

**CECI N'EST PAS UN CONTE:
BÉCASSINE E A MUTAÇÃO DA CULTURA
POPULAR NA BELLE ÉPOQUE¹**

CRISTINA ÁLVARES (UNIVERSIDADE DO MINHO)

Bécassine é uma personagem da banda desenhada (BD) precoce, nascida em 1905 na revista infantojuvenil feminina *La Semaine de Suzette*. As suas histórias atravessam o século XX até aos anos sessenta e hoje ela é um verdadeiro ícone da cultura francesa que transpôs as fronteiras da BD, circulando em vários medias e artes, incluindo a literatura, a canção, os desenhos animados e a alta costura (cf. ÁLVARES, 2013). Todos a conhecem mesmo sem terem lido as suas histórias. O afeto nacional que envolve esta personagem pode ser considerado um caso particular da nostalgia com que olhamos para uma época a que retrospectivamente chamamos bela, porque a vislumbramos como o período da “modernidade feliz” (KALIFA, 2010, p. 111), quando vigorava então aquilo que perdemos na nossa era pós-moderna: a confiança no progresso e no futuro.

A escolha desta personagem para abordar o tema da cidade e das experiências da modernidade na arte e na literatura da *Belle Époque* passa por várias ordens de justificação. Antes de mais, pela razão óbvia da sua criação em plena *Belle Époque*. Depois, porque sendo uma bretã em Paris, Bécassine encarna o tipo social da jovem camponesa que migrou para a capital para trabalhar como criada. Ela representa assim um fenómeno social provocado pela industrialização, base económica da modernidade: o êxodo rural para a cidade durante a III República. A esta razão de ordem socioeconómica vem juntar-se uma razão de ordem cultural ligada ao aperfeiçoamento de tecnologias que permitiram criar novas artes assentes na imagem, como o cinema e a BD. O lugar de consolidação da BD é a

1. Este texto é a versão em português de um artigo publicado em: GIRÃO, Maria do Rosário e ÁLVARES, Cristina (Dir.). *La Belle Époque revisitée*. Paris: Le Manuscrit, 2018.

imprensa que, conhecendo desde o século XIX uma expansão contínua exponencial que introduziu a sociedade ao que Dominique Kalifa (2014) e outros especialistas chamam os novos ritmos da “civilização do jornal”, se massifica, complexifica, diversifica e especializa. E é na imprensa ilustrada para crianças e jovens que a BD vai experimentando, instaurando e consolidando os seus códigos e técnicas narrativas. Longe de ficar confinada e paralisada na ficção para crianças, como incansavelmente repete o discurso dominante sobre a nona arte, ao qual está subentendida uma definição da literatura infantojuvenil como infraliteratura, a BD criou personagens e mundos de ficção que não existiam até então, abrindo novos horizontes ao imaginário coletivo. A BD resulta da penetração da narrativa pela imagem, fenómeno que constitui seguramente uma das características mais salientes daquilo a que se chama cultura de massas ou cultura popular urbana ou cultura mediática. A designação “cultura mediática” parece ser atualmente a preferida por escapar à desvantagem quer da conotação depreciativa com que a Escola de Frankfurt investiu a expressão “cultura de massas”, quer da indeterminação da categoria sociocultural “popular”. Falar de cultura mediática é, como diz Jean-Yves Mollier, falar de materialidades (suportes), de periodicidade e ritmos de produção e de leitura (séries, ciclos) e de modos de circulação (intermedialidades, transfuncionalidades), não tanto de obras produzidas por autores, mas de produções que atravessam as fronteiras delimitando, cada vez mais imprecisamente, obras, géneros e artes. É a cultura mediática que, de acordo com historiadores da cultura como Dominique Kalifa e Jean-Yves Mollier, nasce na segunda metade do século XIX e se desenvolve na *Belle Époque* (cf. KALIFA, 2006; MOLLIER, 1997). Ainda que reconhecendo as vantagens da designação “cultura mediática”, preferimos usar aqui a designação “cultura popular urbana” para simultaneamente a aproximar e a distinguir da cultura popular tradicional com raízes no mundo rural.

História narrada em imagens e em texto, sendo a imagem uma componente estrutural indispensável à construção da história, a BD é, nos anos 1900, um suporte recente de acesso a novos mundos de ficção (uma nova maneira de contar histórias), que se desenvolve com a democratização

da leitura. A BD mobiliza a visão de um modo mais exigente do que o livro na sua materialidade unicamente textual. Essa diferença prende-se fundamentalmente com o facto de a BD não ser suscetível de ser lida em voz alta. As imagens, é preciso vê-las. É preciso olhar para a sua sequência para se ler a história. Mais do que o livro, que pode sempre ser lido em voz alta a uma audiência, a BD pede uma leitura direta, solitária e silenciosa. Nessa medida, a BD participa daquilo a que Carmem Negreiros chama “a modernização da perceção em função de artefactos técnicos” (NEGREIROS, 2016, p. 9), para a qual muito contribuiu a “fada eletrificada”, mas também a hegemonia da imagem estrategicamente favorecida pela industrialização e pela comercialização dos bens culturais. A cultura popular urbana é eminentemente visual e a BD é um dos operadores das alterações “nas estruturas percetivas do público diante do horizonte técnico em configuração na virada do século XIX e nos anos 10-20 do século XX” (NEGREIROS, 2016, p. 13). Os novos *media* visuais como a BD concorreram para reorganizar o sistema sensorial em torno da prevalência, senão mesmo da autonomia da visão sobre a audição (o cinema era então um *media* mudo que, tal como a BD, mobiliza unicamente o olhar).

O argumento que desejamos desenvolver é que Bécassine, personagem fundadora da BD, não é só um produto da cultura popular urbana. Ela é também, e sobretudo, uma personagem emblemática da profunda mutação da cultura popular na sua modalidade tradicional, i.e., como imaginário do mundo pré-industrial e pré-moderno. Essa mutação da cultura popular tradicional ocorre na transição do século XIX para o século XX, período durante o qual ela sofre um processo de modernização que a desarticula e marginaliza. A industrialização e a urbanização recriam a cultura popular destituindo-a da sua base social campesina. Desenraizados nas cidades, os camponeses proletarizam-se e aculturam-se, abandonando as práticas culturais inerentes à forma de vida pré-industrial, como é o caso da narração oral. Ora, Bécassine, (ex-)camponesa em Paris, encarna essa mutação da cultura popular tradicional como transferência para as indústrias culturais (neste caso a imprensa e a BD) da ancestral competência narrativa atribuída, pelo menos desde Perrault, às camponesas. Oriunda de uma

região, a Bretanha, que soube criar e manter viva uma vigorosa e vibrante tradição oral com raízes na mitologia céltica, Bécassine reúne condições privilegiadas para representar a transformação da cultura popular tradicional, cujo *media* central é a voz, em cultura popular urbana (moderna), dominada pela imagem. Esta é uma das dimensões, porventura insuficientemente apreendida nos estudos que lhe têm sido dedicados, da modernidade da personagem.

Breve história de Bécassine

Bécassine foi criada na urgência de preencher a última página do primeiro número da *Semaine de Suzette* prestes a sair. Jacqueline Rivière (1851-1920), redatora-chefe do semanário, inspirou-se da sua própria criada bretã para escrever a história, intitulada *L'erreur de Bécassine*, que Joseph Pinchon (1871-1953) desenhou. Representada nas suas típicas roupas de camponesa bretã, Bécassine deixa a sua aldeia na Bretanha e viaja até Paris, onde arranja emprego como criada ao serviço da Marquesa de Grand Air. Desde a primeira história, o erro é congénito e consubstancial à personagem. O primeiro consistiu em tomar por lagostas quatro militares envergando casacas vermelhas, pois, face à ignorância da sua nova criada que nunca tinha visto uma lagosta, Madame de Grand Air explicou-lhe que tais crustáceos são reconhecíveis pela sua cor vermelha. Bécassine multiplica *gags* e *gaffes* e as suas histórias são invariavelmente uma sucessão de equívocos, inépcias e trapalhadas, causadas pela sua ingenuidade e ignorância. Quando a Marquesa lhe manda assar um faisão *sur canapé*, Bécassine assa-o por cima de um sofá (canapé), pois não conhece o significado culinário da expressão *sur canapé*. Em *Bécassine: une légende du siècle*, Bernard Lehembre escreve que a personagem “*incarne un type de sottie peu futée, ignorante et d'une naïveté déconcertante. Par bonheur, l'innocente est aux gages d'une marquise qui pèche par excès de charité et ne lui tient rigueur ni des fautes qu'elle commet ni des désastres qu'elle occasionne*”² (LEHEMBRE, 2005, p. 11). Não é, pois, de

2. [A personagem] encarna um tipo de pateta, ignorante e incredivelmente ingénua. Por sorte, a inocente Bécassine está ao serviço de uma marquesa que só peca por excesso

estranhar que Bécassine integre o conjunto de personagens idiotas e figuras liminares da literatura e das artes (VINSON, 2012).

Bernard Lehembre, na obra já citada, e Hélène Davreux, em *Bécassine ou l'image d'une femme*, distinguem duas fases na história da personagem. Entre 1905 e 1913 temos a Bécassine criada por Rivière e Pinchon, a que Lehembre chama a proto-Bécassine, aquela que não sai da *Semaine de Suzette* (2005, p. 17). A partir de 1913, as histórias passam a ser cenariadas por Caumery (Maurice Languereau) e, depois de pré-publicadas na revista, aparecem em álbum. Caumery dá-lhe um nome, Annaïk Labornez (*la-bornée*, ou seja, a limitada, a idiota), uma família, uma infância e uma memória. Lehembre e Davreux consideram que a Bécassine de Caumery não é tão desajeitada como a proto-Bécassine (LEHEMBRE, 2005, p. 20; DAVREUX, 2006, p. 24). Viaja muito, pratica desportos, é mobilizada durante a guerra e regressa fielmente ao serviço da Marquesa de Grand Air. A partir de 1920 torna-se ama e depois governanta de Loulotte, a filha adotiva da Marquesa. Bécassine não é só inocente, desastrada, idiota. A generosidade, a doçura, a tolerância, a genuína bondade são algumas das suas qualidades que importa valorizar. Podemos achá-la demasiado servil e classificá-la como uma figura daquilo a que La Boétie chamava a servidão voluntária. Anne Martin-Fugier, que integra a personagem numa tríade de criadas dedicadas com a Geneviève de Lamartine e a Félicité de Flaubert, chama-lhe “*le stéréotype de la domestique parfaitement dévouée*”³ (2004, p. 149), que leva a alienação ao ponto de se anular “*dans le souci qu'elle prend de Madame de Grand Air et des siens*”⁴ (MARTIN-FUGIER, 2004, p. 151). E em *La vie réelle des petites filles*, Chantal Thomas diz que o seu prazer de servir releva do fanatismo. Mas também podemos ver este prazer de servir como dedicação sem falha, ou seja, amor. Como diz Madame de Grand Air: “*Cette Bécassine!... pas de cervelle, mais tant de coeur*”⁵ (CAUMERY, 1993, p. 3). Na última página da *Semaine de Suzette*,

de caridade e lhe perdoa os disparates e os desastres (tradução livre).

3. O estereótipo da empregada doméstica completamente devotada (tradução livre).

4. No cuidado com que trata Madame de Grand Air e os seus (tradução livre).

5. Esta Bécassine !... uma desmiolada com um coração tão grande! (tradução livre).

o afeto prevalece sobre a severidade e o equívoco sobre a lógica. E é isto que faz sorrir as pequenas leitoras da *Semaine de Suzette*.

**Liminaridade e modernidade de Bécassine:
a des-ruralização da cultura popular**

Os estudiosos da personagem costumam debruçar-se sobre a sua relação problemática à modernidade. No capítulo que lhe dedica em *Elles: grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée*, Christophe Quillien nota que, se por um lado, os disparates e as idiotices da personagem podem ser interpretados como a expressão do desprezo moderno pela Bretanha, vista desde Paris como a região mais atávica e pobre da França, cujo apego à sua identidade linguística e cultural, reconfortado pelo recorte geográfico peninsular, a manteve à margem do desenvolvimento e do progresso, por outro, as suas histórias documentam exemplarmente as mutações da sociedade francesa durante a primeira metade do século XX (cf. QUILLIEN, 2016, p. 152). De facto, como sublinha Lehembre, para quem Bécassine é um agente da modernização, as suas histórias testemunham um grande número de mudanças sociais ligadas a inovações tecnológicas, nomeadamente as que dizem respeito aos transportes, aos equipamentos domésticos e ao saneamento básico, assim como à escolarização, aos tempos livres, ao fim de semana (cf. LEHEMBRE, 2015, p. 35-42). Ela faz a experiência da melhoria das condições materiais de vida, do recuo da miséria, do acesso ao consumo e ao bem-estar, tudo aquilo que fez da *Belle Époque* o período da modernidade feliz. Por seu lado, Hélène Davreux aponta o *look* fora de moda de Bécassine (cf. DAVREUX, 2006, p. 36, 38, 40) que se apresenta sempre nas suas tradicionais roupas de camponesa bretã, o que é uma maneira de significar a sua adesão incondicional à terra e à tradição, logo, a sua inadaptabilidade ou excentricidade à ordem moderna. Mas Lehembre lembra que a inépcia da personagem não a impede de ser curiosa e intrépida nem de se adaptar à trepidação da forma de vida urbana (LEHEMBRE, 2015, p. 40-41). E acrescenta que, com a sua vitalidade e boa vontade inabaláveis, Bécassine revela uma atitude eminentemente moderna de

intensa atividade, otimismo e confiança na vida (LEHEMBRE, 2015, p. 121). Notaremos que tal atitude é característica dos grandes heróis da BD franco-belga como Tintin, Spirou ou Astérix. Na verdade, a liminaridade de Bécassine, que lhe advém da sua condição de migrante, consiste na sua pertença a dois mundos: a Tradição e a Modernidade, o meio rural e o meio urbano, a origem e o progresso. Liminar e mediadora, ou ainda “infiltrada”,⁶ ela ocupa uma posição ótima para simbolizar a urbanização e a industrialização da cultura popular tradicional.

Bécassine situa-se na confluência do êxodo rural e da industrialização da cultura, fenómenos que, constituindo as coordenadas principais da implementação da cultura popular urbana, contextualizam a produção das suas histórias e a invenção do seu mundo ficcional.

A industrialização causou novas mobilidades. Entre 1870 e 1930, o êxodo rural desloca uma grande parte da população camponesa que procura nas cidades trabalho e liberdade. A vaga migratória afeta particularmente a Bretanha nos primeiros anos do século XX devido à crise da pesca da sardinha⁷ e ao longo declínio do setor têxtil. Muitos jovens de ambos os sexos fogem da fome e da miséria e instalam-se em Paris, onde trabalham como operários ou como domésticos em casas burguesas ou aristocráticas. A presença de bretões na capital é massiva. Em 1900 há 100 mil criadas em Paris e a maioria vem da Bretanha. As criadas bretãs eram muito apreciadas pela sua honestidade e fidelidade (DAVREUX, 2006, p. 8-9). Estes migrantes proletarizados que falam bretão formam um grupo alógeno (MADEC, 2011) em processo de adaptação ao meio urbano e à forma de vida moderna que tinha em Paris o seu máximo expoente. Rapidamente a imprensa satírica ilustrada cria a caricatura do bretão como modelo do provinciano rústico, atrasado e depositário de valores e práticas tradicionais (cf. DANTEC, 2003). Bécassine participa desta sociologia e a sua criação

6. Annabelle Cone usa o termo na aceção de Mireille Rosello: “infiltration is, as she puts it, ‘a way out of and into identity and entities’” (CONE, 2011, p. 4). “A infiltração é, segundo ela, uma via para sair e para entrar em identidade e em entidades” (tradução livre).

7. Ver *Le Petit Journal* de 1 de fevereiro de 1903. Disponível em: <http://filetsbleus.free.fr/retros/famine.htm>. Acesso em 10.09.2018.

como personagem de BD inspira-se deste imaginário humorístico dos bretões em Paris, sem se confundir com ele.

A industrialização teve um forte impacto sobre a cultura. Surgidas na segunda metade do século XIX, encorajadas por progressos técnicos como a rotativa, alimentadas pela escolarização e pelos tempos livres, as indústrias culturais da *Belle Époque* produzem bens de grande consumo e de larga circulação, marcados pela serialidade, pela intermedialidade e pela presença crescente da imagem (postais ilustrados, cartazes publicitários, imprensa ilustrada, BD). Romances-folhetim e novelas em três linhas resultam da submissão da literatura ao ritmo do periódico, em que a serialidade e a iteração são estruturais. Nascidos na literatura em meados do século anterior, os géneros da ficção popular – policial, ficção científica, fantástica, western – expandem-se e começam a investir o cinema e, mais tarde, a BD. A imprensa ilustrada é invadida pela imagem que não se limita a ilustrar histórias, mas se torna a expressão material das histórias. Esta cultura popular urbana desenvolve-se sobre o recuo da cultura popular tradicional para o domínio do arcaico, no qual fica circunscrita ao folclore.⁸ Em “*La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque*”, Jean-Yves Mollier afirma que a cultura popular urbana foi um poderoso fator de adaptação e de integração dos rurais desenraizados na cidade e que “*l'acculturation*

8. O folclore aparece como conceito no fim do século XVII e como área de estudos na segunda metade do século XIX. O folclore é uma invenção moderna que postula o arcaísmo da cultura tradicional camponesa, desarticulada e marginalizada pela industrialização e pela urbanização, e, por conseguinte, declara a necessidade de preservar o que dela resta. Foi o que fizeram os irmãos Grimm, os primeiros folcloristas. Profundamente tributário do Romantismo, o folclore é uma construção ideal e nostálgica (cf. BAUMAN, 1992, p. 29-40), correlata da modernidade, que precisa dele para circunscrever, guardar e controlar aquilo a que se opõe: a tradição sob a forma da cultura camponesa. Trata-se de guardar a memória de algo que já não existe ou mal existe (cf. WEBER, 1976, p. 471-472). *Guardar* releva da preservação melancólica do que resta da cultura do mundo rural, desarticulada e desativada pelos efeitos tecnológicos e sociológicos da Revolução Industrial. Mas tal preservação da cultura do mundo rural no folclore apresenta uma curiosa ambivalência, pois a ficção prestigiosa do arcaico que investe esta cultura não pode deixar de simultaneamente a desvalorizar e deslegitimar como algo de radicalmente ultrapassado, anacrónico, estranho, enigmático, obscuro. A modernidade guarda a tradição camponesa no folclore porque precisa de um fundo opaco contra o qual eleva a sua silhueta luminosa, progressista e cosmopolita. Ela guarda-a para a manter à distância no passado irreversível. Neste gesto paradoxal, a preservação mal se distingue da rejeição.

[...] *n'est pas simplement la perte d'une culture campagnarde mais l'acquisition d'une culture urbaine qui structure à sa manière le migrant en le faisant ressembler à n'importe quel citadin*”⁹ (MOLLIER, 1997, p. 21). Esta homogeneização decorre da transformação dos camponeses em cidadãos, *Peasants into Frenchmen*, segundo a expressão de Eugen Weber (1976). Graças a mais e melhores meios de comunicação e de circulação e a uma política de subsunção nacional do local e do regional, as populações rurais saem do seu isolamento e em toda a França emerge uma nova cultura popular “*qui désenclave les campagnes en faisant voler en éclats les différences et les particularismes*”¹⁰ (MOLLIER, 1997, p. 18). Bécassine representa o particularismo bretão *dépaysé* em meio urbano. Mas ela é também o símbolo da des-ruralização da cultura popular pelas indústrias culturais que a subtraíram à tutela dos camponeses. Vejamos como.

Do frontispício dos *Contes du temps passé* ao cabeçalho da *Semaine de Suzette*: a contadora perdeu a voz e o fuso

Para fundamentar a tese de Bécassine como símbolo da des-tradicionização da cultura popular, convocamos uma imagem que mostra a função atribuída à criada (ama, governanta) na transmissão dos contos. Trata-se do frontispício da primeira edição dos *Contes du temps passé* de Charles Perrault, desenhado por Clouzier em 1696. Representando uma cena de narração de conto, este frontispício instaurou uma tradição iconográfica que sustenta a perceção romântico-moderna do conto como forma-modelo da cultura popular tradicional. A imagem diz-nos que:

- Os contos são transmitidos pela voz da contadora.
- Os contos são transmitidos no seio do lar às crianças – aspeto que os irmãos Grimm acentuarão, a partir de 1812, dando à sua coletânea de contos o título de *Contos da infância e do lar*.

9. A aculturação não é simplesmente a perda da cultura camponesa, mas a aquisição de uma cultura urbana que estrutura o migrante à sua maneira, fazendo-o à imagem de qualquer cidadão (tradução livre).

10. Que tira o mundo rural do seu isolamento, pondo fim às diferenças e aos particularismos (tradução livre).

- A narração de contos une diferentes gerações (adulto, crianças) e classes (a contadora é uma mulher do povo e a audiência são três crianças da nobreza).
- A contadora, a que se convencionou chamar *Ma Mère l'Oye* (em razão da tabuleta pregada na parede e que diz "*Contes de ma mere l'oye*"), é uma doméstica (criada, ama, governanta) cuja touca a identifica como camponesa. São, pois, as mulheres do povo que transmitem "os contos dos tempos idos". São elas as guardiãs da imemorial tradição narrativa da cultura popular. É delas a autoridade vocal. Em "*Les enjeux d'un frontispice*", magistral comentário desta imagem, Louis Marin dá à contadora o epíteto de "*maîtresse de la voix, sans âge et sans nom*"¹¹ (1987, p. 56). Este arquétipo da contadora terá porventura auspiciado a idealização de "senhoras dos contos" como Dorothea Viehmann, a principal fonte dos irmãos Grimm, ou como Barba Tassel e Marguerite Philippe, as duas contadoras informantes do folclorista bretão François-Marie Luzel.
- Ao mesmo tempo que narra o conto, a contadora fia a lã com o fuso. A imagem ilustra a metáfora do fio da narrativa: contar é fiar, é desenrolar o fio da história. Mas a imagem ilustra também uma prática própria das sociedades pré-industriais como são as sociedades europeias no fim do século XVII: a simultaneidade de contar e fiar é a simultaneidade do trabalho e do lazer. Tempos e espaços do trabalho e do lazer (festa, divertimento), do público e do privado, do social e do doméstico, eram então muito imprecisos senão mesmo indistintos. Os trabalhos agrícolas e artesanais faziam-se cantando ou ouvindo contos. A industrialização separou o trabalho e o lazer em tempos e espaços distintos. A imagem de Clouzier, ao representar a simultaneidade tipicamente pré-moderna da narração oral e do trabalho manual, define a narração oral como uma "arte artesanal", para empregar a expressão usada por Walter Benjamin em "*Le narrateur*" (BENJAMIN, 1993, p. 213).

11. Senhora da voz, sem idade e sem nome (tradução livre).

Benjamin define a narração artesanal como uma prática estranha à técnica industrial, prática essa a que a era burguesa pôs fim, ao introduzir um novo modelo de comunicação, fundado na imprensa, em que a Informação desarticula e desvitaliza a Narração e se substitui a ela. Esta figura da contadora-fiadora impregnou seguramente a caracterização das contadoras informantes dos folcloristas românticos do século XIX. Assim, de Marguerite Philippe, a contadora bretã que não podia trabalhar porque perdera uma mão num acidente, quando criança, diz Luzel, no prefácio dos seus *Contes populaires de Basse-Bretagne*, que ela era fiandeira de profissão.¹²

- O fuso é um instrumento arcaico, imemorial, vindo do fundo dos tempos, tal como a grande voz anónima do povo que se atualiza na voz da contadora. Note-se que a conceção do conto como criação coletiva, anónima, arcaica, oralmente transmitida, será teorizada por Herder e Grimm, mas encontra-se já graficamente figurada no frontispício de Clouzier.

Esta imagem matricial, "verdadeiro arquétipo visual" (LE MEN, 1992, p. 18), sofreu inúmeras variações e derivações, segundo diferentes linhas de orientação, ao longo dos séculos. Uma dessas linhas é a que substitui ao fuso, metáfora-metonímia da voz, produtos da técnica industrial como o livro de contos ou, mais tarde, o periódico.¹³ É o caso do frontispício da edição de 1711 dos *Contes nouveaux* de Marie Catherine d'Aulnoy, assim como do frontispício da edição de 1861 dos *Contes* de Perrault, da autoria de Gustave Doré. Nessas imagens, o que a narradora, criada ou avó, segura não é o fuso, mas o livro, que lê em voz alta para uma pequena audiência de crianças em ambiente familiar e doméstico. Na verdade, a ama ou a avó, ambas providas de óculos, já não são propriamente narradoras, mas sim leitoras. Elas contam na medida em que leem. Ambas perderam o

12. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_populaires_de_Basse-Bretagne/Pr%C3%A9face. Acesso em: 10 set. 2018.

13. Uma análise mais desenvolvida de algumas imagens nas quais o fuso é substituído pelo livro ou pelo periódico encontra-se em Álvares (2016). Disponível em http://eeh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_30-3.pdf. Acesso em: 10 set. 2018.

estatuto de “senhora da voz”, pois a voz está agora a serviço do que diz o livro. É o livro que diz, e não a narradora, cuja palavra, desvitalizada, reproduz a palavra escrita.

A imprensa infantojuvenil da *Belle Époque* apresenta imagens que também são reconfigurações do frontispício de Clouzier. É o caso da imagem da primeira página do *Petit Français illustré, journal des écoliers et des écolières* de 28 de novembro de 1903 que representa, numa casa modesta, uma menina lendo o jornal em voz alta à avó, que suspendeu o trabalho com o fuso e a roca para ouvir a leitura. Aqui, o periódico substituiu o livro de contos. Ao mesmo tempo, aquela que a tradição iconográfica de Clouzier identifica, por via da sua associação ao fuso, como a contadora, ocupa agora a posição da audiência: a avó parou de fiar para ouvir em silêncio a leitura do jornal pela voz da neta. Nesses três exemplos, a substituição da narração oral pela leitura em voz alta determina a disjunção do trabalho manual e da narração, a qual, na sua modalidade de leitura em voz alta, já está desvitalizada pela subordinação da voz à autoridade do texto. Impossível ler e fiar ao mesmo tempo. Improvável ouvir a leitura e fiar ao mesmo tempo. O impresso, livro ou jornal, pôs fim à narração artesanal.

A disjunção total entre leitura e trabalho manual aparece claramente no cabeçalho da *Semaine de Suzette* que, de 1906 em diante, se estrutura sobre uma variante moderna da metáfora do fio da narrativa. Diferentemente das imagens anteriores, em que a narração ou a leitura em voz alta unem gerações diferentes, aqui temos uma única faixa etária. O cabeçalho mostra uma jovem que lê um periódico ilustrado cuja última página é uma BD, ao mesmo tempo que outra jovem borda. As duas atividades são simultâneas, evocando a sua conjugação no passado pré-industrial, mas realizadas por pessoas diferentes, para marcar a sua disjunção na modernidade. A menina que lê desenrola o fio textual, a que borda desenha com o fio têxtil, numa alusão ao duplo sistema semiótico da revista ilustrada. A que lê não lê para a outra, a que trabalha o fio, lê para si mesma. As jovens estão face a face, em silêncio, cada uma no seu canto, solitariamente. Nenhuma é narradora, nenhuma é audiência. A copresença das duas jovens não releva da performance. A disjunção das duas atividades simultâneas e complementares,

ler (em vez de contar ou ouvir contar) e bordar (em vez de fiar), coincide com a sua desvocalização e descoletivização, testemunhando o declínio da arte artesanal da narração.

A ausência de boca como sinal de modernidade

Essas substituições e deslocamentos, que vão descentrando e desautorizando a voz em proveito do olhar, são o efeito de progressos técnico-industriais que permitem editar massivamente livros e periódicos. O consumo desses produtos, sobretudo quando são ou contêm banda desenhada, exige a leitura individual e silenciosa. Essa exigência constitui um corte radical com a forma antiga de narração e com o lugar que nela ocupava a criada. No mundo pré-industrial, a criada, camponesa a serviço de uma família aristocrática, era contadora. Era ela que guardava e transmitia na casa onde trabalhava a memória de uma multiseular tradição narrativa aprendida nas *veillées*¹⁴ da sua aldeia. A Norine narradora dos *Contes pour lire à la chandelle* de Jean Lorrain (1897), que crê no que conta, tal como Marguerite Philippe, a contadora bretã de Luzel, corresponde ainda a esta imagem arquetípica. Mas na sociedade industrial e urbana, as criadas tinham perdido o venerável estatuto de contadoras, pois as crianças e os jovens escolarizados dispunham cada vez mais de outros meios de acesso a universos de ficção. No seu estudo sobre a condição das criadas em Paris em 1900, Anne Martin-Fugier fala da função tutelar da criada junto das crianças que cria e educa, frequentemente em substituição da mãe, mas nada diz sobre uma eventual prática de contar contos como forma de as entreter. Ma Mère l'Oye, então representada como uma gansa e não

14. A *Veillée* era uma instituição das aldeias do mundo pré-industrial. Durante o inverno, os vizinhos reuniam-se na casa ou no estábulo de um deles, depois da ceia, para realizarem, principalmente as mulheres, trabalhos domésticos como fiar e seus derivados ou preparar maçãs para fazer cidra e compotas, ao mesmo tempo que conversavam, cantavam, dançavam ou contavam contos, lendas, fábulas, provérbios. Nestas reuniões os aldeãos perpetuavam a tradição oral e a sua comunhão com o passado. A indústria e a escola puseram-lhes fim. Na viragem do século, esta instituição estava em vias de extinção. Em 1900 metade das paróquias da Lorraine já não organizava *veillées* e muitas das restantes já tinham deixado de incluir a narração de contos (WEBER, 1976, p. 414-415).

como uma narradora, dava o nome aos jantares-convívio dos folcloristas membros da Société des Traditions Populaires e o título a uma obra para piano de Maurice Ravel (1910), inspirada nos contos de Perrault e de Marie Catherine d'Aulnoy. O nome já não designa aqui a contadora, mas a matéria narrativa, a qual, uma vez escrita e musicada, a dispensa. A figura tutelar da criada contadora pertence agora ao folclore. Isso não quer dizer que amas, governantas, avós e mães não contassem contos às crianças. Mas faziam-no no âmbito de uma cultura do impresso e da imagem, em que a voz, a palavra viva e a performance já não tinham a função social central e as valências culturais de que haviam gozado “nos tempos idos”. Por outras palavras, as criadas, mesmo as que contariam contos às crianças, tinham perdido a aura de contadora-senhora-da-voz.

Nesse sentido, Bécassine é bem uma criada do seu tempo: de origem camponesa, sim, mas não narradora. Ela é adorada pelas crianças, de quem cuida com muito afeto e desvelo, com quem brinca e faz disparates, mas contar-lhes ou ler-lhes histórias não parece fazer parte das suas atividades. A distância entre Bécassine e Ma Mère l'Oye é enorme. Aqui há que sublinhar o facto de Bécassine não ter boca. A ausência de boca tem sido interpretada como marca da opressão sofrida quer pelos bretões, na perspetiva autonomista, quer pelas mulheres, na perspetiva feminista, quer pelos trabalhadores, na perspetiva marxista. Propomos mais uma interpretação da ausência de boca no rosto de Bécassine. Uma vez que tal ausência não impede a personagem de falar nem de cantar, embora muito desafinadamente, ela sugere, em nosso entender, a transferência para as indústrias culturais da competência narrativa das mulheres do povo, sendo, portanto, emblemática da criada moderna. Por outras palavras, Bécassine é uma criada moderna na medida em que não tem boca. Esta tese pode parecer paradoxal ou reacionária, mas há que se compreendê-la no âmbito da transferência da voz das camponesas para os textos e para as imagens das indústrias culturais. É neste contexto de des-tradicionalização e urbanização da cultura popular que a ausência de boca indica que a criada de 1900 não é um avatar de Ma Mère l'Oye. E não é de admirar que seja uma personagem de BD a simbolizar essa mutação cultural decisiva. Bécassine

não é narradora, é personagem. Como personagem, ela é narradora intradieética e autodieética (cf. LEHEMBRE, 2005, p. 33, 64), e conta as suas memórias por escrito, num discurso que reproduz o estilo absurdo das suas ações: “je mets la main à la plume pour écrire ce qui suit, qui est peut-être les dernières lignes que je tracerai, vu que je me demande si les chagrins et l'inquiétude vont pas me conduire avant l'âge au trépas et même plus loin”¹⁵ (CAUMERY, 1993, p. 34). Produto da cultura popular urbana, é nessa cultura que Bécassine vive. E assim vemo-la, no número 9 da *Semaine de Suzette*, de 1910, a ler romances policiais em Biarritz, onde a Marquesa passa alguns dias na praia. Tal como a BD, o romance policial era publicado em folhetins na imprensa e depois editado em livro. Género popular por excelência, o romance policial da *Belle Époque* tem em Gaston Leroux, autor do *Fantôme de l'Opéra* (1910), o seu escritor mais proífico. Seria um mistério do repórter Joseph Rouletabille que Bécassine lia em Biarritz?

Em suma, à exceção da touca, Bécassine, a criada sem boca, nada tem da mítica contadora de Clouzier, “senhora da voz”.

Ceci n'est pas un conte

É o que mostra a imagem da capa de *L'alphabet de Bécassine* (1921). Ela situa-se na tradição iconográfica do frontispício dos *Contes du temps passé*, que reconfigura criticamente, e dá a Bécassine o lugar de Ma Mère l'Oye, vincando significativamente a diferença entre as duas figuras. A cena não se passa num interior doméstico, mas no exterior, na natureza que cerca o palacete que se vê ao fundo. Rodeada por quatro crianças da aristocracia ou da alta burguesia (pois que habitam um palacete), bem-vestidos e ajuizados, Bécassine está sentada à sombra de uma árvore. Duas meninas e um menino, sentados no chão, olham para ela com atenção, senão mesmo com ansiedade. Até aqui é a imagem de Clouzier transposta para o ar livre e para o século XX. A diferença maior está em que a criada sem boca não

15. Agarro na pluma para escrever o seguinte e que são talvez as última linhas que traçarei, visto que me pergunto se os desgostos e o desassossego não me vão levar à morte precoce ou mesmo mais longe (tradução livre).

conta. O livro que ela tem sobre os joelhos não é um livro de contos, mas um alfabeto ilustrado. Veem-se as letras B, D e E, adivinha-se a letra C sob a sua mão e vislumbram-se as imagens que correspondem às letras. O seu indicador aponta a letra D (de *dessin*, desenho). De pé ao seu lado, está a quarta criança. Esta menina, a mais nova e a mais loura dos quatro irmãos, não existe na imagem de Clouzier. Também o seu indicador aponta a letra D. O olhar de ambas está dirigido para a mesma letra e os respetivos indicadores tocam-se. O sentido mobilizado é a visão. Os três irmãos sentados no chão não olham para o livro, olham para Bécassine à espera que ela comece a contar ou a ler uma história. O olhar deles é o de uma audiência impaciente pelo “era uma vez”. Eles esperam que Bécassine se transforme em Ma Mère l’Oye. Mas a criada moderna dececiona-os. O que ela tem para eles não é um conto para ouvir, mas um livro com letras e imagens para olhar. A irmã mais nova já os ultrapassou. Ela não está sentada à espera de ouvir histórias, está de pé e interessa-se pela materialidade visual das letras e das imagens que são aquilo que lhe permitirá ler as histórias. Não precisa de Ma Mère l’Oye. A perfeita unidade da narradora e da sua audiência na cena de Clouzier é aqui desmanchada pela clivagem entre dois grupos de personagens: o trio sentado no chão à espera de ouvir um conto, representando o passado; a dupla Bécassine e a criança mais pequena, olhando um alfabeto ilustrado e representando o presente e o futuro. Não é por acaso que a menina se afastou dos irmãos para ficar junto da criada sem boca, personagem fundadora da BD. Lá onde o trio infantil espera que Bécassine encarne Ma Mère l’Oye, a menina mais pequena sabe que Bécassine já substituiu Ma Mère l’Oye, ou seja, que o acesso aos universos de ficção se faz modernamente pela leitura de histórias em imagens e não pelas narrações orais. Evocando o “arquétipo visual” da narração de contos, agora reorganizado em torno da personagem de BD, a imagem da capa de *L’Alphabet* dá-lhe o lugar da contadora para lhe retirar a função de contadora, salientando o seu vincado contraste com Ma Mère l’Oye: *ceci n’est pas un conte*.

Conclusão

O laço estreito que une cidade e modernidade passa na *Belle Époque* pelo desenvolvimento das indústrias culturais e pela consolidação da cultura popular urbana sobre o recuo da cultura popular tradicional para a esfera do folclore. A migração dos camponeses para a cidade, a sua proletarização e exposição a práticas e produtos culturais a que todas as classes sociais têm acesso, é a face sociológica desta revolução cultural. Progressos tecnológicos, edição de massa, expansão de novos suportes narrativos e de novos géneros ficcionais, extensão do imaginário pela criação de personagens e mundos de ficção inéditos são, entre outros, fatores constitutivos do património cultural moderno. Marcada pela hegemonia da imagem, de que a BD é um efeito, a cultura popular urbana é solidária da reorganização da perceção em torno da prevalência da visão e do seu corolário: a marginalização da audição implicada em práticas vocais, como a narração de contos, próprias da cultura popular tradicional. Bécassine representa, na liminaridade da sua condição de migrante – uma camponesa bretã em Paris – e na boca que não tem, a transferência para as novas artes da imagem, como a BD, da ancestral competência narrativa das mulheres do povo, competência essa cuja tradição iconográfica é instaurada pelo frontispício que Clouzier desenhou para a primeira edição dos *Contes du temps passé* de Perrault. Filiada na tradição da imagem de Clouzier, Bécassine substitui-se à figura mítica da contadora senhora da voz como criada moderna que não conta contos, porque é senhora do olhar e da imagem. No lugar e em vez de Ma Mère l’Oye, Bécassine, personagem fundadora da BD franco-belga, celebra o fim da arte artesanal da narração na cultura mediática de 1900.

© Relicário Edições

© Autores

CIP -Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

N385b

Negreiros, Carmem

Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade / Carmem Negreiros, Fátima Oliveira, Rosa Gens. - Belo Horizonte, MG : Relicário, 2019.

348 p. : il. ; 15,5cm x 22,5cm.

Inclui bibliografia e índice.

ISBN: 978-85-66786-88-0

I. Cultura. 2. Belle Époque. 3. Cidade. 4. Espaço urbano. 4. Modernidade. I. Oliveira, Fátima. II. Gens, Rosa. III. Título.

CDD 306.0951

2019-392

CDU 316.7

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM)

Ernani Chaves (UFFA)

Guilherme Paoliello (UFOP)

Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)

Luiz Rohden (UNISINOS)

Marco Aurélio Werle (USP)

Markus Schäffauer (Universität Hamburg)

Patrícia Lavelle (PUC-RIO)

Pedro Stüssekind (UFF)

Ricardo Barbosa (UERJ)

Romero Freitas (UFOP)

Virginia Figueiredo (UFMG)

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos

PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO Ana C. Bahia

REVISÃO Ana Bernardes

RELICÁRIO EDIÇÕES

Rua Machado, 155, casa 1, Colégio Batista | Belo Horizonte, MG, 31110-080

relicarioedicoes.com | contato@relicarioedicoes.com

Apresentação

CIDADE, MODE

A cidade do Rio

Armando Gens

Ceci n'est pas un

Bécassine e a m

Cristina Álvares

Uma ausência si

Érica Gonçalves

O riso de Rabela

Leonardo Mend

Paris fin-de-sièc

Maria do Rosári

A cidade de pap

literária no Rio

Maurício Silva

Sebastianópolis

a face obscura d

Renato Cordeiro

EXPERIÊNCIA U

Rio de Retalhos

Carmem Negrei

Notas íntimas,

Grande Reform

Fátima Oliveira