis Marin identificou, por detrás do efeito geral de arcaísmo e de ingenuidade da cena, duas formas de acesso aos contos que quebram a homogeneidade da narração oral. Uma é a leitura em voz alta, que decorre da presença da escrita na cena através da placa onde está gravada a inscrição “contes de ma mère loye”, remetendo para o livro. A outra é a leitura das imagens, pois cada conto de Perrault conta com uma ilustração (cf. Marin, 1987, p.53), o que atesta a profunda afinidade que o conto de fadas tem, desde a sua invenção literária, com a imagem (cf. Le Men, 1992, p.20-21; Martin, 2005, p.115-117), pese embora o facto de as raras e sóbrias vinhetas contribuírem para o efeito geral de arcaísmo e ingenuidade associado à narração oral (Martin, 2005, p.119-120). A estes dois cenários de leitura, Marin chama “deux possibles en attente d’investissements cognitifs ou affectifs” (Marin, 1987, p.54). A leitura em voz alta é iconograficamente investida desde 1711 como forma canónica de transmissão dos contos. A leitura das imagens conhece um investimento decisivo no fim do século XVIII com as pranchas de Épinal que, entre várias outras matérias, contam contos de fadas em imagens (cf. Velay-Vallantin, 2014).

3. Nos anos 1900, a introdução nos lares dos suplementos dominicais ilustrados e dos periódicos ilustrados para crianças e jovens corresponde a uma mudança de *medium* que instaura uma nova modalidade de acesso às histórias. Mais do que os livros, as revistas, que trazem todas as semanas novas histórias ou novos episódios de histórias ilustradas e de histórias em BD, tendem a substituir a narração oral ou a leitura em voz alta pela leitura individual e silenciosa. O acesso das crianças e dos jovens à ficção deixa de ser mediatizado pela performance da contadora ou da leitora e passa a ser um acesso direto, pois as ilustrações e sobretudo a BD assim o exigem. O resultado é a marginalização e a desativação da função de contadora da ama ou da criada e até da leitura em voz alta cujo alcance se vai restringindo às crianças que ainda não sabem ler. Mas mesmo essas são capazes de olhar as imagens e seguir a sua sequência.

Tal como os livros de contos, também as revistas infanto-juvenis representam as condições e modalidades da sua própria transmissão. Escolhemos para analisar imagens de primeira página e de cabeçalho que, por serem ilustrações de rosto, são funcionalmente equivalentes às imagens frontispiciais. As duas imagens representam cenas de leitura que evocam, como

vamos ver, a venerável imagem de Clouzier, cujos elementos, incluindo o fuso, sofrem deslocações e reconfigurações.

A imagem da primeira página do *Petit Français illustré, journal des écoliers et des écolières* de 28 de novembro de 1903 representa, numa casa modesta, uma menina lendo um periódico a uma idosa, provavelmente a sua avó, que parou de fiar para ouvir a leitura.^[8] Esta imagem associa a leitura em voz alta e a narração artesanal indicada pelo fuso ao qual a contadora está tipicamente associada desde Perrault. Representadas por gerações diferentes, narração e informação relevam respetivamente da Tradição (a velha, o trabalho manual, a tecnologia ancestral) e da Modernidade (a menina, a imprensa, a tecnologia mecânica da rotativa). A prevalência da imprensa está patente na atitude da idosa que suspende o trabalho artesanal, ou seja, que se cala, porque a sua atenção está concentrada no que diz o jornal pela voz da menina. A voz, atributo da autoridade, está agora do lado da geração jovem. A contadora cala-se e ouve. A coexistência dos regimes artesanal e industrial passa pela subordinação do fuso à rotativa.

No cabeçalho da *Semaine de Suzette*, a mais conceituada revista para meninas, cujo primeiro número saiu em 1905, não há leitura em voz alta. A imagem de que tratamos aqui é a do segundo cabeçalho que data de 1919. O primeiro cabeçalho associa texto e imagem, pois mostra uma menina a ler um periódico e uma menina a pintar. No segundo cabeçalho a pintura é substituída pela costura.^[9] À esquerda está representada uma jovem a ler uma revista ilustrada (a última página sugere uma BD). Em face dela, à direita, está outra jovem a coser ou a bordar. Coser ou bordar é um trabalho manual que subentende e evoca o trabalho de fiar. À esquerda o texto, à direita o têxtil. A imagem põe face a face duas atividades individuais e silenciosas, uma intelectual, a outra manual, significando assim a sua complementaridade na formação das meninas modernas. Mas mais do que isso, esta imagem significa, tal como a anterior, a sua filiação na tradição iconográfica dos *Contes* de Perrault, na qual o fuso acompanha a narração. Quando o impresso expulsa o fuso, a narração fica reduzida à vocalização da leitura do livro ou da revista. É o que acontece em edições dos *Contes* de 1711 e 1861 assim como no *Petit français illustré*. Mas aqui a leitura da revista é silenciosa como o é também a costura: o fuso já lá vai e, com ele, a narração de contos: *La Semaine de Suzette* tem outros conteúdos a propor às jovens para as entreter e educar e outra forma de as fazer aceder a esses

8 Disponível em <https://www.flickr.com/photos/morton1905/16101216956/player/2efbb48e8d>

9 Disponível, por exemplo, em <https://boutique.museedelapoupeeparis.com/livre-de-revues-reliees-de-la-semaine-de-suzette-1914-1915.html>

conteúdos. Evocando a atividade de fiar da contadora, pois coser pressupõe fiar, a costura apresenta-se completamente dissociada da narração. As histórias não estão do lado daquela que trabalha os fios, porque estão na revista que a outra menina lê. O cabeçalho da *Semaine de Suzette* vai mais longe do que a primeira página do *Petit Français Illustré*, que transfere a voz da contadora para a leitora do periódico. Ao desvocalizar quer a leitura, quer a costura, a imagem que identifica *La semaine de Suzette* situa-se no fim da linha de deslegitimação progressiva da narração artesanal.

Estas duas imagens são altamente significativas das alterações de *media* que suportam as formas narrativas do entretenimento caseiro desde o limiar do século XVIII até à *Belle Époque*. Elas derivam da tradição iconográfica de Antoine Clouzier, pois a referência ao fuso, explícita num caso, implícita no outro, evoca a imagem matricial do frontispício dos *Contes* de Perrault. A memória desta imagem é preservada no próprio gesto da reorganização e da reconfiguração dos seus elementos, para significar que a expansão da imprensa desvocaliza e desperformatiza quer o trabalho manual, quer o acesso à ficção (a fiadora não conta mas ouve; a menina que costura não conta nem ouve, porque a menina que lê lê para si mesma em silêncio).

Através destas variações sobre a imagem matricial de Clouzier, *Le petit français illustré* e *La semaine de Suzette* traçam subtilmente a sua genealogia até Perrault, estabelecendo uma linha que os refere aos contos, género literário que também recorre a imagens e que também se destina às crianças e jovens. Ao mesmo tempo significam a sua inscrição na descontinuidade ou no desvio dessa mesma linha, pois as suas histórias já não se transmitem como se transmitiam os contos pela voz da contadora ou da leitora. Os periódicos ilustrados oferecem o acesso direto porque visual aos mundos de ficção. Não há enunciação, apenas receção. Eles são pós-contos. Nesta mutação reside uma parte substancial e crucial da modernidade das revistas. Mas uma revista, como objeto moderno que é, é também um produto massificado, precário, efémero e sem aura. Daí a necessária referência a uma tradição literária e iconográfica prestigiosa que assegure à nova forma de entretenimento o seu quinhão de legitimidade cultural.

4. A imprensa infanto-juvenil está vocacionada para a leitura solitária. Se um conto pode ser lido em voz alta – e as revistas continham contos e outras narrativas –, já o mesmo não acontece com a BD que conta uma história em imagens. Um texto escrito transita do legível ao audível (é o mesmo discurso em suportes diferentes), mas a ontologia da imagem impede a sua transição para discurso, oral ou escrito. A descrição da imagem não é a

imagem. Assim, a BD exige ser lida diretamente, porque as imagens não são suscetíveis de serem lidas em voz alta, têm de ser olhadas.

Uma imagem autopromocional da *Semaine de Suzette* manifesta a insuficiência da escuta no acesso às histórias. Uma jovem mãe ou preceitora lê um número da revista, flanqueada de cada lado por três meninas muito atentas e ajuizadas que tentam ordeiramente olhar para a revista por cima do ombro da leitora.^[10] Comparando com as ilustrações frontispiciais dos livros de contos, onde as crianças olham para a contadora ou para a leitora, aqui todas olham ou espreitam para a revista, certamente para ver as imagens sem as quais o acesso à história, ilustrada ou em sequência de vinhetas, é insuficiente e insatisfatório. Esta imagem estabelece um compromisso entre a tradição da leitura em voz alta e a novidade da revista ilustrada que requer, mais do que a atenção auditiva, a atenção visual, sobretudo quando a função da imagem não é ilustrar mas narrar, como acontece na BD. Mostrando que as histórias numa revista ilustrada não são acessíveis da mesma maneira que num livro de contos, a atitude das meninas significa que tal compromisso não é durável.

Veiculada pela imprensa infanto-juvenil, depois autonomizada em álbum, a BD invade os lares, cala a contadora ou a leitora e oferece às crianças e aos jovens todo um novo universo de histórias bem diferente dos contos e outras histórias tradicionais (cf. Degh, 1979, p.101). A BD é um novo *medium* que contribui vigorosamente para a formação de um patrimônio narrativo moderno, uma nova mitologia mediática, um imaginário vibrante. A BD está na linha da frente de uma mutação sociocultural que deslocou para as indústrias culturais a competência narrativa das mulheres do povo. Ora é muito interessante notar que Bécassine, uma das personagens fundadoras da BD, nascida em *La Semaine de Suzette*, seja uma serviçal sem boca. Camponesa bretã desenraizada na capital, Bécassine não é criada contadora mas criada contada. Ela representa magnificamente o regime moderno do entretenimento caseiro que destituiu a criada do seu saber imemorial de contadora para a introduzir na BD como personagem cômica caracterizada pela inépcia. A inépcia é o traço fundamental do estereótipo da identidade bretã criado pela própria cultura popular urbana. A imprensa popular, a literatura e a publicidade contribuíram para o confinamento do proletariado bretão que trabalhava em Paris numa representação típica alvo de troça coletiva: encurralados na sua identidade particular, os

10 Disponível em <http://www.letteraturadimenticata.it/BIBLdeSUZETTE/Suzette.htm>

campónios bretões são aqueles que não se orientam ou que se orientam mal no mundo urbano e industrializado (cf. Dantec & Eveillard, 2003).

Vários estudos dedicados à personagem de Bécassine, com destaque para os de Hélène Davreux, Anne-Marie Couderc e Bernard Lehembre, mostram a complexidade desta personagem-ícone capaz de representar um espectro considerável de significações políticas, sociais e culturais: a identidade bretã, a condição das mulheres, a idiotice, uma categoria social emblemática de Paris 1900 (a cidade conta então cem mil criadas de origem bretã), o património cultural da França. Proponho acrescentar a este leque mais uma significação: Bécassine como símbolo da reorganização moderna da cultura popular. Com a industrialização e a urbanização, a cultura popular urbana forma-se sobre a retirada da cultura popular tradicional, com o seu modo artesanal de narração, para as margens do arcaico e do rural, ficando circunscrita ao folclore. Bécassine, ex-camponesa em processo de adaptação à forma de vida urbana moderna, encarna esta mutação cultural. Ela representa o novo estatuto da criada que perdeu a ancestral competência narrativa da contadora para entrar nas histórias como personagem que exhibe comicamente a sua incompetência hermenêutica. Criada moderna, isto é, que não conta, Bécassine figura o efeito de um processo de alterações nas condições e modalidades de acesso à ficção, no qual a imprensa ilustrada infanto-juvenil e a BD têm um papel crucial.

Referências

- BELMONT, Nicole (1986). *Paroles païennes. Mythes et folklore*. Paris: Imago.
- BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1991). *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- COUDERC, Marie-Anne (2000). *Bécassine inconnue*. Paris: CNRS.
- COUDERC, Marie-Anne (2005). *La semaine de Suzette. Histoires de filles*. Paris: CNRS.
- DANTEC, Ronan & EVEILLARD, James (2003). *Les Bretons dans la presse populaire illustrée*. Rennes: Ouest-France.
- DAVREUX, Hélène (2006). *Bécassine ou l'image d'une femme*. Charleroi: Labor.
- DÉGH, Linda (1979). Grimm's *Household Tales* and Its Place in the Household: The Social Relevance of a Controversial Classic Author. *Western Folklore*, Vol. 38, 2, 83-103.
- GROENSTEEN, Thierry (2014). *M. Töpffer invente la bande dessinée*. Paris: Les Impressions nouvelles.