

# AFROS & AMAZÔNICOS



## (DES)CONFIGURAÇÕES IMAGÉTICAS: DAS SOMBRAS DO EXOTISMO CULTURAL À INVENÇÃO DO BRASIL

*Imagery (Dis)configurations: from the Shadows of Cultural Exoticism  
to the Invention of Brazil*

*William de Lima Maia\**

*Tatiane Zilah de Castro\*\**

**Resumo:** Este artigo objetiva discutir algumas das representações dos elementos culturais e sociais do Brasil, presentes no romance *Corcovado*. Trata-se de uma obra contemporânea, ambientada na cidade do Rio de Janeiro, do início do século XX, cuja narrativa evoca importantes representações da época, tais como: o samba, o Candomblé, a culinária, e o papel social reservado ao ameríndio, e a mulher negra, na trama ficcional. A análise, a seguir, busca refletir como essas representações culturais e sociais inseridas na obra, revisitam a historiografia do século XVI, e ressurgem na contemporaneidade, gerando estranhamentos, em relação à manutenção do exotismo na representação do natural brasileiro, ou ainda, quando reifica as representações atreladas ao universo da mulher negra, na obra, cujas imagens, permanecem descritas através das lentes dos estereótipos e dos clichês. Para este trabalho, foram utilizadas além do romance em análise, uma revisão bibliográfica-documental específica sobre o tema.

**Palavras-chave:** Jean Paul Delfino; *Corcovado*; Representações; Estereótipos; Clichês.

### Introdução

A proposta deste artigo é discutir algumas das representações culturais brasileiras presentes em *Corcovado*, de Jean-Paul Delfino (2005). As contribuições aqui expostas não têm como objetivo esgotar as discussões acerca da temática e, sim, analisar como algumas dessas representações podem ou não, ser lidas através das lentes dos estereótipos e/ou clichês. O romance *Corcovado*, lançado no ano de 2005, é baseado em fatos históricos ocorridos junto à sociedade da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1920-30, e apresenta em sua trama diversas representações acerca da cultura nacional. Dentre as mais relevantes, podemos destacar: a culinária; a musicalidade local, pela observação dos principais

personagens envolvidos no nascimento do samba; as religiões de terreiro, na figura do candomblé; e a invisibilidade do índio. Não obstante, o romance apresenta uma série de questões atreladas à representação da mulher, notadamente aquelas de tons de pele “não brancos”, cuja participação na obra é rica e suscita debates. Uma vez sinalizados os limites em relação ao campo de análise na obra, pretende-se discutir como as representações supracitadas no romance contribuem para apontar em que medida a construção de um texto escrito no século XXI revisita ou não a historiografado século XVI. Notadamente, a partir dos relatos dos viajantes franceses, André Thevet Jean de Léry, cujos registros serviriam como base de sustentação na construção de narrativas atreladas à representação do novo mundo. Entretanto, com o passar dos séculos e a consolidação do modelo de urbanização na estrutura social do país, os relatos atribuídos ao Brasil, situados no campo dos povos selvagens e naturais habitantes das flo-

\* Docente da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Mestre em Literatura e Cultura (UFBA-2014).

\*\* Mestranda em Literaturas, Discurso e Francofonia, pela Université Paris Est Créteil UPEC (2020).



restas, foram gradualmente substituídos, a partir da segunda metade do século XX, por novas representações na literatura romanesca, dentre as quais, registra-se: Brasil – terra das festas, da bossa nova, das mulheres de tons de pele branca, puras e recatadas, das mulheres morenas, mestiças e negras fortemente erotizadas, do malandro, futebol, samba – onde todos já nascem com o ritmo nos pés, etc. O Brasil que emerge dessas novas representações parece igualmente vocacionado aos excessos. Percebe-se o cuidado durante a construção da narrativa e a composição dos personagens presentes na trama. Todavia, as intenções parecem não atingir os objetivos, na medida em que o texto avança, apesar da profusão de conhecimentos sobre a temática, disponível nos dias atuais.

#### Jean-Paul Delfino e os elementos culturais na obra

Jean Paul Delfino, escritor, jornalista, romancista, roteirista e cenarista francês, nasceu em Aix-en-Provence, França, em 01 de agosto de 1964. O seu primeiro contato com a cultura brasileira foi quando ele ouviu, em uma festa, na adolescência, o disco de Bossa Nova – Getz/Gilberto – Stan Getz e João Gilberto, do ano de 1963. A partir desse momento, segundo o escritor, apaixonou-se pelo Brasil tornando-se um raro especialista nesse gênero musical na França, escrevendo ensaios e livros sobre o tema. Em entrevista ao *Estado de São Paulo*, no dia 16 de novembro de 2014, Delfino diz: “- Eu escrevi, aos 20 anos, o primeiro livro sobre a Bossa Nova, só para mostrar para meus amigos e minha família que o Brasil não é apenas uma mistura de samba, guerra de gangues e futebol”. As principais publicações relacionadas à música são: *Brasil bossa nova* (1988), *Brasil – a música* (1998), *Couleurs Brasil, une histoire de la musique brésilienne en 40 chansons* (2014) e *bossa-nova, la grande aventure du Brésil* (2017). Delfino apresenta um portfólio de 18 obras literárias, dentre elas o romance “Corcovado”, publicado em 2005, e ambientado na ci-

dade do Rio de Janeiro – Brasil, dos anos 1920-30. Desde então, não parou mais de escrever sobre sua grande paixão: o Brasil e sua música. Após a publicação de vários romances policiais e da criação de peças radiofônicas para Radio France, deu início a uma série romanesca, dividida em oito obras, intitulada *Suite Brésilienne*.

Segundo Ana Maria Bicalho<sup>1</sup> (2018, p. 21, tradução nossa), o autor revela que suas obras são frutos da paixão pelo país, exemplo da entrevista sobre o tema, extraída do jornal *Le Figaro* em julho de 2006, quando afirmou que ao escrever romances sobre o Brasil, nos apresenta o seu Brasil, ou talvez sua tradução do Brasil. Referente a este discurso, pode-se citar:

*J'ai écrit sur mon Brésil, sur celui que je connais, et mon Brésil est le fruit d'une succession de rencontres et d'émotions qui me sont propres et qui n'ambitionnent pas de représenter ce pays-continent. (DELFINO, 2006, apud BICALHO, 2018, p. 21)*

De acordo com as observações de Rita Olivieri Godet<sup>2</sup> (2009, p. 39), “A obra Corcovado saiu de um projeto em que, segundo ele, pretende ir além dos estereótipos sobre o Brasil”. Entretanto, Godet relativiza, ao apontar em direção à narrativa, que segundo ela, encontra-se cerca da “pela figura retórica da metonímia, das imagens exóticas sobre o Brasil, e anuncia que um dos eixos que o romance vai trilhar diz respeito a um tipo de representação convencional do país no imaginário coletivo francês [...]”. Enquanto isso, Delfino entende que é uma vergonha a França não conhecer melhor este país, conforme revela na citação a seguir:

*J'ai écrit cette trilogie par réaction et par la honte. Honte que la France ne connaisse pas mieux ce pays avec qui elle a entretenu,*

1. Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia. Atua na graduação em Letras e Línguas Estrangeiras em co-tutela com a Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

2. Doutora pela Universidade de São Paulo (USP), é membro correspondente da Academia de Letras da Bahia e vencedora do Prêmio da União dos Escritores brasileiros (Ensaio crítico, 2010). Desde outubro de 2013, é membro sênior do Institut Universitaire de France IUF.

*durant cinq cents ans, des relations d'une richesse incroyable. Honte que les Français ne perçoivent de ce pays-continent que des clichés mièvres et faciles, méange naïf et méprisant de samba, de football, de prostitution et de violence. Honte que, plus largement, l'Europe se sente encore, inconsciemment, propriétaire de ces pays d'Amérique latine, d'Afrique ou d'Asie. Honte enfin, que nous considérons toujours le Brésil tel que le Siècle des lumières le supposait: un pays de bons sauvages...* (DELFINO, 2006, apud BICALHO, p. 21)

Após algumas considerações gerais acerca da obra, se faz igualmente necessário apresentar alguns dos principais personagens presentes na trajetória de planejamento e construção da estátua do Cristo Redentor, tais como: Jean Dimare, personagem principal francês, que ao desembarcar no Brasil se transforma em João Domar, durante a fase de aquisição da cultura, e posteriormente, João Domar da Cunha, ao se tornar brasileiro; seu melhor amigo, Bartolomeu Zumbi; a família Talsimoki, de Marselha; o tio de João Domar, Francisco da Cunha; a jovem Emivalda, filha do Francisco da Cunha; a personagem negra e bicheira dona Diva. Jean Dimare, estivador e morador da cidade de Marselha, se envolve desavisadamente numa briga com um dos membros da família de mafiosos dos Talsimoki, em defesa de uma prostituta, e acaba por assassiná-lo acidentalmente. Um dia depois do ocorrido, João é avisado pelo seu chefe que o rapaz morto pertencia à família dos Talsimoki, dispostos a resolver o problema tirando a vida do assassino. Contou ainda que a família havia lançado uma vendeta<sup>3</sup>: “Como na minha terra, sangue pelo sangue” (DELFINO, 2005, p. 17). E insistiu que Jean Dimare deveria abandonar imediatamente a cidade. Ciente da gravidade do ocorrido, embarca para o Rio de Janeiro, no primeiro navio saindo do porto de Marselha, França. Entretanto, antes de desembarcar no porto da cidade carioca, e ser acolhido por um tio distante que o introduziria na

3. S.f. Vingança; ação que busca reparar uma ofensa, uma afronta: vendeta política. Disponível em dicionário Aurélio online: <https://www.dicio.com.br>. Acesso: 04/09/2019.

sociedade do Rio de Janeiro, Jean Dimare teve suas primeiras impressões da cidade, no mesmo instante em que memorava as histórias acerca dos nativos brasileiros, contadas nos bares de Marselha:

Do Rio de Janeiro, ele primeiro viu ao longe um cartão-postal indeciso, uma panorâmica fugidia e destorcida, refletido pelos golpes do sol. Era só uma sombra escura, que se movia, que parecia flutuar sobre a água. Jean lembrou-se do que diziam nos bares de Marselha. O Brasil é cheio de selvagens, índios nus sob a tanga, armados de lanças e sarabatanas. Selvagens, perfeitamente! Que não hesitam em degolar o inimigo na primeira oportunidade, em assá-lo na praia e em devorá-lo. (DELFINO, 2005, p. 27)

#### Segundo Carelli<sup>4</sup>,

os franceses inventaram diferentes Brasis, tentando dar conta deste país, e foram conduzidos a construir imagens que se devem tanto aos seus desejos, quanto ao rigor de sua observação. (CARELLI, 1994, p. 66)

#### e mais adiante acrescenta que

de tanto nos refugiarmos nos relatos de viagem, frequentemente negligenciamos as imagens que, em sua dimensão icográfica, dizem muito ao mesmo tempo sobre o Brasil e sobre o olhar europeu. (CARELLI, 1994, p. 71)

A obra *Corcovado*, classificada como romance histórico, está dividida em três atos e reproduz minuciosamente a cidade do Rio de Janeiro dos anos 20-30. O primeiro ato, intitulado *Rio Branco*, descreve o cotidiano de uma elite que tem a cor da pele predominantemente branca, seus prédios, restaurantes e ruas limpas; o comportamento do Francisco da Cunha, que o considera João Domar, “Doutor”, pois, para ele, uma pessoa que sabe ler e escrever não poderia se apresentar como um simples estivador do porto de Marselha; a boa vida de João Domar na sociedade carioca cercada de segurança e

4. Franco-brasileiro, o autor dedica-se há muitos anos ao estudo das relações entre França e Brasil, além de seu especial interesse pela literatura brasileira. Informações coletadas do Livro – *Culturas Cruzadas*, 1952, em: 03/09/2019.



conforto. O segundo ato, *Rio Africano*, representa a classe pobre da cidade, a partir do bairro da Lapa, onde há lixo por toda parte, ruas cheias de buracos, casas malfeitas, habitadas por negros, quase sempre abandonados à própria sorte. Nesses locais, o samba, considerado na época como música proibida, surgia nos becos junto com os terreiros de Candomblé, frequentados por moradores locais e elites que subiam o morro em busca da ajuda dos orixás e/ou de divindades análogas. Entretanto, na medida em que a narrativa avançava, esta mistura de credos deixava o agora bicheiro, João Domar, curioso e atraído por este mundo desconhecido, repleto de malícia e expertises que escapava dos seus conhecimentos, situados doravante entre os dois mundos distintos: *Rio Branco* e *Rio Africano*. O terceiro ato, *Rio Índio*, é caracterizado pelo encontro do personagem principal João Domar e o índio Febrônio. Após se tornar bicheiro, contrabandista de bebidas e praticar diversos assassinatos, João se envolve em um grave acidente de carro. Surge, então, o índio Febrônio que o recupera das ferragens do veículo e o leva para o interior da Floresta da Tijuca, onde ele permanece durante vários meses, até sua completa recuperação e redenção. Ao retornar à cidade, João circula impunemente sem que nenhum castigo lhe seja atribuído pelos crimes cometidos, conforme aponta Bicalho (2018, p. 27, tradução nossa): “No entanto, depois de se arrepender de tudo o que fez, João pode circular livremente na cidade sem que nenhum castigo seja infligido a ele. Essa alusão à impunidade não é, aliás, a única presente no romance”.

*Finalemment, je ne peux m'empêcher de citer l'image de l'impunité également présent dans l'imaginaire européen actuel sur le Brésil. Le regret et la rédemption du désormais Brésilien João Domar da Cunha revêtent beaucoup de symbolisme dans la construction du récit, mais João n'en était pas moins un bandit recherché par la police pour le trafic et meurtre, et qui a également provoqué la mort et la souffrance de beaucoup d'autres personnages. (BICALHO, 2018, p. 27)*

Curiosamente, a representação do nome do natural brasileiro presente no romance estaria associada positivamente, segundo Tettamanzi (2007, p. 154-57), em contraponto ao nome do personagem homônimo, *Febrônio Índio do Brasil*, da obra *La vie danguereuse* (1938), de Blaise Cendrars, ao retratar a história de um psicopata sexual que assombrou a sociedade do Rio de Janeiro dos anos 1920. O prenome Febrônio se insere na trama em homenagem à obra de Cendrars, na representação do natural brasileiro, transformado em um personagem aparentemente ressignificado, apesar de permanecer durante todo o romance na invisibilidade das copas das árvores da floresta da Tijuca, sempre pronto para ajudar o herói em sua caminhada.

### Elementos culinários, musicais e religiosos

No que concerne à presença desses elementos no corpo do texto, percebe-se um certo deslocamento na representação da culinária situado entre as regiões Nordeste e Sudeste no cotidiano do romance, notadamente entre a Bahia e o Rio de Janeiro. A exemplo da água de coco, minuciosamente descrita pelo personagem Jean Dimare, ainda no cais do porto, no momento do desembarque do navio *Chile* que o trouxera de Marselha,

[...] perto do *Chile*, um estivador de pele negra e luzidia levantou o facão de aço no ar. Baixou-a num golpe seco e preciso sobre um coco. O leite translúcido brotou em corola e o branco brilhante da carne palpitou na violência do sol do Rio de Janeiro. (DELFINO, 2005, p. 39)

A partir desse instante, se inicia, no romance, uma viagem gastronômica rica e detalhada. A primeira iguaria descrita é o xinxim de galinha, prato típico da culinária baiana, no qual João Domar e seu tio Francisco da Cunha aguardam, enquanto comem bolinhos de bacalhau e tomam cerveja. “Na panela de barro, os pedaços de galinha nadavam num molho espesso, de vermelho bem forte. Pedacinhos de coentro cortados bem finos tatuavam de verde o quadro [...]” (DELFINO, 2005, p. 55).



Após esta passagem, Delfino prossegue a narrativa descrevendo sensações, sabores, gemidos e prazeres causados pela comida.

Na boca de João, foi uma explosão de sabores extraordinários. Galinha assada, camarões defumados, alho, cebola, limão verde, leite de coco, castanha de caju, amendoim torrado, gengibre, azeite-de-dendê e pimentas verdes, amarelas e vermelhas: ele se sentiu transportado para um universo espantoso, vertiginoso, em que seu paladar enlouquecia, perdia os parâmetros, sentia-se atraído por um outro lugar, um mundo de gostos insuspeitos onde as aves e os crustáceos, a acidez e a suavidade, a força violenta da pimenta e a incrível doçura da farofa casavam-se e contradiziam-se, provocavam-se e lisonjeavam-se, afogavam as papilas do comedor numa onda de sucos, conseguindo assim criar uma felicidade plena, definitiva. (DELFINO, 2005, p. 55)

Os sabores, gemidos e sensações, a partir da experiência gastronômica descrita acima, segundo Godet (2009, p. 42), “funciona como uma espécie de alegoria do próprio país, através da qual o indivíduo penetra num universo de prazeres extremos, variados e desconhecidos que apela para todos os seus sentidos [...]”. Na sequência, João Domar, sempre acompanhado por seu amigo Bartolomeu, conheceria variados pratos nacionais e estrangeiros, tais como: chucrutes, salsichas, saladas de diversos tipos, churrasco, caruru, cozidos, feijoadas, peixes grelhados, tudo descrito em detalhes, transportando o leitor a sentir as mesmas sensações dos personagens a cada prato apresentado. Vale ressaltar que, por diversas vezes, a descrição da culinária baiana na trama se apresenta como parte integrante do cotidiano da população carioca. Acredita-se que a ocorrência deste fato esteja relacionada às publicações das obras do autor Jorge Amado, traduzidas para o francês e publicadas na França, a partir da segunda metade do século XX. Já a representação reservada às bebidas, no romance, denuncia um certo exotismo, notadamente para a cachaça, a caipirinha ou, até mesmo, o cigarro da maconha, aparentemente indispensáveis

ao cotidiano da população carioca da época, sem distinção de classe se, sempre presente nas casas e nos bares, conforme denúncia Godet:

Abundância, novidade, vertigem de sensações são elementos que contribuem para projetar uma imagem do Brasil calcada em sensações físicas agradáveis que as múltiplas referências culinárias que atravessam a trilogia não se cansam de evocar. Constitui-se um campo lexical em português em torno de pratos da cozinha brasileira: feijoada, moqueca, casquinha de siri, xinxim de galinha, farofa, vatapá, todos objetos de explicação quando não de receitas detalhadas, o que evidencia o interesse etnográfico da narrativa. Ingredientes e especiarias diversas são lembrados entre os quais se destacam o azeite de dendê e o leite de coco. Surpreendentemente a cozinha baiana impera no cotidiano do Rio de Janeiro, assim como a cachaça que, pela frequência com que aparece no texto, parece que é mais consumida do que a cerveja. A inadequação à realidade denuncia o exotismo do olhar que transforma a cachaça, a caipirinha e a maconha, palavras grafadas em português nos textos, em marcas privilegiadas da diferença cultural, largamente utilizadas pelos brasileiros de todas as classes em todas as circunstâncias. (GODET, 2009, p. 43)

Em relação à música local é na companhia dos amigos Dori e Bartolomeu Zumbi que João Domar é apresentado à boemia da cidade do Rio de Janeiro: rodas de samba e carnaval. Durante essa viagem musical, Delfino retrata com precisão e conhecimento o nascimento do samba, através da canção intitulada “*Pelo Telefone*”, como o primeiro do gênero gravado no Brasil no ano de 1917, pelos compositores Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida<sup>5</sup>: “Sinhô e Donga

5. Vídeo com notas da canção publicado pelo canal Trequinho, em 1 de dezembro de 2013, disponível no: [https://www.youtube.com/watch?v=16tt\\_8X0fuU](https://www.youtube.com/watch?v=16tt_8X0fuU). “Pelo telefone” foi o primeiro samba gravado no Brasil. A música teria sido composta coletivamente na casa da Tia Ciata, mas os créditos ficaram apenas com Donga e o jornalista Mauro de Almeida. As festas da Tia Ciata foram um dos lugares em que a primeira geração de sambistas criou “Oficialmente” o estilo – ainda influenciado por ritmos europeus, como o maxixe. A casa da Tia Ciata era tradicional ponto de encontro de personagens do samba



havam, ambos, reclamado com veemência a sua paternidade. Os dois músicos chegaram quase a brigar enquanto, na rua, os cariocas parodiavam a letra original [...]” (DELFINO, 2005, p. 226). Para além de apresentar as primeiras notas do novo gênero musical, Delfino mostra-se igualmente cuidadoso ao descrever a indumentária utilizada pelos sambistas boêmios da cidade maravilhosa. Vestidos como um milorde com calça, paletó, sapato de verniz e uma camisa combinando com um lenço branco na lapela, além do chapéu panamá ou canotier, cantarolavam pelas ruas a paródia:

O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que na Carioca  
Tem um jogo de roleta  
E que se pode jogar!  
(DELFINO, 2005, p. 227)

Com efeito, é nesse universo rico e festivo, restrito aos cortiços, que João Domar totalmente adaptado às bebedeiras conheceu o samba. E o autor vai além, ao descrever como o novo ritmo era percebido pela sociedade carioca na época: “considerado uma música decadente, vulgar, reservada às prostitutas e aos malandros, e que era por isso que era proibida pela polícia [...]” (DELFINO, 2005, p. 244). João Domar até então, pouco se interessava pela música, visto que na casa do seu tio ouvia-se apenas música clássica ou pequenos grupos de choro, com direito a debates acalorados sobre as músicas de Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha, e isso o entediava. Contudo, é na companhia de Dori que João Domar passa a frequentar as festas na casa da Tia Ciata e se encanta definitivamente pelo samba. Em uma dessas noites, João Domar conhecera os sambistas Donga e Cartola, entre outros que se reuniam para compor, cantar e dançar novos sambas. “A atmosfera musical, perfumada de azeite de dendê, leite de coco, canela, pimenta

---

carioca como, Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, Sinhô, João da Baiana, Mauro de Almeida, entre outros ilustres desconhecidos.

e risos, aumentou mais um tom. Um a um, outros músicos vieram tomar assento nesse samba de roda [...]” (DELFINO, 2005, p. 248). Carelli, na obra *Culturas Cruzadas*, retrata como a vanguarda parisiense, estimulada por suas criações musicais no início do século XX, apresentava conhecimentos sobre os ritmos brasileiros da época. O que certamente influenciou na escolha do deslocamento da obra pelo autor, na apresentação do samba.

Nos anos 1920, o Modernismo incorpora antropofagicamente as vanguardas parisienses, e depois nos anos 1960, Brasília, o Cinema Novo, a Bossa Nova, estimulam a criação francesa. A projeção da Música Popular Brasileira, MPB, constitui um bom exemplo de vetor de comunicação desta cultura na França e no mundo. No início do século, o maxixe tinha feito furor em Paris. Um dos embaixadores deste ritmo foi Duque, que reina no Luna Parc e que trouxe para a França Pixinguinha e os Batutas. Nos outros anos do pós-guerra, foi a “loucura do samba”; muitos sambas carnavalescos foram traduzidos, assim como sambas-canções. Nos anos 1960, a Bossa Nova vai seduzir um público mais exigente: A Garota de Ipanema, 1962, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim conhece um grande sucesso. E, fato convincente, músicos franceses tais como Barouh, Moustaki, Vassiliu, Véronique Sanson, Nicoletta, Nicole Croisille, Gold e muitos outros integram esta música popular vinda do Brasil. Em uma outra fase dessas trocas, alguns músicos desligaram-se da Bossa Nova, como Chico Buarque de Hollanda, os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, e o barroco de Minas, Milton Nascimento. (CARELLI, 1994, p. 254)

No romance, durante a trajetória do personagem João Domar, diferentes elementos culturais da sociedade carioca dos anos 1920 integraram o mesmo espaço: da culinária ao samba; do samba ao Candomblé; do Candomblé à Igreja Católica, através do arcebispo Dom Sebastião, associado ao arquiteto Heitor Costa e Silva, responsável pelo projeto e construção da estátua do Cristo Redentor. Entretanto, em relação a representação dos espaços sagrados reservados à Igreja Católica e o Candomblé, presentes no texto, obser-



vam-se algumas particularidades, a partir das passagens a seguir:

Assim que chegou ao Rio de Janeiro, Heitor antes de mais nada foi visitar Dom Sebastião. Este acabava de almoçar e, antes de retomar o trabalho, fazia a digestão jogando uma partidinha de bilhar no salão de jogos do palácio São Joaquim. (DELFINO, 2005, p. 253)

Representado no texto como um local calmo e aprazível. Já em relação à imagem do Candomblé, esta aparece associada a goles de cachaça, pedidos impossíveis, comparáveis aos rituais de feitiçarias. A exemplo da tentativa desesperada de impedir o casamento da Emivalda, Otália, aflita com o destino da filha, propõe a João Domar fazer visita à uma mãe-de-santo, para que possa impedir o tão indesejado casamento, pois o noivo Antônio do Cedo teria afinidades por laços de sangue com Emivalda. Na sequência, o autor apresenta os elementos do Candomblé presentes na narrativa, a começar pela cachaça, charuto, ar sobrenatural e o som dos atabaques.

Otália estremeceu e bebeu outro gole de cachaça. Acendeu de novo o charuto e prosseguiu, com a mesma voz lenta e rugosa: – Minha avó teve uma filha desse porco. Como não era um macho, o velho Roberto do Cedo evidentemente não reconheceu a filha. Esta, quando a escravidão foi abolida, encontrou meu pai e ficou, então, grávida de mim. Em meu corpo e no de Emivalda corre o mesmo sangue que nas veias de Antônio do Cedo. Por isso é que este casamento não pode acontecer e não acontecerá... [...] de repente, o silêncio foi quebrado pelos sons graves de atabaques vindos de um morro vizinho. Otália se arrepiou. Antes de sair da sala, ela acrescentou: – Amanhã eu vou ver a mãe-de-santo. E você vai vir comigo, João. Esse casamento não pode acontecer. (DELFINO, 2005, p. 150)

A partir de então, os relatos associados ao Candomblé no texto remetem seu leitor ao universo das feitiçarias, encantos para machucar, destruir e até mesmo matar. Delfino, numa tentativa de desmitificar o universo desconhecido que tenta descrever, parece estabelecer paralelos entre às figuras das mães-de-santo da cidade do Rio

de Janeiro e às “bruxas, feitiçarias, videntes e cartomantes, que estavam por toda parte na cidade de Marselha. Aliás, sobre este tema Pierre Rivas (1991), retrata o imaginário francês no que tange à representação da cultura brasileira, da seguinte forma:

O que limita uma visão do mundo é também o que a funda. A força catalizadora daquela geografia mítica, mágica, primitivista explica as vias de transmissão da literatura brasileira na França, muitas vezes reduzida à alteridade nordestina em prejuízo do romance urbano, cosmopolita ou formalista. (RIVAS, 1991, p. 245)

A produção de imagens culturais do Brasil que emergem no texto parece associadas às influências assimiladas durante o processo da colonização portuguesa, associadas à profusão de relatos dos viajantes europeus, arraigados na antiguidade, deixaram marcas que o tempo parece não corroer. De maneira que a produção de um imaginário, desfocado da realidade e atrelado a fantasia medieval, parece ainda, de alguma forma, servir como base de sustentação na produção das imagens e identidades brasileiras do século XXI. Segundo Carvalho (2004, p. 12), esse processo de jogo de espelhos em que as imagens do Brasil são manipuladas ressaltam nada menos que:

[...] a tentativa de explicar o Brasil, de lhe dar uma imagem, é um processo complicado: começa no tempo da descoberta e da colonização, quando a imagem do país e do continente é constituída por europeus conquistadores e colonizadores que, vinda da Europa, a tornam conhecida por lá, passando esta imagem européia de geração em geração. (...) A imagem arquetípica do Brasil, vinda da Europa, reafirmada no Brasil, volta para Europa, (...) fechando um ciclo vicioso. (CARVALHAL, 2004, p. 12)

A propósito, segundo Rivas (2006, p. 242-247) de 1880 até nossos dias, a presença do Brasil na França poderia periodizar-se em dois momentos. Um eixo ideológico, até 1920, que reduz a presença brasileira ao mesmo, sendo o Brasil uma imagem longínqua, mas idêntica a da França. É um outro, a partir de 1930 quando passa



a ser descrito como a de um Brasil Outro, como contraponto da França, em polo da alteridade absoluta. Passa-se assim, da redução ideológica ao mesmo (o Brasil como reprodução da França), à elaboração mítica de um Brasil como complemento da França, como contrapartida da incompletude francesa. Essa guinada epistemológica provoca igualmente uma mudança qualitativa na condição da alteridade Brasileira, reduzida até aqui ao exotismo, se transforma daí em diante em função mitopoética, e o Brasil deixa de dar lugar a um discurso descentrado para tornar-se matéria literária e elaboração estética em que a França, fechada em seu provincianismo, vai projetar suas nostalgias, seus sonhos, suas buscas. Aliás, sobre o tema, Carellicita o texto do sociólogo Roger Bastide, que em viagem a Salvador da Bahia, alerta para os caminhos a serem percorridos junto à cultura local, pelos amantes e curiosos, em busca de aprofundar conhecimentos acerca da representação religiosa, conforme excerto a seguir:

Em um texto de síntese que serve de prefácio a uma coletânea de seus artigos afro-brasileiros publicada em 1973 no Brasil, Roger Bastide fala explicitamente “das diversas etapas do itinerário espiritual de um pesquisador na descoberta do mundo dos candomblés”. E realçando os dados da experiência, factuais, portanto, menos caduco que sua interpretação [...]. (BASTIDE 1973, *apud* CARELLI, 1994, p. 245)

No *Rio Africano* encontram-se algumas das representações mais marcantes acerca do Candomblé na narrativa. “A macumba não exclui nenhuma religião, nenhuma crença” (DELFINO, 2005, p. 365). Indiferente após o primeiro sacrifício não ter logrado êxito, João Domar relativizava as diferenças culturais de acordo com sua visão de mundo. Já durante o segundo sacrifício, mostrou-se aflito diante de Dona Diva pelo destino de sua prima, e esta, percebendo sua tristeza, o indicou a uma mãe-de-santo praticante da Quimbanda, a Tigresa Negra. De estivador a bicheiro, o destemido João Domar em companhia constante dos seus amigos, o menino Dori

e o pintor e artista Zumbi, começava então a apropriar-se do vocabulário utilizado nos ditos cultos afro-brasileiros, a exemplo das palavras, Saravá<sup>6</sup>; mandiga<sup>7</sup>; macumbeiros<sup>8</sup>; mau-olhado<sup>9</sup>, entre outras presentes no cotidiano, festejos, nas ruas ou favelas do Rio de Janeiro. João Domar aprende também sobre a Quimbanda através da personagem Dona Diva: “É uma religião africana. Você irá ver aquela que chamam de Tigresa Negra” (2005, p. 202). Embora permanecesse incrédulo aos rituais, a exemplo do malogrado primeiro trabalho realizado para destruir o casamento da prima, “Diva o replica com desprezo: [...] É uma mãe-de-santo do candomblé. Para lançar malefício, não resolve. Tem que ser uma coisa mais forte [...]. O candomblé é a força positiva” (2005, p. 202), referindo-se à quimbanda e o adverte que não faça ele mesmo o pedido, pois para este ritual haveria a lei do retorno. Entretanto, João Domar parece nada acreditar.

A Tigresa Negra, no meio do terreiro, levantou os braços acima da cabeça, olhos fechados, charuto sempre aceso na boca. Junto de João apareceu de repente um homem bem baixinho, usando um chapéu sem forma e vestindo uma túnica comprida de cor cinza. Saiu de trás de um tronco de árvore e, a passos contados, passou perto de João a ponto de roçar nele, imprimindo um ritmo lento na pele de um atabaque que ele trazia preso na cintura. Com voz de timbre grave, iniciou uma encantação que ressoou e foi batendo de árvore em árvore:

Eu te chamo à meia noite

6. Usa-se em saudações nos cultos afro-brasileiros. Variação de saravá. Disponível em dicionário Aurélio online: <https://www.dicio.com.br>. Acesso:04/09/2019.

7. Indivíduo das mandingas, raça de negros cruzada com elementos berbere-etíopicos (Os mandingas eram considerados grandes mágicos ou feiticeiros). Disponível em dicionário Aurélio online: <https://www.dicio.com.br>. Acesso:04/09/2019.

8. adj. Que pratica a macumba, que tem influência católica, espírita e... Disponível em dicionário Aurélio online: <https://www.dicio.com.br>. Acesso:04/09/2019.

9. [Brasil] Qualidade que se atribui a certas pessoas de transmitirem azar àqueles para quem olham. Disponível em dicionário Aurélio online: <https://www.dicio.com.br>. Acesso:04/09/2019.



Eu te chamo de madrugada  
Vem ajudar o povo do quimbanda  
Exu, ê, ê, ê  
Exu, á, á, á...

O gnomo repetiu essa prece várias vezes, sempre se dirigindo feito um autômato na direção da quimbandeira. (DELFINO, 2005, p. 207)

Passados alguns dias do ritual, o pobre homem prometido a Emivalda, padece no hospital. Mas, a lei do retorno encontra o destemido bicheiro, e este procura agora um pai-de-santo, pai Cachoeira, cujos poderes curavam até aleijados. Morrendo de dor, João Domar suplica por ajuda, no entanto tem o seu pedido negado e pai Cachoeira explica: “Não posso. O senhor veio ao Brasil para fazer o bem à sua volta. E o senhor não cessou de semear a morte e a infelicidade. As suas portas estão trancadas” (DELFINO, 2005, p. 306). Furioso e incrédulo diante do que não consegue compreender ou acreditar, arremessa pai Cachoeira pela janela, matando-o brutalmente. Mergulhado numa espécie de inferno astral que parecia não ter fim, sofreu um grave acidente de carro e, antes de perder totalmente a consciência, percebeu a imagem do índio Febrônio “antes de se deixar levar pela morte, teve tempo de vislumbrar o rosto do índio Febrônio, sentado nos galhos de um abacateiro enorme” (DELFINO, 2005, p. 312). E assim começou a mudança na paisagem dentro do romance. Surgiu a floresta, o “bom” índio Febrônio; desaparecem os bairros nobres e os bairros pobres, levando consigo todos os vestígios de culpa, maldades, assassinatos e trapaças perpetrados pelo seu personagem principal.

### **Rio índio – o (não) exotismo literário no romance?**

A representação que emerge do índio Febrônio no romance *Corcovado*, nos primeiros instantes, parece dialogar com os relatos dos aventureiros do século XVI que por aqui passaram, na descrição do natural brasileiro e dos elementos culturais que o envolvem: “[...] rosto pintado de linhas e manchas, cabelos enfeitados de

plumas de pássaros, olho escuro, narinas dilatadas, dentes brancos pontudos como minúsculas adagas”. (DELFINO, 2005, p. 315). A semelhança em relação às representações produzidas no século XVI, período marcado pela expedição nomeada por França Antártica, por exemplo, é algo que inquieta o leitor mais atento. Vejamos as ilustrações extraídas da obra *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry<sup>10</sup>, quando afirma: “Tanto os homens como as mulheres estavam tão nus como ao saírem do ventre, [...] tinham o corpo todo pintado e manchado de preto”, e continua, [...] todos tinham o lábio inferior furado ou fendido e cada qual trazia no beijo uma pedra verde polida” (LÉRY, 2007, p. 78). Segundo Tetamanzi (2007, p. 137), semelhanças entre descrições desta ordem permanecem associadas a um jogo de espelhos, onde o passado parece refletir no presente de forma a permanecer vivo. Aliás, sobre essas representações o autor chama a atenção para a escrita dos herdeiros do pensamento selvagem, de Lévi Strauss, ao analisar diferentes textos produzidos sobre os indígenas, no século XVI. Palazzo (2010) problematiza a questão ao lembrar que tanto Thevet (1978) quanto Léry (2007), apesar de viajantes escritores em seu tempo, produziram seus respectivos relatos calcados nas lentes da antiguidade, a partir da iconografia descrita por outros viajantes, a despeito da realidade vislumbrada *in loco*.

No discurso dos viajantes franceses dos dois primeiros séculos após os “descobrimientos” permanecia, pois, a despeito das diferenças que pudessem separá-los, o fio condutor de uma forte expectativa do fantástico a ser encontrado nas novas terras. Insistimos que uma leitura detalhada do relato de Thevet deixa claro não haver rompimento algum com a mentalidade medieval. (PALAZZO, 2010, p. 180)

Segundo Palazzo (2010), a mudança do olhar sobre o outro, nos relatos dos viajantes, parece sofrer pouca ou quase nenhuma alteração. Godet (2009, p. 38), da

10. Protestante, simples sapateiro, estudioso de teologia, embarcou com alguns outros artesões para colaborar na tentativa colonizadora de Villegagnon (LÉRY, 2007, p. 15).



mesma forma, evidencia que: “esses dados só reforçam a constatação de que estamos diante de uma forma recorrente de representações das terras virgens do Novo Mundo, situando-as na continuidade da Europa ou delas se servindo para elaborar a utopia do recomeço”. Para ilustrar as observações supracitadas, convém comparar as descrições sobre o habitat do índio Febrônio, presentes no romance, com os relatos dos viajantes: “Era uma peça vazia, de paredes sumárias constituídas de galhos cortados e fincados no chão, que suportavam um teto de palmeiras amarrados com cipó” (DELFINO, 2005, p. 316). Todas as vezes que voltava a dormir, João Domar sentia medo de ser devorado, muito provavelmente em alusão aos índios canibais descritos por Thevet (1978, p. 41). Ou ainda, quando, Febrônio se aproxima de João Domar e o ajuda, utilizando-se de “unguentos e musgos” (DELFINO, 2005, p. 317). Não sabendo se sobreviveria, o índio diz: “- Você agora sabe tudo – Daqui alguns dias vamos ver se Deus quer o seu espírito ou se prefere deixá-lo viver” (DELFINO, 2005, p. 318), numa alusão aos relatos de Léry que dizia que

após a sucção da parte doente do corpo, nada dar aos doentes acamados a menos que peçam. [...], e nove dias depois o alimenta, transmite seus ensinamentos e este aos poucos se recupera. (LÉRY, 2007, p. 246)

Os dias, até então descritos como ensolarados, transformaram-se em dias de chuvas torrenciais. A mudança climática não parecia incomodar o cotidiano de João Domar. Recuperado e tomado por esse novo modo de vida, aprendeu a colher frutos, a andar pela mata e a vestir-se como Febrônio. Sobre este tema, Schwarcz sugere que:

Os franceses pareciam querer, pois, redescobri um local descoberto havia muito, e a curiosidade reprimida por tantos anos agora se transformava em realidade [...] o Brasil era o país mais “exótico” do continente – seus indígenas, africanos, mosquitos, serpentes e uma natureza um tanto singular [...]. (SCHWARCZ, p. 13)

A imagem do índio Febrônio, o xamã, o pajé, aparece pela primeira vez no romance, em suas páginas iniciais, na condição de invisibilidade, o que seria, aliás, uma característica predominante de sua representação, ao longo da obra, conforme nos mostra a passagem a seguir: “João distinguiu, quando o bonde fez uma curva para a esquerda, um homem encarapitado<sup>11</sup> num galho estreito de um abacateiro” (DELFINO, 2005, p. 46). Em seguida, pergunta ao tio se o que ele vira é um “selvagem”, o que é negado pelo seu tio, que diz ser apenas um índio e dizendo-lhe o seu nome: Febrônio. “Ele não faz mal a ninguém. Vive nas árvores e nós no chão. Cada um em seu mundo e tudo vai muito bem assim... [...]” (DELFINO, 2005, p. 47). Foi através de aparições raras, quase fantasmagóricas, que o índio Febrônio, morador da floresta da Tijuca, seria introduzido na obra. O que João Domar não poderia imaginar é que o destino do desprezado Febrônio, alguns anos mais tarde, se cruzaria novamente com o seu, desta vez para salvá-lo dos destroços, após um grave acidente de carro e levá-lo para completa recuperação, na floresta, durante meses. E sem saber onde estava, João perguntou: “- Diga-me, Febrônio.... Onde é que a gente está, aqui? [...]”. “- A gente está no Rio. – Como assim, no Rio? – É, no Rio. E não muito longe de Santa Tereza. A pé, é preciso menos de duas horas para chegar lá [...]” (DELFINO, 2005, p. 319). Observa-se, neste diálogo, que os dois sempre estiveram próximos um do outro e ainda assim, a floresta e o índio permaneciam invisíveis. Chegada a hora de retornar à cidade, coisa que imaginava fazer há tempos, mas não tinha coragem de enfrentar o seu destino devido aos seus erros do passado, eis que Febrônio o convida a partir. Nesse momento João Domar o convida para irem juntos, mas Febrônio explica:

11. Que se encarapitou; colocado ou situado num local mais elevado, mais alto: animal encarapitado no telhado da fábrica. Disponível em dicionário Aurélio online: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 04/09/2019.



Não. O meu lugar é aqui. Sou brasileiro, mas também sou tupinambá. E os tupinambás só podem viver na floresta. Nas cidades, não somos nada. Menos que negros. Menos que cachorros. [...] Nossos dois mundos não podem se entender. O seu é brutal e sem respeito. Ele é forte demais para o meu [...]. (DELFINO, 2005, p. 322)

Desconfia-se, entretanto, que o convite de João Domar ao índio Febrônio seja motivado pela inquietação de que ele ficará sozinho, para em seguida surgir a revelação: “– Mas quem lhe disse que eu estava só? – Mas desde que estou aqui, nunca vi ninguém a não ser você nesta mata. Tirando os macacos e os papagaios [...]” (DELFINO, 2005, p. 322). Para sua surpresa, Febrônio o ensina a ver a partir de sua visão, explicando que João enxerga como os brancos e desta maneira não consegue vislumbrar a vida que sempre aconteceu a sua volta.

E, em alguns segundos, o milagre acontece. Na clareira onde corria a cascata, ele sentiu a presença de outros índios, uns cinquenta tupinambás, andando nus, correndo, rindo, sob a copa alta das árvores, brincando na água, fumando cachimbos compridos. As mulheres, de peito pequeno, dentes brilhantes, conversavam na cabana, preparavam a comida, trançavam cipós, pintavam com fibras de palmeiras molhadas em cores vegetais sinais sagrados no corpo das crianças. Duas o cumprimentaram com um gesto da mão, os olhos baixos. Febrônio também apareceu, abraçando pela cintura uma jovem tupinambá que, em troca, lhe acariciava as nádegas, sem pudor nem a menor provocação. (DELFINO, 2005, p. 323)

Paralelamente às descrições positivas e virtuosas acerca da representação do natural brasileiro, presentes na trama, a exemplo de quando revela para João Domar a sua grande missão no Rio de Janeiro, o verdadeiro motivo que o trouxe ao Brasil “– Faça o que você tem de fazer. Trance as três raízes do Brasil [...]” (DELFINO, 2005, p. 324). O que se percebe, entretanto, no final do capítulo, parece conduzir os leitores ainda que inconscientemente, na direção das narrativas dos aventureiros de outros tempos, que acreditavam na salvação de

um povo, conforme revela Léry (2007, p. 202), através da seguinte frase: “Era nosso dever salvá-lo”.

### **A presença na obra da mulher branca x negra**

A imagem da mulher branca que emerge do Rio Branco é descrita como imaculada, provida de beleza angelical e doce por natureza, católica e submissa aos pais, ou marido. Neste local da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro de Santa Teresa, habita a família de Francisco da Cunha, pai de Emivalda, jovem de classe alta e bem posicionada socialmente. Aparece descrita com “longos cabelos negros ondulados descendo até o meio das costas, olhos de um verde-água profundo puxado para as têmporas, uma boca vermelha e carnuda abrindo-se sobre dentes de marfim, ela brilhava de frescor, de malícia, de graça adolescente [...]” (DELFINO, 2005, p. 48). Educada nos princípios religiosos católicos, conhecia a literatura francesa e citava Victor Hugo e Baudelaire. Vivia reclusa e vigiada pelos pais ou pela ama, e pertencia a uma categoria de mulheres com as quais o personagem João Domar, homem de origem simples das docas do porto de Marselha, jamais convivera. Apesar do autor dar pistas sobre a mestiçagem, ao descrever a mãe da jovem Emivalda como uma mulher de pele de cobre e ébano misturados (DELFINO, 2005, p. 48). A representação da mulher branca que emerge do texto sugere que as mulheres de famílias ricas e brancas são as damas, puras e prontas para o casamento, enquanto as mulheres negras costumam aparecerem descritas como objetos de desejo, satisfação e prazer. E no romance Corcovado a representação dessas mulheres não é diferente. Carelli (1994, p. 61) dá pistas dessa representação quando cita as impressões do historiador e escritor francês, Ferdinand Denis (1798-1890), em visita ao Brasil, entre os anos de 1816-1821, sobre a dança landou, classificada não por ele, mas igualmente por outros viajantes do seu tempo, como



“indecente, mas digna de admiração”. Em contraponto as personagens do Rio Branco descritas anteriormente, o autor apresenta as personagens negras do Rio Africano, notadamente, como fruto das mazelas, da pobreza, da bandidagem, do Candomblé, das magias negras, das bebedeiras, do samba, do malandro, personificado na figura de Dona Diva. A anti-heroína, Dona Diva, descrita como uma mulher nordestina temida pelos homens e por seu temperamento forte, torna-se chefe de uma grande rede de jogo do bicho, e, por consequência, rica e poderosa. Sua história é narrada envolta de mistério, a exemplo do diálogo entre João Dimar, quando o mesmo questiona sua trajetória ao jovem Dori:

Segundo o que diziam nas mesas dos bares, Dona Diva tinha matado mais de cem maridos sem que a polícia encontrasse qualquer prova de culpa.

E como foi que ela chegou no Rio?

Dori, lustrando o chapéu com a manga do paletó, jogou ao acaso:

Sei lá chefe! Uns dizem que ela fugiu do Nordeste porque um inspetor encontrou alguma prova que podia condená-la por assassinato. Outros, que é por causa de uma mãe-de-santo que a família de um defunto teria contratado para fazer um trabalho de vingança contra ela. Em todo caso, aqui no Rio todos a respeitam. Por causa dessa história de morte e mandinga. Mas também porque é uma grande bicheira. E principalmente porque ela herdou uma imensa fortuna. (DELFINO, 2005, p.178)

Apesar de sua trajetória cercada de mistério e desconfiança, a poderosa e rica Dona Diva é a única personagem a ultrapassar as fronteiras entre os mundos, Rio Africano e Rio Branco, na obra. Entretanto, apesar de apresentá-la como uma mulher forte e consolidada financeiramente, diferentemente dos demais personagens de pele não branca, cercados pela miséria, Dona Diva segue o mesmo destino reservado e naturalizado a esses personagens, quase sempre descritos em sua grande maioria, através das lentes reificadas do estereótipo, na representação da mulher negra, assassina, portadora de uma sen-

sualidade sem limites, e cuja riqueza só se justifica através de meios ilícitos, conforme aponta, Ana Maria Bicalho, em seu *artigo Un regard au-delà des stéréotypes? Corcovado et 12, rue Carioca*:

*Cette femme noir à la sensualité sans limites est un exemple de l'image stéréotypée associée à la femme brésilienne (mais pas exclusivement) présente dans l'imaginaire français. Tettamanzi (2004: 214), en discutant de la représentation de la Femme brésilienne dans l'imaginaire français, a observé que ce cliché s'est constitué très rapidement sous l'influence de la prostitution et de la vision de la sexualité noire Cette représentation du Noirérotis n'est pas uniquement le fait des regards étrangers sur le Brésil. Il importe de souligner que la littérature brésilienne nous offre aussi des exemples qui nourrissent ce regard stéréotypé sur les femmes brésiennes, particulièrement les mulâtresses [...]. (TETTAMANZI, 2004, p. 214, apud BICALHO, 2018, p. 26)*

### Considerações finais

No decorrer da pesquisa não foi difícil encontrar entrevistas concedidas e/ou artigos que retratam a relação de “débito de amor de Delfino em relação ao Brasil”. Sua paixão pelo país, música e povo brasileiro está presente no romance *Corcovado*, cuja narrativa apresenta uma rica apresentação da sociedade carioca em evolução dos anos 1920-1930, da culinária, do samba, do candomblé, entre outras representações. Delfino presenteia seus leitores através de um minucioso relato da culinária baiana presente no cotidiano carioca, ao descrever, exaustivamente, pratos, bebidas, iguarias, até mesmo a cachaça, com naturalidade e um certo exotismo.

Em relação ao universo musical descrito no romance, rememora alguns aspectos históricos do nascimento do samba, listando os nomes dos grandes sambistas da época, utilizando-se do expediente excessivamente descritivo, para representar os músicos cariocas, a partir dos seus costumes, formas de vestir e/ou comportamento. Da mesma maneira, apresenta as rodas de samba em cultos de terreiros do Candomblé, numa mistura frenética, entre música e religião, ritmos, devoção e sensualidade



dos corpos, inserida através dos rituais e sacrifícios da macumba e/ou quimbanda, quase sempre associadas a rituais de feitiçaria ou ilustração do mal como contraponto do bem. Em sua compulsão de tudo explicar, parece revisitar contemporâneos de outras épocas, ao descrever determinados comportamentos ou práticas, pautadas pelo exotismo e clichê, numa tentativa, talvez, de melhor entreter seu público-alvo.

Em relação ao índio Febrônio, em diferentes momentos parece flertar com as descrições presentes nos relatos dos viajantes, do século XVI, que presenciaram o encontro entre o Velho e o Novo Mundo. É notório o esforço para ressignificá-lo positivamente, em contraponto ao personagem homônimo de Cendrars e se afastar das descrições estereotipadas. Entretanto, parece não conseguir evitar a idealização em torno do tema e ainda contribui para mantê-lo na invisibilidade. Em polo oposto, temos o personagem principal João Domar, de origem francesa, que apesar de envolvido em diferentes práticas ilegais, assassinatos, um grave acidente de carro, volta a frequentar impunemente a sociedade carioca, ao ponto de participar da construção do Cristo Redentor, sem sofrer represálias ou responder frente à justiça. O que de alguma forma contribui para revisitar o imaginário dos aventureiros do século XVI, que por aqui passaram ao sugerir que não existe pecado ao sul do Equador.

No que se refere à representação feminina, o autor apenas ratifica o que se espera dele, na representação da mulher branca da época, a partir de uma perspectiva patriarcal no domínio da família, onde o pai (ou figura paterna) mantém a autoridade sobre as mulheres e as crianças, de maneira a reproduzir uma representação da mulher branca, como virgem, católica, e culta a espera de um bom casamento. Em polo contrário, encontra-se a representação reificada feminina reservada a mulher negra, como habitante do sub mundo, desprovida de conhecimentos, envolta de mistérios, feitiços e assassinatos, e portadora de uma “sensualidade sem limites”.

Por fim, vale igualmente ressaltar que, apesar de o romance produzir um retrato minucioso da modernização da cidade do Rio de Janeiro dos anos 20-30, permanece fiel a um modelo de representação, a partir do magnetismo exercido pelo exotismo sobre o estrangeiro, ao reproduzir as paisagens de um Brasil paradoxal, misto de uma terra rica, repleta de beleza natural, em constante desordem, naturalizada pelos estereótipos e clichês. Sob tais perspectivas, devemos ampliar o escopo das narrativas pela lente daquilo que não consegue apagar a memória pelo simples entendimento que “a literatura é, sim, uma formadora de opiniões de longa duração” (SOUZA, 2004, p. 32), que opera de modo subconsciente e inconsciente, e, a longo prazo, favorece que a imagem literária alcance status simbólico, junto ao público leitor mais desavisado.

#### Referências

- MOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*. 1. ed. Paris – França: Armand Colin, 2010.
- BICALHO, Ana Maria. *Corcovado et 12, rue Carioca de Jean-Paul Delfino*. Un regard au-delà des stéréotypes? UFBA, v. 1, n. 1, p. 21-31, jan./2018.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurelio. *Dicionário online de língua portuguesa*. Termos: Vendeta; Alteridade; Identidade; Saravá; Encarapitado; Estereótipos e clichês; Mandinga Macumbeiros; Mau-olhado. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/vendeta>. Acesso em: 4 set. 2019.
- CARELLI, Mario. *Culturas Cruzadas: Intercâmbios culturais entre França e Brasil*. 1. ed. Campinas – São Paulo: PAPIRUS EDITORA, 1994. p. 1-272.
- CARELLI, Mario; THÉRY, Hervé; ZANTMAN, Alain. *France-Brésil: Bilan pour une relance*. 1. ed. Paris – França: editions entente, 1987. p. 1-288.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004.



CENDRARS, Blaise. Fébronio (magia sexualis). In: \_\_\_\_\_. *La vie dangereuse*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1938.

DELFINO, Jean Paul. *Corcovado*. 1. ed. Rio de Janeiro – RJ: Record, 2005.

GODET, Rita Olivieri. *As alteridades do mundo num Brasil Barroco*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 47-56, jul./2009.

GODET, Rita Olivieri. PRIPLAP/ERIMIT. *Le Brésil dans l'imaginaire littéraire français actuel: images de la latinité et du métissage*. Université Rennes 2, v. 1, n. 1, p. 1-17, out./2014.

LÉRY, Jean De. *Viagem à terra do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2007.

MELLO, A. M. L. D; MOREIRA, Maria Eunice; BERND, Zilá. *Pensamento Francês e Cultura Brasileira: Coleção Memória das Letras*, 24. 1. ed. Porto Alegre – RS: EdPUCRS, 2009. p. 1-259.

MURAT, Lúcia, direção de. *Olhar Estrangeiro: Um personagem Chamado Brasil*. França, Suécia, EUA: Europa Filmes, 2005, 1 DVD. (130 min.).

PALAZZO, Carmen Lícia. *Entre mitos, utopias e razão: Os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)*. 2. ed. Porto Alegre – RS: ed. PUCRS, 2010. p. 1-214.

RIVAS, Pierre. O Brasil no imaginario Francês: tentações ideológicas e recorrência mítica (1880-1980). *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 11, n. 9, p. 242-247, 2006.

RIVAS, Pierre. O Brasil no Imaginário francês. *Universidade Paris X*, Nanterre, v. 1, n. 1, p. 242-247, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. 1. ed. São Paulo – SP: Companhia Das Letras, 2008.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. 1. ed. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Limitada, 1978.

YOUTUBE. Primeiro Samba Gravado. 1916. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=16tt\\_8X0fuU](https://www.youtube.com/watch?v=16tt_8X0fuU). Acesso em: 20 ago. 2019.

-----//-----

**Résumé:** Cet article vise à discuter de certaines des représentations des éléments culturels et sociaux du Brésil, présentes dans le roman *Corcovado*. Il s'agit d'une œuvre contemporaine, située dans la ville de Rio de Janeiro, du début du XXe siècle, dont le récit évoque d'importantes représentations de l'époque, telles que: la samba, le candomblé, la cuisine, et le rôle social réservé aux amérindiens, et la femme noire, dans l'intrigue fictive. L'analyse cherche ensuite à réfléchir comment ces représentations culturelles et sociales s'insèrent dans l'œuvre, revisitent l'historiographie du XVIIe siècle, et resurgissent à l'époque contemporaine, générant de l'étrangeté, en relation avec le maintien de l'exotisme dans la représentation du naturel brésilien, ou même, quand il réifie les représentations liées à l'univers de la femme noire, dans l'œuvre, dont les images, restent décrites à travers le prisme des stéréotypes et des clichés. Pour ce travail, en plus du roman en cours d'analyse, une revue bibliographique et documentaire spécifique sur le thème a été utilisée.

**Mots-clés:** Jean-Paul Delfino; *Corcovado*; Représentations; Stéréotypes et Clichés.

*Recebido em: 05 de abril de 2021.*

*Aceito em: 12 de abril de 2021.*