

UM CASO DE MIGRAÇÃO INTERMEDIAL DE PERSONAGENS. BÉCASSINE ET CORTO MALTESE EM TRÊS NOVELAS BREVES DE CHANTAL THOMAS¹

CRISTINA ÁLVARES

Palavras-chave: micronovela, banda desenhada, personagem, intermedialidade, transficcionalidade

Keywords: short short stories, comics, character, intermediality, transfictionality

1. Banda desenhada, micronovelas e *petites filles*

Chantal Thomas é uma escritora francesa contemporânea, historiadora especialista do século XVIII, que tem publicado romances históricos, novelas, textos dramáticos e ensaios. Publicado em 1995, *La vie réelle des petites filles* é um conjunto de novelas breves cuja problemática geral é a formação e a educação das meninas. As histórias tematizam práticas e estratégias educacionais de conformação das meninas a um modelo e a uma norma do género feminino, mostrando facetas várias de um dispositivo ideológico que sustenta uma hierarquia e uma relação de poder entre os géneros. Uma das estratégias é a autodisciplina, física e mental, onde a leitura – especificamente dirigida ao público feminino infanto-juvenil – tem um papel crucial. Muitas histórias giram em torno daquilo que o dispositivo segrega como resíduo psicosexual: a vida real das meninas feita de pulsões, fantasmas, sonhos, traumas, sintomas, medos, obsessões, prazeres. Embora as histórias em geral não estejam explicitamente situadas no tempo histórico, vários elementos e indícios permitem localizar a maior parte delas no século XX. O próprio conceito de leitura para meninas, com objetivos ao mesmo tempo morais e de entretenimento, é um conceito moderno saído da convergência entre

¹ Este artigo foi produzido no âmbito do projeto PTDC/CLE-LLI/103972/2008 *Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e desenvolve um conjunto de tópicos apresentados na segunda edição das Conferências de Banda Desenhada em Portugal, a 29 de setembro de 2012.

instrução primária obrigatória² e imprensa infanto-juvenil – que nascem ambas no final do século XIX (Mollier, “Naissance”; Couderc, *La semaine*).

Muitas das novelas entram, pela sua dimensão de cerca de uma página, na categoria das novelas breves ou micronovelas, também chamadas micronarrativas ou microficcões. A brevidade (e a hiperbrevidade de narrativas com sete ou mesmo quatro palavras ou com 140 caracteres) é o efeito direto da máxima expressão a que são levadas as potencialidades do conto: condensação, intensidade, economia de meios, unidade de efeito. A unidade de efeito (o impacto do final único) é o objetivo visado tanto pelo conto como pela micronovela e daí a importância do final surpreendente, revelador ou desconcertante (Roas 25). Elipse, paralipse e frequência singulativa são figuras narratológicas fundamentais da micronarrativa. A intensificação das características do conto produz amplas zonas de indeterminação semântica, exigindo do leitor um esforço hermenêutico considerável. A genealogia das micronarrativas remonta aos *petits poèmes en prose* de Baudelaire (Lagmanovich 163) e goza de uma prestigiada tradição literária no mundo hispanófono. Iniciada com Rubén Darío (1867-1916), escritor nicaraguense que representa maximamente o modernismo de língua espanhola, esta tradição inclui escritores como Arreola, Borges, Cortazar e Monterroso – este último famoso pelo seu “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, exemplo prototípico da narrativa hiperbreve. As micronarrativas contam também com uma tradição teórico-crítica em espanhol bem consolidada (Lagmanovitch, Roas). Nos anos noventa as novas tecnologias reativaram globalmente a produção de narrativas curtas e extremamente curtas que, em francês, se chamam *microfictions* ou *micronouvelles*. Os contos ultra-breves de Jacques Sternberg, as fábulas de Roland Dubillard, os registos de prazeres minúsculos de Philippe Delerm contam-se entre as narrativas breves produzidas nessa altura. Mais recentemente o género tem vindo a ser praticado por vários autores francófonos, entre os quais se destaca Régis Jauffret com as suas *Microfictions* publicadas em 2007.

Três das micronovelas de Chantal Thomas são dedicadas a Bécassine,

² A lei Ferry, de 1882 institui a instrução primária obrigatória para as crianças dos dois sexos entre os 6 e os 13 anos. A instrução pode ser ministrada nas escolas públicas ou privadas, ou no seio da família, pelo pai ou por uma pessoa da sua escolha. Jean-Yves Mollier afirma que nenhuma criança com menos de treze anos estaria em condições, em 1900, de evitar a companhia prolongada com o imprimido, tanto sob a forma de manuais escolares como na forma das revistas ilustradas para crianças e jovens (Mollier 17-18, 25).

personagem fundadora da BD francófona, criada em 1905 por Jacqueline Rivière, redatora-chefe de *La Semaine de Suzette*, uma revista para meninas. As três novelas estabelecem uma relação particular entre BD e narrativa literária, que não entra nem na categoria da adaptação (transformação de livro em BD), nem na de novelização (transformação de BD em livro). Podemos dizer que se trata de uma relação intertextual, centrada em torno da personagem, o que investe esta categoria narrativa de um relevo especial. O propósito do artigo é delinear as coordenadas estéticas e ideológicas da presença desta primeiríssima personagem feminina da BD precoce num livro que se debruça sobre as vias de formação e de interiorização dos estereótipos do gênero feminino.

2. *Belle Époque*

Tanto a BD como a novela breve são criações (no sentido de uma produção sistemática e não ocasional ou descontínua) de uma época, chamada *Belle* (1880-1914), que assiste ao triunfo da modernidade, com os efeitos materiais, tecnológicos, sociais e culturais da revolução industrial.

A *Belle Époque* é marcada por dois regimes estéticos de orientação diferente, senão mesmo divergente, que coexistem em tensão. Por um lado, as experiências literárias e artísticas radicais do modernismo e das vanguardas que, continuando a ambição flaubertiana de criar uma obra pura no sentido em que não seria sustentada por nada que lhe fosse exterior, procuram uma poética formal, orientada pelo ideal da autonomia dos campos literário e artístico, e exploram a crise da representação e do sentido. Por outro, o advento da cultura popular urbana ou cultura de grande consumo que realiza o ideal romântico da arte e da cultura para o povo: industrialização e comercialização dos bens culturais, hegemonia da imagem, exploração da representação (ilusão mimética), penetração da imprensa no campo literário, aparecimento de novos gêneros e *media* (romance popular, cinema, banda desenhada). As duas culturas, literária e popular, não deixaram porém de explorar as suas zonas de vizinhança e de inventar dinâmicas de transferência e de hibridação de gêneros, de artes e de media.

A literatura aparece no espaço quotidiano dos jornais, em pequeno formato e em série: poemas, contos, *romans-feuilletons* e também micronarrativas. Félix Fénéon teve um papel importante na interação entre os campos literário e mediático, criando uma nova forma literária a partir do *fait divers*. Nascido em 1861 e falecido em 1944, Fénéon foi muito ativo tanto no plano cultural como no plano político. Defendendo a função

libertadora da arte e a sua afinidade com o programa anarquista na luta contra as ideias de estado, pátria e autoridade, Fénéon estava ligado às vanguardas e aos meios anarquistas. Escondeu militantes anarquistas perseguidos, editou jornais libertários, escreveu artigos anónimos na imprensa anarquista e é alegadamente o autor de um atentado à bomba. Fénéon fez tudo isto ao mesmo tempo que trabalhava como funcionário do Ministério da Guerra. No mundo da arte e da literatura, promoveu Georges Seurat e os pós-impressionistas, editou *Illuminations* de Rimbaud e *Maldoror* de Lautréamont, traduziu Edgar Poe e Jane Austen, publicou a primeira tradução de James Joyce em francês. Entre 1896 e 1903, foi redator-chefe da *Revue blanche*, que apoiou Dreyfus em 1898 e na qual colaboraram Debussy, Gide, Mirbeau e Jarry.

Em 1906, Fénéon, que então trabalhava no jornal *Le matin*, inventa, no espírito experimental e radical do modernismo, as *nouvelles en trois lignes*. Trata-se de novelas hiperbreves que reescrevem *faits divers*, género jornalístico que invade a imprensa na *Belle Époque* (Mollier 20). Nessas narrativas minúsculas, a função poética da linguagem sobrepõe-se à função informativa. Exemplo: “Les filles de Brest vendaient de l’illusion sous les auspices de l’opium. Chez plusieurs la police saisit pâte et pipes (Havas)” (Fénéon 10). O duplo sentido de “pipes”, palavra posta em relevo pela repetição do fonema p em “police ... pâtes et pipes” e pelo seu lugar derradeiro na frase e na história, faz eco à dupla atividade das prostitutas de Brest em matéria de droga e de sexo. Mais, o duplo sentido permite ler em registo vulgar e dar uma significação sexual ao sintagma “la police saisit pâtes et pipes”. Mais do que o enquadramento referencial da história – onde, quando, quem, como, porquê –, o que interessa aqui é a significação sexual conotada. Assim a paródia desloca o texto e o modelo do *fait divers*, ao mesmo tempo que mantém o quadro de referência deste género jornalístico. Estas narrativas mínimas são um belo exemplo de interação e hibridismo dos campos literário e mediático e constituem o modelo das micronarrativas contemporâneas.

Quanto à BD, que resulta da invasão do narrativo pela imagem, é sabido que um dos seus pais fundadores, Richard F. Outcault, publicou em jornais as suas histórias do Yellow Kid (1896) e de Buster Brown (1902); e que a BD franco-belga emerge na imprensa ilustrada infanto-juvenil da *Belle Époque* – *Le Petit Français Illustré* (1889), *L'épatant* (1908), *Fillette* (1909), entre outros periódicos – com destaque para a *Semaine de Suzette* (1905-1960). Esta revista para meninas bem educadas da burguesia católica, lançou no seu primeiro número, saído em 1905, a primeira história de Bécassine, ou seja, o seu primeiro disparate ou ato falhado. O

emprego deste último termo, criado por Freud no âmbito da psicopatologia da vida quotidiana, justifica-se pelo facto de a psicanálise também ser uma invenção da *Belle Époque*. *A interpretação dos sonhos* é publicada em 1900. Em 1905 dá à estampa *Três ensaios sobre a teoria sexual*. É sabido o papel que as histéricas tiveram na génese da psicanálise. Foi durante o ano de 1885 que Freud, então a estagiar com Charcot no Hospital da Salpêtrière, formulou a hipótese da etiologia sexual do sintoma histérico e a ideia do dispositivo da cura analítica como alternativa ao método hipnótico (Freud 21-32). O sintoma histérico é uma formação do inconsciente que manifesta no corpo o recalçamento das pulsões operado pelo sistema educacional de inscrição das meninas no género feminino, dispositivo que está ao serviço de uma reconfiguração moderna e burguesa da ordem socio-familiar patriarcal.

A ordem patriarcal é “um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo”. (Macedo 145). A industrialização e a urbanização fizeram emergir a família moderna. A transferência da produção económica da esfera da família para a da empresa e o trabalho assalariado “privatizaram” a família, autonomizando-a em relação à parentela. O modelo é a família nuclear burguesa que se caracteriza por uma aproximação progressiva do estatuto dos filhos mais velhos e mais novos, das filhas e dos filhos, por uma perda crescente da autoridade dos pais sobre os filhos e por uma inserção gradual da mulher no mercado de trabalho. O pai perde parte da função de educador e transmissor de um saber-fazer profissional, função que passa para a escola. Mas continua ele a ser o chefe da família detentor da autoridade. Nas famílias abastadas, as grandes casas são centros de relações sociais complexas e hierarquizadas que o pai gere como uma empresa. A “privatização” da família desencadeia um processo de sobreposição das relações afetivas às relações de autoridade (cf. Goode). Independentemente da classe social, o pai passa o dia fora de casa a trabalhar. Neste contexto em que o poder do pai afrouxa em casa mas se fortalece fora dela, a educação das meninas é uma questão particularmente sensível, pois é preciso evitar que escapem ao controlo e, para tal, há que “pô-las na ordem”. O sintoma histérico é o reverso menos belo da época, a marca do mal-estar das mulheres na modernidade. E é ao atribuir-lhe uma causa e uma significação sexual que Freud inventa o conceito de inconsciente. Não

quero com isto estabelecer nenhum vínculo direto entre BD e psicanálise nem sugerir que Bécassine é histérica ou que ajudou a formar histéricas. Apenas constato a emergência simultânea das duas criações modernas que são a BD e a psicanálise. Por outro lado, há que ter em conta que *La vie réelle des petites filles* assume tacitamente o postulado freudiano da sexualidade infantil e participa numa tradição intelectual que deriva de Freud e tem na psicanálise a sua referência maior.

3. Bécassine em *La Semaine de Suzette*

Bécassine é uma personagem da BD precoce, criada pela urgência de preencher a última página do primeiro número da *Semaine de Suzette* prestes a sair. Jacqueline Rivière (1851-1920) inspirou-se da sua 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, ao serviço da Marquise de Grand Air, encarna o tipo social da jovem aldeã que veio trabalhar para a capital durante o êxodo rural da *Belle Époque*. Há cem mil criadas bretãs em Paris nos anos 1900. A imagem deste tipo social, ridicularizado pelos jornais satíricos, é a da aldeã ignorante, desajeitada, ingénua e servil. Em *Bécassine, une légende du siècle*, Bernard Lehenbre nota que a personagem “incarne un type de sotté peu futée, ignorante et d'une naïveté déconcertante. Par bonheur, l'innocente est aux gages d'une marquise qui pêche par excès de charité et ne lui tient rigueur ni des fautes qu'elle commet ni des désastres qu'elle occasionne“ (Lehenbre 11). O erro é congénito e consubstancial à personagem. Na sua primeira ocorrência, o erro consiste em tomar quatro militares, que envergavam casacas vermelhas, por lagostas, pois Mme de Grand Air tinha dito que as lagostas são reconhecíveis pela sua cor vermelha. A popularidade de Bécassine deve-se à popularidade da *Semaine de Suzette* para a qual muito contribuíram os seus equívocos e disparates. Personagem e revista são indissociáveis. As ações desastradas da jovem serviçal bretã garantem a nota de humor a uma revista que exprime, de maneira atrativa e simpática, valores e modelos de comportamento polarizados pelo critério social e moral da ordem. No meio de todas as revistas dirigidas especificamente a meninas (*Fillette*, *Journal Rose*, *Lisette*), *Suzette* foi certamente a que mais contribuiu, pela sua popularidade e longevidade, para a formação daquilo a que Simone de Beauvoir chamou “une jeune fille rangée”. A revista inculca a submissão, a obediência, a docilidade, a discrição (*profil bas*), o altruísmo e a perseverança. Na sua auto-promoção, a revista considera a leitura um

instrumento ao serviço dos valores da ordem, devido ao seu efeito apaziguante sobre o desassossego das pulsões. Muito mais do que os castigos físicos e as privações, a leitura favorece a autodisciplina e a *mise en ordre* do espírito e do corpo, como convém a uma boa menina que será um dia uma cidadã, uma boa esposa e uma boa mãe. Daí o seu valor educacional de normalização, de conformação a uma norma social de diferenciação, de discriminação e de hierarquização dos géneros masculino e feminino. Os malentendidos e os disparates da personagem são perturbações mínimas da ordem aristocrática da mansão da Marquise de Grand Air. Assar um faisão “sur canapé” leva Bécassine a assar um faisão por cima de um sofá – (canapé), pois não conhece o significado culinário da expressão “sur canapé”. A causa destas destabilizações cómicas da ordem semântica é em última instância a inocência da serviçal. À genuína bondade de Bécassine, fundada na sua rusticidade, responde a tolerância da Marquesa, cuja bondade é esclarecida. Os problemas resolvem-se entre mulheres. A autoridade da Marquesa, representada pela sua estatura massiva correlativa do seu Grand Air, é uma autoridade materna, maternal até, alternativa à severidade paterna. A ordem aristocrática da mansão de Grand Air está longe de ser uma ordem patriarcal rígida representada por uma figura severa e autoritária. A própria Marquesa poderia assumir essa função, mas de facto não o faz. Pelo contrário, ao desdramatizar sistematicamente os desastres causados por Bécassine, a grande senhora estabelece com a criada uma relação em que o afeto se sobrepõe à lei. Esta relação próxima e afetiva entre senhora e criada é socialmente e generacionalmente reconciliadora. Neste mundo ficcional o que destabiliza a ordem das coisas e a lógica do discurso não é o mal, não é o crime, não é nada de subversivo, não é a revolução, é tão somente a inocência – cujo outro nome é pobreza de espírito ou idiotice. Como diz a Marquesa: “Cette Bécassine !... pas de cervelle, mais tant de coeur” (Caumery 3). Na última página de *Suzette*, o afeto prevalece sobre a razão, a tolerância prima sobre a severidade, o equívoco sobre a lógica.

Fazendo parte da massa de camponeses desenraizados na grande cidade, a simpática bretã representa o que resta na cidade do mundo rural tradicional que a industrialização marginalizou e desarticulou³. Ela é um resto de rusticidade segregado pela racionalidade moderna que o não

³ Segundo Mollier, a revolução cultural da *Belle Époque* é um poderoso fator de uniformização cultural “qui désenclave les campagnes en faisant voler en éclats les différences et les particularismes” (Mollier 18). Bécassine, é bem sabido, representa manifestamente o particularismo bretão.

assimila, mas tolera como uma falha cômica na sua própria ordem racional, científico-tecnológica, escolarizada, esclarecida, civilizada, urbana. A idiotice de Bécassine é uma forma de inadaptabilidade, logo de resistência à ação uniformizadora e assimiladora da modernidade industrial e urbana. Ela destotaliza o projeto universal da modernidade. Ela existe no elo mais frouxo do sistema, lá onde ele se deixa enternecer pela nostalgia do mundo prémoderno rústico, atrasado e obscuro. A bondade de Bécassine é correlativa da flexibilidade da modernidade industrial e do seu sistema de valores patriarcais. Quando as meninas cidadinas riem da idiotice de Bécassine riem sem dúvida dos excluídos da ordem moderna mas riem também da inconsistência dessa mesma ordem que Bécassine, com a sua bondade, revela como a sua (da ordem) compreensão – no sentido de tolerância e de inclusão⁴. A função ideológica destas histórias é portanto a de promover a adesão do leitorado aos valores de uma ordem de cuja bondade ela, Bécassine, é a prova – uma prova tanto mais convincente porquanto a camponesa bretã é estranha e excêntrica a essa ordem que serve devotamente. Daí que o equívoco constitua a modalidade da sua relação à ordem.

Por outro lado, Bécassine representa uma alteração do regime da narração no quadro da instauração da cultura de massas. Até então, a criada (ama, governanta) desempenhava um papel de grande relevo na formação e no entretenimento das crianças: contar-lhes ou ler-lhes contos. O frontespício das primeiras edições dos contos de Perrault (1694, 1695, 1697) mostra, junto a uma lareira, uma criada idosa a contar histórias a um pequeno grupo de crianças ao mesmo tempo que fia a lã. Na edição de 1861, ilustrada por Gustave Doré, a ama lê-lhes um livro de contos. O mesmo se passa nas edições dos *Märchen* de Grimm. A cena implica que são as mulheres do povo, depositárias da tradição narrativa, que transmitem os contos às crianças das famílias aristocráticas ou burguesas. Nos anos 1900, a introdução nos lares da imprensa infantil e juvenil instaurou novas modalidades de consumo de histórias e de imagens, com destaque para a BD. As revistas substituem à narração a leitura individual e silenciosa, dispensando portanto a função de *storyteller* da criada. Em

⁴ A comicidade da inépcia de Bécassine eufemiza a inadaptabilidade das raparigas de origem rural à cidade e exorciza o deslumbramento dissolvente que a capital exerce sobre o seu espírito. No seu diário de 1905, Jules Renard conta o efeito, a seus olhos nocivo, que tem Paris sobre as duas criadas Mariette e Augustine. A grande cidade incute-lhes o sonho de liberdade e de amor e leva à insubordinação e à rejeição da condição de serviçal (Fugier 17-18). Nada disto se passa com Bécassine cuja adesão afetiva à ordem, representada por Mme de Grand Air, é incondicional.

1936 Walter Benjamin descreveu esta alteração do regime da narração como relegação para o domínio do arcaico da narração artesanal pela imprensa, “instrumento fundamental da era burguesa” (Benjamin 209-14). Ora, o que é Bécassine senão a criada destituída do estatuto de contadora e tornada personagem? Privada de boca, Bécassine é a criada que, em vez de contar, é contada pela BD que surge na *Belle Époque* como a forma moderna de recriar e transmitir o património narrativo. É altamente interessante que Bécassine, personagem fundadora da BD, encarne esta transformação sociocultural que desloca para as indústrias culturais a competência narrativa das aldeãs. Este deslocamento é uma das formas da mutação da cultura popular tradicional em cultura de massas. Não é pois de estranhar que a BD troce com bonomia desta criada inepta que, note-se, não lida com crianças, mas tem, delas, a ingenuidade e a inocência.

4. Bécassine em *La vie réelle des petites filles*

Nas suas novelas breves, Chantal Thomas enfatiza na personagem a imbecilidade traduzida na entrega abnegada ao serviço de outrém. Bécassine adora servir, servir incondicionalmente, devotamente, zelosamente. Na ordem patriarcal de 1900, crê-se que a vocação feminina é servir – servir a família, a sua ou a de outrém. Docilidade, obediência, submissão, altruísmo, perseverança são as qualidades morais necessárias à vocação feminina de servir. Invariavelmente vestida com avental e touca, Bécassine não tem boca. Este detalhe tem recebido uma interpretação política, tanto por feministas como por autonomistas bretões, que o veem como silenciamento dos grupos sociais que a personagem se presta a representar: mulheres, classes trabalhadoras, grupos étnico-culturais minoritários. Bécassine tornou-se rapidamente um ícone do património cultural francês. Nas vésperas do armistício de 1918, Maurice Languereau, o editor da *Semaine de Suzette*, celebra uma parceria com o *grand magasin du Printemps* : as bonecas Bécassine em tecido serão a prenda da Vitória. A partir de 1920 seguir-se-ão outros produtos derivados. Toda a gente conhece Bécassine sem nunca ter lido as suas histórias. Mas os autonomistas bretões dos anos trinta rejeitaram-na radicalmente, considerando que ela representa o desprezo e a discriminação a que a República vota a Bretanha. Tal rejeição veio confirmar a dimensão nacional da personagem.

A primeira novela, intitulada *Bécassine dort mal*, começa por enunciar o contraste existente entre as leituras para meninos e para meninas, leituras essas que são álbuns de banda desenhada. “Tandis que

l'on offre à ses frères des livres aux héros prestigieux, Théa reçoit régulièrement des albums de Bécassine. Cela se passait de même pour sa mère, sa grand-mère et son arrière-grand-mère” (Thomas 25).

A narradora comenta que Théa, longe de se revoltar contra esta assimilação do seu género à imbecilidade, identifica-se com a personagem, pois, tal como ela, tem dificuldade em adormecer, tem medo do escuro e tem pesadelos. A história que Théa lê e que a fascina conta que Bécassine consegue a proeza kantiana de se meter entre o lençol e o cobertor sem fazer vincos. Depois, numa imobilidade total, tenta adormecer. Porém, a agitação do pesadelo desmancha a cama, ao que se seguem tentativas para evitar ressonar, como pôr uma mola no nariz. Mas em vão. Bécassine não consegue conter a desordem da sua mente nem silenciar o seu corpo. A história mostra a falência e inutilidade da autodisciplina obsessiva.

À obsessão noturna da ordem (do corpo e da mente) sucede na segunda novela a obsessão de a servir, de lhe obedecer cegamente. Mais uma vez inutilmente, por excesso de zelo e de devoção: “Personne ne met en doute la bonne volonté de Bécassine. Ce n'est pas la question. Sa maîtresse elle-même, la marquise de Grand Air, n'a jamais soupçonné en sa bonne la moindre tentation de rébellion. Non, le dévouement de la servante est entier. Il touche même au fanatisme. Bécassine aime, Bécassine adore servir” (Thomas 28).

Na segunda novela, *Frisées*, a Marquesa disse à criada que queria alface frisada para o almoço. Não vendo nenhuma dessa espécie na horta, Bécassine dá-se ao trabalho de frisar umas poucas de alfaces como se fossem cabelos.

Finalmente, a terceira novela, *Bécassine et Corto Maltese*, narra e comenta o encontro falhado de Bécassine e Corto Maltese numa região longínqua, algures na costa do Mar Negro. A jovem bretã trabalha agora na cozinha de um restaurante, onde aparece Corto Maltese abandonado às suas habituais *rêveries*. Corto vive num mundo de mitos e fábulas, um mundo em que a fronteira entre sonho e realidade não é nítida. O seu encontro com Bécassine é possível porque os dois têm a mesma idade: em 1905 Corto é muito jovem (Pratt 4), um pré-adulto, tal como Bécassine. Mas é improvável na medida em que se dá precisamente entre um herói sonhador e prestigiado e uma serviçal idiota. O perfil rebelde e descomprometido de Corto contrasta flagrantemente com o perfil dependente e servil de Bécassine. Politicamente, a ação dele a favor dos explorados e dos excluídos contrasta com a dela, ao serviço dos privilegiados. Cognitivamente, a ignorância e a ingenuidade de Bécassine estão nas antípodas do conhecimento geográfico, histórico, cultural,

político, simbólico, mitológico, esotérico que Corto tem do mundo e das suas gentes. Não há dois seres mais contrastados: o homem (orgulhosamente) livre e a mulher subserviente e sem boca. No âmbito da questão geral das práticas de inscrição das meninas no género feminino, que atravessa *La vie réelle des petites filles*, o contraste entre as personagens aponta para a importância da BD na construção das identidades masculina e feminina.

4.1. Transficcionalidade

A despeito deste contraste vincado, as duas personagens têm algo em comum: o fato de serem migrantes, ele de dimensão transnacional e intercontinental, sempre em movimento, ela ultrapassando agora a esfera estritamente nacional da sua primeira migração do campo para a cidade. Com a primeira guerra mundial, que dá o quadro histórico-temporal às histórias de Corto, Bécassine terá ficado desempregada e terá tido necessidade de emigrar para trabalhar, já não numa prestigiada mansão aristocrática francesa, mas num vulgar restaurante do mundo. A ex-criada passou a empregada desenraizada.

Ora este estatuto migrante das personagens não se verifica apenas no plano diegético mas coloca-se também em relação às obras e aos autores que as criaram. Tanto Bécassine como Corto Maltese transpuseram as fronteiras da BD e estão presentes noutras artes e *media*: cinema, canções, alta costura⁵, pintura, sem esquecer os selos, os postais ilustrados, os nomes de ruas e de restaurantes ... e também a literatura, nesta micronovela de Chantal Thomas.

A autonomia da personagem e do mundo ficcional a que pertence em relação à narrativa que os instaurou é um dos fenómenos mais analisados pela teoria da ficção. No âmbito desta teoria, o conceito de transficcionalidade designa o fenómeno pelo qual dois ou mais textos, do mesmo ou de outro autor, se referem conjuntamente a uma mesma ficção (Saint-Gélais, *Fictions* 7). A transficcionalidade é um caso particular de intertextualidade, que opera de acordo com uma economia e mecanismos próprios. Ela supõe uma relação entre dois ou mais textos, mas essa relação fica velada em proveito de uma continuidade diegética que decorre da partilha de elementos ficcionais – personagens, lugares, (sequências de)

⁵ Em 1995, ano do centenário de Bécassine, a criadora de moda Chantal Thomass deu uma inflexão sexy à imagem da personagem combinando-a com a de Marilyn Monroe. Por seu lado a casa Dior associou a imagem de Corto a um dos seus perfumes para homem.

eventos, mundos – por dois ou mais textos (na aceção lata transmedial de texto). É transficcional uma ficção cujo referente é outra ficção. Por outras palavras, a transficcionalidade desloca o enfoque da análise da estrutura ou da forma da narrativa para o conteúdo da história. Em *Heterocosmica*, Lubomir Dolezel procede a uma revisão do conceito de intertextualidade, assente na constatação de que a reescrita (ou trans-escrita) conecta as obras não apenas ao nível do texto mas também ao nível da ficção. Pavel afirma que os universos ficcionais tendem a adquirir uma existência independente das narrativas que os fundaram e a reciclar-se, completando-se, pondo-se em questão, transformando-se, competindo uns com os outros. São entidades que passam de um autor para outro, de uma época para outra, de uma cultura para outra, criando assim no imaginário zonas de interação e interseção ficcionais. As séries, os ciclos ou sagas, as continuações, as adaptações, as ficções metaléticas, as versões alternativas ou contraficcionais são formas de transficção correntemente praticadas pela banda desenhada, o cinema, a televisão, a literatura popular e também, se bem que em menor grau, pela literatura canónica (pois a circulação dos elementos ficcionais é mais fluida no campo mediático do que no literário, onde vigora o regime autorial). A serialidade é uma dimensão da BD patrimonial assim como das micronarrativas. No primeiro caso, a série funciona como uma estratégia de organização e de publicação de narrativas característica da cultura de grande consumo, devido à sua capacidade de fidelizar o público. No segundo caso, a *mise en série* é consubstancial às microficcões, pois é muito raro que uma micromovela apareça isolada.

Numa entrevista dada à revista em linha *Vox Poetica*, em abril de 2012, Richard Saint-Gelais afirma:

“La notion [de transficcionalité] recouvre des pratiques aussi diverses que la reprise de personnages telle qu’on l’observe dans *la Comédie humaine*, les suites (autographes ou allographes), les séries, la retraversée d’une diégèse dans une perspective différente, la modification d’une intrigue antérieure (comme dans *Emma, oh! Emma!* de Cellard, où Emma Bovary ne se suicide pas), la réunion de personnages appartenant à des mondes fictifs distincts (*Sherlock Holmes* vs. *Dracula* de Loren Estleman) et quelques autres formules encore”.

Além de apontar a personagem como um marcador transficcional privilegiado, Saint-Gelais enumera aqui várias figuras ou modalidades transficcionais, entre as quais o cruzamento – que é o que temos em *Bécassine et Corto Maltese*. O que nelas está normalmente em jogo não é tanto a deformação paródica de tal texto mas antes uma incursão numa zona opaca da história. Contrariamente aos mundos possíveis, que são

completos e determinados, os mundos ficcionais não o são. Não sabemos, por exemplo, quem eram os pais de Tintin, nem esse tipo de informação é relevante no mundo de Hergé. Mas essa ausência constitui justamente um campo em branco que poderá vir a ser preenchido por uma incursão. Tal incursão passa pelo retorno da personagem que migra entre obras, *medias* e artes, polarizando versões alternativas ou prolongamentos do mundo ficcional donde é oriunda e/ou entrando noutros mundos. É o que faz por exemplo Frederic Tuten em *Tintin in the New World*, romance no qual Tintin encontra quatro personagens da *Montanha Mágica* de Thomas Mann – Naptha, Settembrini, Peeperkorn e Clawdia – e vive com esta a sua primeira experiência amorosa, o que determina uma revisitação da sua vida passada, incluindo a narração de memórias de infância: os seus pais (o pai abandonou-os, a mãe, que ele adorava, morreu, razão pela qual ele não cresceu), o seu tédio dos domingos, origem do seu insaciável desejo de ação e aventura. Saint-Gelais nota que a aparente fluidez da transficcionalidade não disfarça as fricções existentes entre as várias versões, pois o que as incursões fazem é explicitar tensões implícitas ou silenciadas. É o que acontece no filme de Steven Spielberg, *The Adventures of Tintin*, que explicita aquilo que, no mundo hergiano, é denegado através da angústia e da irritabilidade: a natureza sexual da tensão que a Castafiore causa em Haddock.

4.2. Autonomização transficcional de Bécassine

A série de micronovelas sobre Bécassine mostra que o estatuto ontológico da personagem se altera na terceira narrativa, o que permite distinguir a transficcionalidade de outras formas de intertextualidade.

Na primeira, o mundo ficcional da BD é um mundo lido por uma personagem do mundo de base (atual): Théa. É através dos óculos de Théa que acedemos ao ritual do deitar de Bécassine. Théa identifica-se com a personagem mas não há nenhuma interação entre ambas, pois esta só existe na mente daquela. A fronteira ontológica que separa os dois mundos é mantida. Porém, a presença da BD na novela tem uma outra forma intertextual, desta vez exterior à mente da personagem: a enumeração dos álbuns que compõem a coleção de Théa rompe a sintagmática narrativa com uma lista de dezanove títulos. Introduce-se assim a figura paradigmática da série que é a modalidade transficcional que tradicionalmente identifica a BD.

Na segunda novela breve, não há mundo ficcional de base, apenas a prancha de BD diretamente apropriada pelo discurso da narradora, que

comenta sobre a personalidade ingénua e subserviente da jovem bretã. Mais uma vez a personagem não ganha o relevo nem a autonomia que lhe permitam sair do seu mundo ficcional de origem.

Finalmente na terceira novela encontramos a figura transficcional do cruzamento de personagens oriundas de mundos heterogéneos (como acontece com Tintin e as personagens da *Montanha Mágica* no romance de Tuten). As personagens de Bécassine e Corto Maltese autonomizaram-se e aparecem agora num mundo ficcional instaurado por uma narrativa literária. Diferentemente do que acontece nas duas primeiras novelas, Bécassine não está no álbum mas no mundo ficcional de base onde interage com outra personagem. É nesta novela que há verdadeiramente transficcionalidade, pois há partilha de personagens entre obras diferentes.

Posto isto, o que é que significa a reapropriação transficcional destas personagens na problemática geral de *La vie réelle des petites filles*? Que implicações ideológicas tem a co-presença de Corto Maltese e de Bécassine num livro sobre a leitura, neste caso de BD, como estratégia de construção do género?

4.3. Mundos microfissionais

Convém notar antes de mais, que os mundos ficcionais das micronarrativas são muito especiais, em razão da imensidão da zona indeterminada produzida pela elipse e pela paralipse – a zona a que Álamo Felices chama “lo desnarrado” (Roas 227). Se é certo que os textos só representam uma parte do seu universo – a incompletude é, como já vimos, o princípio organizador dos mundos de ficção e a condição da transficcionalidade –, as micronarrativas fazem da incompletude o seu princípio de estruturação e de funcionamento narrativo, instaurando uma desproporção entre dito e não dito que impede a imersão do leitor no mundo ficcional (cujo grau de acessibilidade é muito baixo). Deste modo, a questão colocada pelas microficcões é a da relação entre quantidade textual mínima e grandeza máxima dos universos induzidos, ou seja, a proporção inversa entre a dimensão do texto e a dimensão do mundo (Macé 216-8).

Na novela de Thomas, o facto de as personagens serem ícones da cultura popular dispensa apresentações e descrições, ou seja, dispensa o *telling*⁶. Nenhuma explicação é dada sobre o como e o porquê da sua

⁶ Na primeira frase, o uso do demonstrativo em “Corto Maltese, qui s'est arrêté par hasard dans ce restaurant de poissons” introduz a narrativa em *ethic opening*, uma estratégia

presença numa cidade (qual?) na costa do Mar Negro. Sabemos apenas que Corto Maltese entrou naquele restaurante por acaso e que Bécassine trabalha na cozinha. Nenhum deles arrasta consigo outros elementos dos respetivos mundos de origem. Permanecem tão somente os tiques, os traços de personalidade, a invariante do perfil: uma Bécassine desastrada, um Corto fabulador. Tudo o mais é a vasta zona “des-narrada” do mundo microficcional.

A história não é construída progressivamente sobre um encadeamento de ações com efeito de sequência, mas concentra-se no instante do impacto da ação única. Esta é narrada duas vezes, a abrir e a fechar o texto. No primeiro, uma inépcia de Bécassine provoca uma gritaria que interrompe a *rêverie* de Corto: “Corto Maltese, qui s'est arrêté par hasard dans ce restaurant de poissons, au bord de la mer Noire, est soudain arraché à sa rêverie. Les cris venus de la cuisine, en écho à la dernière bêtise de Bécassine, lui défont le tableau vivant que le ciel s'apprêtait à lui offrir, songe-t-il avec une lueur d'amusement dans les yeux” (Thomas 30)

No segundo, ficamos a saber que o ato falhado consistiu em derramar cascas de batata numa travessa de “îles flottantes”, ou seja, de uma sobremesa de nuvens ou farófias.: “(...) à la seconde précise où Bécassine, la dernière des filles de cuisine, la délaissé de tous les dieux, les antiques comme les modernes, renverse les pommes de terre dans une jatte d'îles flottantes” (Thomas 31)

E no meio temos acesso ao que se passa na mente de Corto:

“Les nuages bougeaient rapidement. Le motif du tableau était encore incertain. Il lui avait semblé voir un dragon volant, toutes ailes déployées (des ailes dentellées au rebord coupant comme les lames de rasoir), éclairé des feux du soleil couchant. Il survolait une grande ville. Les gens allaient et venaient comme si tout était normal. Seules deux fillettes qui se promenaient enlacées voyaient le monstre. Elles criaient mais personne ne leur accordait attention. Et le monstre qui descendait en tournoyant sur lui-même s'apprêtait à découper la belle ville en rondelles ... Corto éclatait de rire. Non, ce n'était plus ça. Le vent avait dispersé le dragon. Le ciel proposait une autre scène. Jupiter, couché sur un amoncellement de coussins moelleux, s'apprêtait à rejouer son accouplement avec Lédà. Voilà

característica da narrativa figural (Stanzel, 169-70) que é aquela que não parece ser mediada pelo narrador, sendo a informação diretamente filtrada pelos pensamentos e percepções da personagem-refletora (focalização interna). Aqui, no entanto, após a introdução em *ethic opening*, a narrativa adota a forma autorial, praticando a focalização zero (a instância narrativa sabe o que se passa na mente de Corto assim como o que se passa na cozinha).

qui doit être curieux, en effet, se dit le marin, de pénétrer une femme sous la forme d'un cygne. Car on a beau changer d'amantes, on les désire toujours avec le même corps. Comment jouit un cygne? s'interroge Corto Maltese, à la seconde précise où (...) (Thomas 30-1).

4.4. A sobremesa estragada ou o encontro falhado de Bécassine e Corto Maltese

A narração da atividade mental do marinheiro sonhador vinca o contraste com o prosaico trabalho “de la dernière des filles de cuisine”. A *rêverie* de Corto é estimulada pela morfologia instável e incerta das nuvens que lhe sugerem cenas mitológicas: primeiro as nuvens formam um cenário catastrófico no qual um dragão se prepara para arrasar a cidade; depois é Júpiter em forma de cisne que está prestes a acasalar com Léda. Aqui Corto especula sobre o mítico gozo dos deuses, essa satisfação, inacessível aos humanos, que, graças à metamorfose, não conhece nem os limites do próprio corpo: “comment jouit un cygne?”. É precisamente no instante em que Corto formula mentalmente esta pergunta que Bécassine deixa cair as cascas de batata nas nuvens ou farólias, provocando uma histeria que rompe o cenário celeste do fantasma masculino. O ato falhado de Bécassine é portanto correlativo da questão de Corto sobre o gozo divino. No instante em que o fantasma se sustém nos preliminares – o dragão que se prepara para atacar, Júpiter prestes a passar ao ato sexual – irrompe o grito que vem da cozinha e que corta abruptamente o sonho impossível de Corto, revelando-lhe o ato sexual como um ato falhado.

As nuvens da cozinha, agora deploravelmente misturadas com dejetos, são então a resposta feminina à pergunta masculina suscitada pelas nuvens do céu. Uma resposta falhada na medida em que ela própria mais não é do que a falha que sustenta o desencontro.

Este desencontro dá forma no plano da ação ao contraste entre os modelos masculino e feminino que cada personagem encarna. Corto, o protegido dos deuses, cujos segredos procura desvendar, desenrolando o fio dos mitos e das lendas, projeta no céu a sua (a)ventura e a sua fortuna. O céu de Bécassine, “la délaissée de tous les dieux”, é bem diferente: as cascas de batata formam “a constelação do seu infortúnio”.

Mas mais do que este contraste que realça o privilégio do género masculino, o cruzamento transficcional dos mundos de Corto e de Bécassine produz uma interseção vazia (o encontro falhado). A resposta feminina à questão masculina não estabelece nenhuma complementaridade entre os géneros, algo que se poderia descrever como uma reequilibração

das alturas do sonho pelo solo da realidade ou uma compensação do céu da imaginação masculina pelo terra-a-terra feminino. O que fica deste desencontro instantâneo é a falha que conecta os dois mundos: a sobremesa estragada que estraga o fantasma.

5. Conclusão

As duas primeiras novelas, aquelas em que Bécassine não sai do álbum, incidem sobre a obsessão da ordem que orienta a ação da personagem e que é o valor central da *Semaine de Suzette*: ordem de si (física e mental) na primeira narrativa, zelo de servir a ordem na segunda. Na terceira, aquela em que Bécassine sai do álbum para se tornar uma personagem literária, a sua inépcia ganha uma significação diferente. Em vez de velar a misoginia da ordem patriarcal moderna, a imbecilidade de Bécassine corta a satisfação masculina. Em vez da pequena crise semântica que destabiliza a ordem do mundo de Mme de Grand Air, temos agora um tombo real que rompe o fantasma masculino do mítico gozo do pai dos deuses. A autonomização transficcional da personagem sexualiza a sua função. Uma vez imersa neste micromundo literário onde encontra o primeiro ou um dos primeiros heróis da BD para adultos, Bécassine, sem deixar de ser quem é, sofre uma inflexão funcional e ideológica. O ato falhado da Bécassine literária, adulta, internacionalizada e, porque não, pós-moderna, já não assegura a satisfação da ordem patriarcal moderna (que se autoidealiza rindo da personagem) mas desfaz o fantasma do gozo paterno, ecrã libidinal qui irriga o sonho moderno de emancipação universal pelo progresso.

Bibliografia

- Álamo Felices, Francisco. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. Ed. Roas, David. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros, 2006. 209-229.
- Benjamin, Walter. *Écris français*. Paris: Gallimard, 1991.
- Caumery et Pinchon, Joseph. *Bécassine*, Paris: Gautier-Languereau (28 albums), 1962.
- Cnockaert, Véronique, ed. *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy: PUN, 2012.
- Couderc, Anne-Marie. *La Semaine de Suzette ou le Journal des petites filles bien élevées*. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail, 1992.

- Couderc, Anne-Marie. *Bécassine inconnue*. Paris: CNRS, 2000.
- Couderc, Anne-Marie. *La Semaine de Suzette, Histoires de filles*. Paris: CNRS, 2005.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*, Baltimore: John Hopkins UP, 2000.
- Fénéon, Félix. *Nouvelles en trois lignes*. ed. H. Védrine. Paris: LGF, 1998.
- Freud, Sigmund. *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Paris, Gallimard, 1984 (1925).
- Goode, William. *World Revolution and Family Patterns*. Florence, MA and Washington, DC: Free Press, 1963.
- Lagmanovitch, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Lavocat, Françoise, org. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, CNRS, 2010.
- Lehembre, Bernard. *Bécassine, une légende du siècle*. Paris: Hachette, 2005.
- Macé, Marielle. “«Le total fabuleux»: les mondes possibles au profit du lecteur”. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Ed. Françoise Lavocat, Paris, CNRS, 2010. 206-222.
- Macedo, Ana Gabriela e Amaral, Ana Luísa. *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.
- Martin-Fugier, Anne. *La place des bonnes. La domesticité à Paris en 1900*. Paris: Perrin, 2004.
- Mollier, Jean-Yves. “La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque: mise en place des structures de diffusion de masse”. *Études Littéraires* 30, 1 (1997): 15-26.
- Pratt, Hugo. *Corto Maltese. La jeunesse*. Bruxelles: Casterman, 2006 (1981).
- Roas, David, ed. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros, 2006.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges*. Paris: Seuil, 2011.
- Saint-Gélais, Richard. “Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Entretien. Propos recueillis par Frank Wagner”. *Vox poetica*. Visited: 15 Mar. 2013. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1984 (1979).
- Thomas, Chantal. *La vie réelle des petites filles*. Paris: Gallimard, 1995.
- Tuten, Frederic. *Tintin in the New World*. London: Souvenir Press, 2009 (1993).

Resumo: O artigo apresenta um caso raro de interação entre literatura e banda desenhada (BD) consistindo na reapropriação de personagens de banda desenhada (BD) por narrativas literárias. As personagens são Bécassine e Corto Maltese e as narrativas literárias são três microrrelatos tiradas de *La vie réelle des petites filles*, de Chantal Thomas. Para dar conta da migração intermedial das personagens, recorremos ao conceito de transficcionalidade, criado por Richard Saint-Gélais para designar a partilha de elementos ficcionais – entre os quais a personagem é uma entidade privilegiada – por dois ou mais textos (no sentido lato de “texto” que compreende diferentes *medias* e suportes). A análise das três narrativas permite-nos identificar forma(s) e sentido(s) da reapropriação literária de Bécassine, personagem fundadora da BD francófona, e do seu cruzamento com Corto Maltese num livro que tematiza a formação da identidade de género em histórias sobre meninas que não são para meninas.

Abstract: This paper examines an unusual case of interaction between literature and comics, which consists of re-appropriation of characters from comics to literary narratives. The characters are Bécassine and Corto Maltese and the literary narratives are three short short stories from *La vie réelle des petites filles*, by Chantal Thomas. We approach the intermedial migration of the two characters through the concept of transfictionality, created by Richard Saint-Gélais to refer to the sharing of fictional features – character being the central element in this process – by two or more texts (“text” here should be read in a broader sense including different media and modes). The study of the three short short stories allows us to identify form(s) and meaning(s) of literary re-appropriation of Bécassine, a founding character of the francophone comics, and her crossing with Corto Maltese in a book about the shaping of genre identity in stories about little girls but not for little girls.