

## O POETA NA CENA MODERNA

### THE POET ON THE MODERN SCENE

Celina Maria Moreira de MELLO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste ensaio apresentamos algumas reflexões e resultados parciais do projeto *Do literário & do prosaico; interrogações sobre o realismo*, desenvolvido na UFRJ, junto ao grupo ARS/FBN. Seu objeto interroga cenas de escritura, na literatura francesa do romantismo, em suas relações com a pintura e a gravura. Destacamos, neste ensaio, três cenas de escritura, pertencendo a diferentes gêneros, três momentos dramáticos em que a função autoral da vida moderna se encontra representada. A primeira cena é uma carta do compositor Hector Berlioz, escrita em 1831, em Roma, a sua irmã Adele. A segunda é um relato de viagem, de autoria de Théophile Gautier, escrito em 1840, para o jornal *La Presse*. São ambos textos descritivos, inseridos em uma narração, que exploram a técnica da descrição pictural e que farão uma introdução e um contraponto à terceira cena. Esta, para representar a cena da escritura de curtas narrativas urbanas, jogará, de modo curioso, com o diabo escritor, uma personagem que já teve muitas encarnações na literatura francesa e um objeto, a lanterna mágica, que convoca, por metonímia, o arsenal de recursos técnicos que satisfaziam a avidez do leitor por imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa; Romantismo; Literatura e pintura; Literatura e gravura; Cena da escritura.

**ABSTRACT:** *The present essay contains some considerations and partial results from the project About literary language & prosaic language; interrogations about realism, developed in the UFRJ, with the ARS/FBN group. It aims examining writing scenes, in French literature of the romanticism period, regarding its links with painting and engraving. Three writing scenes from different genres will be considered, three dramatical moments in which is described the autoral function of modern life. The first scene is a letter of the*

---

<sup>1</sup> Departamento de Letras Neolatinas. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Ilha do Fundão – CEP 21 941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – [celina.mello@pq.cnpq.br](mailto:celina.mello@pq.cnpq.br)

*composer Hector Berlioz, written in 1831, in Rome, to his sister Adele. The second is a travel journal written by Théophile Gautier, in 1840, for the newspaper La Presse. Both texts are descriptive, inserted in a narration, using the pictorial technics and that will make an introduction and a counterpoint to the third one. To represent the scene of short urban narrations writing, the latter text will play in a strange manner, with the devil as a writer, a frequently embodied character in French literature (MILNER, 2007) and an object, the magical lantern, which convoques, in a metonymical way, a full arsenal of the technical resources that quenched the reader's thirst for images.*

*KEYWORDS: French literature; Romanticism; Literature and painting; Literature and engraving; Scene of writing.*

## **Notas metodológicas**

A tensão que se produz entre os recursos e os limites languageiros impostos pela coletividade e o dizer da singularidade – e, nesta oposição identificamos a oposição moderna sociedade/indivíduo –, pode ser em parte compreendida, ao se construir o objeto **discurso**, e mais precisamente no que nos diz respeito diretamente, o objeto **discurso literário**. Pois as teorias da enunciação (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2002) abrem alguns caminhos para problematizar os processos de legitimação de autores, de gêneros literários, assim como a própria constituição do cânone e nossas categorizações do literário e das escolas literárias, justificando o que dizemos ser romântico, realista ou naturalista, para ficarmos no século XIX. Assim somos levados a interrogar o recorte de territórios textuais e estéticos, o estatuto do autor e dos artistas, a escolha dos gêneros discursivos, assim como o valor interpretativo dos espaços sociais de produção, de circulação e recepção de bens culturais.<sup>2</sup> Por outro lado, o viés semiológico que se impõe, ao considerarmos textos e imagens em sua

---

<sup>2</sup> Essa linha de investigação leva, igualmente, a questionar, no que se refere à literatura brasileira, as abordagens fundamentadas em modelo/cópia, influência/influenciado quando se consideram suas relações com as literaturas europeias, clichês habituais, em exercícios de avaliação das literaturas nacionais.

dimensão comum de linguagem, traz para os debates a materialidade do texto e a leitura da história de seus suportes integrando a interpretação da cena enunciativa.<sup>3</sup>

A proposta do projeto *Do literário & do prosaico; interrogações sobre o realismo*<sup>4</sup> insere-se em uma reflexão mais ampla sobre a literatura francesa, que consiste em alargar a janela de tempo da modalização romântico, rompendo com a lógica de estilos de época que se sucedem. Romantismo e realismo são vistos enquanto integrantes de uma episteme moderna, tal como a define Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), coexistindo no mesmo espaço-histórico, em que escritores e artistas buscam novas cenas genéricas (MELLO, 2004, 2006, 2010a). O romantismo, nessa perspectiva, pode ser definido como a estética de uma nova formação discursiva que se instaura com uma ruptura social e política, a qual pode ser simbolizada pelo que foi, e representa ainda em seus efeitos, a Revolução francesa. Somos todos românticos e muitos gêneros discursivos de nossa contemporaneidade podem ser assim compreendidos: novelas no rádio ou na televisão, fotonovelas, os variados gêneros cinematográficos, o vídeo-clipe, o hipertexto... Por sua vez o recorte temporal escolhido, que cobre a Literatura Francesa na Monarquia de Julho (1830-1848), permite explorar o fato de que se trata de um espaço histórico, em que coexistem programas estéticos, cenas genéricas e arsenais retóricos integrando duas distintas formações discursivas. O *corpus* é constituído de textos narrativos em prosa, que apresentam cenas genéricas (MAINGUENEAU, 2004) construídas por textos com forte investimento visual e imagens compondo obras que podem ser categorizadas em diferentes gêneros – correspondências, narrativas de viagem, contos de ambientação urbana. Nelas encontramos, por um lado, narração e descrição pictural (LOUVEL, 1997, 2001, 2002; ARBEX, 2006), e, lado a lado, textos e ilustrações, em que são lidos, entrecruzando-se, traços românticos e traços da estética realista.

Destacamos, neste ensaio, três cenas de escritura, pertencendo a diferentes gêneros, três momentos dramáticos em que a função autoral da vida moderna se encontra representada. A primeira cena é uma carta do compositor Hector Berlioz (1803-1869), escrita em 1831, em Roma, a sua irmã Adele. A segunda é um relato de

---

<sup>3</sup> O que torna indispensável o diálogo com os historiadores do livro, como Roger Chartier e Jean-Yves Mollier.

<sup>4</sup> Projeto desenvolvido com Bolsa de Produtividade em Pesquisa, do CNPq.

viagem, de autoria de Théophile Gautier (1811-1872), escrito em 1840, para o jornal *La Presse*. São ambos textos descritivos, inseridos em uma narração, que exploram a técnica da descrição pictural e que farão uma introdução e um contraponto à terceira cena. Esta, para representar a cena da escritura de curtas narrativas urbanas, jogará, de modo curioso, com o diabo escritor, uma personagem que já teve muitas encarnações na literatura francesa (MILNER, 2007) e um objeto, a lanterna mágica, que convoca, por metonímia, o arsenal de recursos técnicos que satisfaziam a avidez por imagens, do público leitor, daquela época.

### A cena de gênero: auto-retrato do poeta "fotógrafo"

*Tivoli, 8 de julho de 1831*

Estou aqui, ao lado da grande cascata; escrevo em um pequeno templo de Vesta quase intacto; situa-se ao lado do albergue; no centro há uma mesa, sem dúvida é neste lugar que outrora se mantinha o fogo sagrado. Fica à beira do precipício em que a água desaparece. Acabam de me servir um chá trazido junto com minha guitarra.

Carta de Hector Berlioz a sua irmã Adele,  
(CLERC-MERMOD, 1954, p. 113)<sup>5</sup>

Hector Berlioz, em viagem pela Itália, escreve à irmã Adele. E tenta representar à imaginação da querida ausente, o ambiente em que se encontra. Na terra da pintura o jovem músico se faz paisagista e escolhe o que lhe parecera o mais adequado cenário para a escrita poética: uma paisagem de ruínas. Berlioz localiza a cena de escritura no cerne do pitoresco<sup>6</sup>; o *pitturesco* é a *campagna romana*, paisagem por excelência digna de ser pintada, imortalizada por Claude Lorrain (1600-1682), por trazer oníricas visões do passado:

Lorrain estudou a paisagem da *campagna romana*, as planícies e colinas em torno de Roma, com suas encantadoras tonalidades meridionais e seus majestosos restos de um grande passado. [...] Mas, para as suas pinturas acabadas e suas águas-fortes, ele selecionou

<sup>5</sup> T. da A., exceto quando explicitamente referido.

<sup>6</sup> Diz-se de um motivo original, que contribui para a caracterização de uma pintura. *Ingl. picturesque; Esp. pintoresco; Fr. pittoresque*. MARCONDES, 1998. s.v. Pitoresco, p. 232.

apenas os motivos que considerava dignos de pertencer a uma visão onírica do passado, e impregnou-os de uma luz dourada ou de uma atmosfera prateada que transfigura toda a cena. Foi Lorrain quem primeiro abriu os olhos das pessoas para a beleza sublime da natureza, e por quase um século após sua morte os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem real de acordo com os padrões por ele fixados em suas telas. (GOMBRICH, 1993, p.309-310).

Mas a luz dourada ou a atmosfera prateada que transfiguravam as cenas desapareceram. A imagem oscila entre o banal registro de um local escolhido por seus aspectos pitorescos e uma alegoria construída a partir de vestígios do que se supõe tenha existido. A palavra que se reflete e celebra como tema eleito faz da lembrança dos pintores da campanha romana, Nicolau Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain, seu pretexto. A breve missiva conta a sua privilegiada leitora<sup>7</sup> a destruição dos templos antigos, a impossibilidade de cultos a deusas em que ninguém mais acredita, os rituais esquecidos de um fogo que deveria permanecer sempre aceso, mas que há muito se apagou. A cena antiga é apenas um cenário destruído e banalizado pela presença do viajante-turista, em mal de *grand tour*.<sup>8</sup> A paisagem já espera pelas fotos distorcidas de celulares descartáveis.

São três frases apenas, que carregam, como as águas da grande cascata que desaparecem, a presença da deusa do lar e suas vestais, assim como a do fiel adorador no templo. Resta o retrato da solidão do artista, o compositor da cena moderna. Hector Berlioz evoca, em sua breve mensagem, a romântica nostalgia do antigo, despertada pela arquitetura em ruínas, e a consciência do poético que nasce do jogo entre duas miragens, entre o templo e o albergue, entre o altar e a mesa, entre o fogo e a água, do que foi erguido ao que se precipita no abismo. Entre a descrição do que poderia ter sido um quadro alegórico, na tradição alegórica da pintura de história (MELLO, 2004, p.36), trazendo-nos uma reflexão sobre o tempo e a morte, e a narração do instante em que o missivista vai registrar o cenário de sua escrita. “Eu estou só e escrevo” é o mote da

---

<sup>7</sup> Cenografia da escrita que joga a nós, leitores, na posição de *voyeur*.

<sup>8</sup> Nos séculos XVII, XVIII e XIX, longa viagem, feita pelos jovens das classes altas europeias, sobretudo da Inglaterra, pelos países da Europa, privilegiando a Itália e a Grécia – e mais tarde o Oriente Médio – para complementar sua educação artística, voltada em especial para a arte da Antiguidade. Vem do sentido de *tour* (volta), atestado no século XVII, "viagem, circuito durante o qual são visitados diferentes sítios", a palavra turista e seus derivados. "Turista" é registrado por volta de 1803-1804, por referência direta aos viajantes ingleses. Cf. *Le Trésor de la langue française*, s.v. *touriste*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Acesso em 22 abril 2011.

carta, sua leitora tem um interesse distraído nos detalhes, é por Hector que Adèle se interessa... Temos então o exercício do músico a escrever, que opera como a gravura, e em breve o daguerreótipo, e ainda alguns anos depois a fotografia, na tentativa de fixar o momento fugaz. Cena de gênero<sup>9</sup>: a *mise-en-scène* da escritura; título do quadro: o viajante escreve uma carta. É também um auto-retrato do poeta, gênero transmigrado da pintura. Como os vários auto-retratos de pintores, que registram diferentes espaços, envolve aspectos documentais. E também alegóricos, ao expor ao olhar do leitor as escolhas e os instrumentos do poeta.

O chá que foi servido compõe a nota contemporânea que faz deste registro uma cena de gênero, ao evocar o corpo cansado do missivista, a pausa e a sede, com um quê de distinção inglesa, de certo modo, compensado pelos futuros acordes da guitarra. Esta compõe a nota final, prenúncio de bailes populares e farras de jovens, em um retorno ao traço recalcado na casta carta, pausa em uma viagem que tinha também contornos de iniciação ao mundo da sensualidade e da sexualidade. Como o detalhe de um quadro que ficou após ser recoberto por outro, a guitarra que será trazida, junto com o chá, convoca cenas à Watteau, em que o poeta é o músico das festas em jardins encantados.

Berlioz, para escrever a sua irmã, coloca-se sob a proteção da deusa dos lares. E a arte da música vem resgatar o que na arte da pintura é sugestão. “Sem dúvida é neste lugar que outrora se mantinha o fogo sagrado” do templo de Vesta, protetora da família. Este é o lugar certo para acolher a escrita de um carinhoso irmão, que em um gesto corriqueiro cumpre o ritual familiar de dar notícias. E a carta se faz poema. Adèle e Hector tornam-se personagens de uma cena bucólica. É um mundo *quase intacto* e já desencantado; sem dúvida, neste lugar, agora é o poeta-músico-pintor, é o artista quem mantém o fogo sagrado da arte, em um moderno sacerdócio.

### **A natureza morta: digressões de um correspondente no estrangeiro**

---

<sup>9</sup> Na pintura, a cena de gênero representa cenas de costumes, com personagens e situações da vida cotidiana.

No momento em que escrevo, tenho à minha frente, suspensa em uma coluna por um barbante, a *jarra* em que se refresca a água que devo beber: é um pote de barro que custa doze *quartos*, ou seja, aproximadamente seis a sete tostões franceses; a copa é encantadora e, fora a [cerâmica] etrusca, não conheço nada de mais puro. A parte de cima, alargando-se, forma um trevo de quatro folhas, levemente encovadas como as goteiras de um beiral, de modo que, qualquer que seja o lado por que se pegue o vaso, pode-se verter a água e beber; as alças, caneladas com um pequeno ornamento, prendem-se com uma elegância perfeita ao gargalo e aos flancos, cujo contorno é delicioso como um colo de mulher. A estes encantadores vasos, as pessoas distintas preferem abomináveis potes ingleses, barrigudos, pançudos, corcundas e cobertos por uma espessa camada de verniz, que parecem demais com as botas da cavalaria, enceradas de branco. (GAUTIER, 1981, p.157).

Gautier, *As casas de Madrid*, 1840

Théophile Gautier partira para a Espanha, em companhia do amigo Eugène Piot (1812-1890), paleógrafo e colecionador de arte, em 5 de maio de 1840, tendo chegado a Madrid no dia 20 de maio do mesmo ano. Piot pretendia investir em sua coleção e Gautier atuava como uma espécie de conselheiro, sobretudo no que se refere à pintura. No jornal *La Presse*, o escritor é substituído por Gérard de Nerval (1808-1855), que assume o folhetim de crítica teatral. Para pagar os custos da viagem, Gautier deve mandar regularmente a seu editor, Émile de Girardin, artigos com impressões de viagem, que serão mais tarde publicadas em volume (GAUTIER, 1981). Ir à Espanha está na moda (GAUTIER, 1981, p.17-18), a imprensa publica, há alguns anos, muitas matérias a respeito de um país ainda pouco conhecido dos franceses. Jean-Claude Berchet comenta: "As circunstâncias da composição explicam o caráter um pouco disparatado da *Viagem à Espanha* que associa o diário de viagem, a notícia turística e a crônica." (GAUTIER, 1981, p.24)

Os leitores buscam o pitoresco, Gautier lhes dará o pictural, ao compor uma natureza morta<sup>10</sup> que evoca, aos olhos do leitor, o *bodegón*<sup>11</sup> da pintura espanhola, ou

---

<sup>10</sup> Denominação de um quadro ou de outra representação de seres inanimados. Sua individualização, como gênero independente data do século XVI, tornando-se popular em toda a Europa a partir do século XVII e mesmo na atualidade segue encontrando praticantes. *Ingl. nature morte; still life; Esp. naturaleza muerta; Fr. nature morte.* MARCONDES, 1998. s.v. Natureza morta, p. 201. Na hierarquia dos gêneros

seja, uma cena de mercado ou de taverna e, por extensão, como no texto que comentamos, a representação de objetos lá encontrados como flores, jarros, travessas com frutas ou peixes. O *bodegón* foi praticado, entre outros, por pintores de história da escola espanhola, tais como Diego Velásquez (1599-1660) e Francisco de Zurbarán (1598-1664). Em seus quadros deste gênero, a **jarra** é um motivo recorrente. Em *Casas de Madrid*, Gautier descreve um modesto pote de barro, objeto já presente, desde as primeiras obras de Velásquez, tais como *Velha fritando ovos* (1618, Edimburgo, National Gallery of Scotland).

A jarra é também um forte elemento alegórico em *Os Bêbados ou O triunfo de Baco* (Velásquez, 1628-29, Madrid, Museu do Prado), quadro em que o duplo título indica a mistura de gêneros, que associa o mitológico deus do vinho à presença de populares embriagados. O pintor faz contrastar a técnica de representação da divindade, em uma luz idealizada, com aquela em que faz surgir seus seguidores, os traços feios iluminados à maneira realista. Aos pés de Baco, a jarra ocupa um lugar central, é a ponta de um triângulo invertido em que se distribuem as personagens, tal qual uma fonte de que nasceriam as figuras do quadro. Ainda com o tema da jarra, poderíamos citar naturezas mortas de Zurbarán, como *Bodegón* (c.1635, Museu do Prado), em que o objeto se multiplica em uma hipérbole realista.

Gautier pinta com as palavras, a fim de reproduzir, com a maior exatidão possível, aquela jarra precisa, que se torna um objeto feminino e sensual. As alças prendem-se "com uma elegância perfeita ao gargalo e aos flancos, cujo contorno é delicioso como um colo de mulher". À graça e à simplicidade de uma jarra-mulher vem-se opor a pesada parrudice do abominável pote inglês. A crítica ao leitor de *La Presse*, desprovido de senso estético, e que decerto só se interessaria pelo preço da jarra, informado com um zelo aplicado e irônico ("é um pote de barro que custa doze *quartos*, ou seja, aproximadamente seis a sete tostões franceses"), torna-se evidente, quando o autor lhe atribui, com desprezo, maior interesse pelos abomináveis potes ingleses, em demanda de distinção social: "A estes encantadores vasos, as pessoas distintas preferem abomináveis potes ingleses, barrigudos, pançudos, corcundas".

---

acadêmicos, a natureza morta ocupa o último lugar e os quadros que as representam não alcançavam grandes somas.

<sup>11</sup> Bodegón. Tipo de natureza morta com utensílios de cozinha e alimentos. *Ingl. bodegon; Esp. bodegón; Fr. bodegon; bodegone*. MARCONDES, 1998. s.v. Bodegon, p. 43.



O desenho do artista ao conferir à jarra e aos potes ingleses uma silhueta, e a ênfase das hipálages **elegante, barrigudos, pançudos, corcundas** humaniza a jarra e os potes, tal como a cafeteira-mulher, do primeiro conto fantástico de Gautier<sup>12</sup>:

[...] tirei de meu álbum uma folha de fino pergaminho, e comecei a desenhar.

Ocorreu que os contornos quase imperceptíveis desenhados por meu lápis, sem que eu tivesse consciência do fato, representavam com maravilhosa exatidão a cafeteira que tivera um papel tão importante nas cenas noturnas.

– É impressionante como esse rosto lembra o de minha irmã Angela, disse nosso anfitrião, que, tendo acabado de jogar a partida [de damas], observava o desenho por cima de meu ombro.

Efetivamente, o que há pouco me dera a impressão de ser uma cafeteira era realmente o perfil suave e melancólico de Angela. (GAUTIER, 1992, p.22).

A descrição pictural do *bodegón* traz para a cena autoral um artista-pintor, com grande domínio de um arsenal retórico, que lhe permite criar uma nova tela e, de certo modo competir com as naturezas mortas dos grandes mestres Velásquez e Zurbarán. O olhar do esteta, a justificar a escolha de um objeto tão desprovido de distinção e de pitoresco, confere àquela jarra a pureza da arte primitiva: "a copa é encantadora e, fora a [cerâmica] etrusca, não conheço nada de mais puro." E o relato de viagem, tarefa alimentar em sua origem imposta pelo dono do jornal, alcança a dimensão estética do literário, ao resgatar na mais simples realidade do presente a sublime pureza do antigo. A natureza morta atravessa um retrato de mulher e se torna, finalmente, uma alegoria do não-tempo da arte.

## **O diabo escreva ou anotações de um repórter**

---

<sup>12</sup> Cf. *La Cafetière (A cafeteira)*, conto publicado em 1831, no periódico *Le cabinet de lecture*.

Os historiadores da arte e do livro registram, no espaço histórico da Monarquia de Julho, uma crescente demanda por imagens, o que contribui para o sucesso de livros que trazem imagens<sup>13</sup>, junto a um público que vê estimulada sua curiosidade por vinhetas ou litografias que alimentam seu imaginário e, como todo imaginário, o constituem. Por outro lado, muitos destes livros respondem a uma demanda por leituras, sobretudo de narrativas, que constroem, junto com a cidade moderna, um pitoresco urbano, com uma galeria de tipos e um conjunto de situações com os quais o leitor/ou a leitora podem se deparar em seu cotidiano. Tais livros compõem um conjunto de textos não-canônicos, quase despretensiosos, e integram um movimento de renovação das cenas genéricas, com uma cenografia enunciativa realista, explorando a relação entre formas literárias narrativas, os temas da pintura e da gravura e as novas técnicas de impressão do livro.

Em contraste com cenas autorais que se aproximam da conversa íntima com o leitor, com o tom da confiança, trata-se, sobretudo, da escrita de uma nova cena genérica, a de uma narrativa curta, em prosa, com situações do cotidiano e personagens ordinários, que pode ser lida à luz de uma tipologia de gêneros dramáticos e pictóricos, correspondendo, no teatro, ao *vaudeville*, pequena comédia popular, e à comédia de costumes, e na pintura, à já referida cena de gênero. As ilustrações jogam com uma visualidade moderna que recorre às novas técnicas de impressão de imagens, como a litografia e a calcografia, usadas para as gravuras destacáveis e a xilogravura de topo (*bois de bout*), que permite imprimir, na mesma página, texto e ilustrações. É esta técnica que possibilitou que fosse explorado o apelo comercial de vinhetas de título, que nas vitrines das livrarias ou em um gabinete de leitura, atraem o leitor.

O traço comum, ao *vaudeville* no teatro, à cena de gênero na pintura e à gravura que encontramos na composição desta cena genérica, é a trivialidade, justamente aquele traço que Hegel, em sua *Estética*, ao definir o romance como "moderna epopeia burguesa", aponta como o vulgar, o perigo que espreita o romantismo quando tenta

---

<sup>13</sup> Apenas em 1813 encontramos em francês o termo "ilustração", vindo do inglês *illustration* (exemplo) com o sentido de "desenho, figura, ilustração destinados a esclarecer, explicar um texto" e a partir de 1816, "desenho, gravura, prancha realçando um texto literário". Cf. *Le Trésor de la langue française*, s.v *illustration* C, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, acesso em 16 abril 2011.

conciliar a prosa com seu programa estético de busca da beleza sublime. O filósofo adverte que:

O que falta ao romance, contudo, é o estado geral, originariamente poético, do mundo, do qual procede a verdadeira epopéia. O romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma sociedade prosaicamente organizada [...] Assim, um dos conflitos mais comuns e que melhor convêm ao romance é o conflito entre a poesia do coração e a prosa das relações sociais e do acaso das circunstâncias exteriores. [...] aqui, deve-se conceder ao poeta uma grande liberdade, pois lhe será difícil introduzir a prosa da vida real em suas descrições, sem com isso permanecer ele próprio no prosaico e no vulgar. (HEGEL, 1998, p.135).

Vemos, então, um certo tipo de gravura que gera um modo de escrita literária, voltado para a apresentação dramatizada (*mise en spectacle*) de um pitoresco urbano constituído de cenas da sociabilidade parisiense. Ao comentar uma litografia de Henry Monnier (1799-1877), na série das *Distractions*, publicada em 1832, o escritor e crítico Champfleury (1821-1889) destaca a relação entre este tipo de ilustração, um gênero dramático e uma sala de espetáculo; a gravura compartilha valores de gênero, com o teatro de *vaudeville*: "Um esboço, uma indicação valem por uma comédia de costumes.":

Se eu destacar de uma folha coberta das prodigalidades desenhadas a lápis pelo humorista o esboço: *a Madame saiu de novo*, estarei assistindo no teatro da Montansier a um incidente de *vaudeville* – nitidamente desenhado e de uma comicidade achada sem esforço. Normalmente não é de meu feitio epilogar sobre as imagens e escrever inutilmente uma página quando o lápis se expressa mais visivelmente com alguns rabiscos; mas esta cena me seduz e vou tentar precisar bem seu espírito. (CHAMPFLEURY, 1879, p.31-32).

O teatro de *vaudeville* não somente serve de comparante e modelo genérico, no que se refere ao tema, mas também empresta sua estrutura dialogada a muitas "narrativas". Nestas, destacam-se algumas coletâneas de contos/gravuras dramatizados, que, ao explorar as novas técnicas de ilustração, associam uma observação satírica com o interesse pelos costumes mais banais e vêm renovar as cenas genéricas do

romantismo, tais como *Paris ou le livre des Cent-et-un* (1831-1834) e *Le diable à Paris; Paris et les Parisiens* (1845).

*Paris ou o Livro dos cento e um* é uma coletânea de cento e um contos, em 15 volumes, cujos capítulos foram compostos graciosamente por cento e um autores – em sua maioria autores consagrados – com a intenção de ajudar o editor Ladvoat, em uma de suas várias falências. O título, inicialmente previsto, *Le diable boiteux à Paris* (O diabo coxo em Paris), reúne os dois fiadores da obra, que são Lesage, autor de *Le diable boiteux* (O diabo coxo), de 1707, romance picaresco em que Asmodeu levanta os tetos de Madrid (na verdade Paris), para expor o que ali ocorre no segredo das alcovas, e Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), o autor dos primeiros *Tableaux parisiens* (Quadros parisienses) publicados entre 1781 e 1800. No aviso do editor lemos:

O plano deste livro é muito simples. Devemos examinar a Paris moderna; devemos mostrá-la tal como é, incerta, caprichosa, enraivecida, impaciente, pobre, entediada, ainda ávida de arte e de emoções, mas difícil de se emocionar, muitas vezes absurda, às vezes sublime; devemos fazer para a Paris de hoje aquilo que Mercier fez para a Paris de seu tempo, com uma diferença, é que desta vez os quadros/as cenas de costumes serão raramente escritos em um frade de pedra. (*Paris ou le livre des cent-et-un*, 1831-1834, p.VI).

A menção a Louis-Sébastien Mercier confere uma certa seriedade ao empreendimento, mas ao descartar a escrita na rua ("em um frade de pedra")<sup>14</sup>, marca a renovação da cidade e de seus cronistas. Paris, que é uma entidade masculina em francês, está mais viva, e vaidosa, perfumada, bem barbeada, cabelos ondulados, unhas muito bem feitas... Paris já é uma cidade *dandy* e a nova realidade exige um novo tipo de autor: "Para descrevê-la [a cidade de Paris] será necessária uma outra pena, que não seja a de Mercier." (*Paris ou le livre des cent-et-un*, 1831-1834, p.VI), pois a cidade é tão variada e colorida, que um só autor não dará conta de tantas personagens e emoções.

---

<sup>14</sup> "em um frade de pedra", ou seja, na rua e não em um escritório, uma biblioteca ou até mesmo em um café, conforme acusara Rivarol, que afirmara ser *Tableau de Paris* "uma obra pensada na rua e escrita em um frade de pedra; o autor descreveu (*a peint*) o porão e o sótão, pulando o salão." **Dictionnaire de la conversation et de la lecture**. Volume 37 Paris, Belin-Mandar, 1837.sv. Mercier p. 487. Disponível em [books.google.com.br/books](http://books.google.com.br/books), acesso em 15 fevereiro 2010.

Os quinze volumes da coletânea não são ilustrados com litografias, mas com a técnica da xilogravura de topo<sup>15</sup>, que em 1831, era "usada para frontispícios, vinhetas de título, ornatos marginais, letras capitulares, fundos de lâmpada, vinhetas inseridas no texto ou em páginas destacadas." (MELLO, 2010b, p. 74).



Ilustração 1 – *Paris ou le Livre des Cent-et-un*. Monnier.  
Xilogravura de topo. 1831

A vinheta de título, desenhada por Monnier, traz alguns detalhes que definem a cena de escritura. No topo do mundo, o diabo Asmodeu marca bem que o livro não se filia a correntes da literatura fantástica ou satânica, nem à exploração do sobrenatural do romantismo frenético. Asmodeu era, no romance de Lesage, apenas um diabo coxo, "o diabo do inferno mais vivaz e mais operoso", aquele que promove os casamentos ridículos, "o luxo, a luxúria, os jogos de azar e a química" e se diverte com as situações que provoca (LE SAGE, 1819, p. 4). À direita do leitor, a mão esquerda de Asmodeu, e em sua mão direita, à esquerda do leitor, a bengala de "mestre de cerimônias", ele comandará o espetáculo. Asmodeu é, também, o título do primeiro conto de autoria de Jules Janin, que descreve a personagem como "o diabo da observação, que se ocupa da crítica de costumes" (JANIN, 1831, p.4) e que hoje inaugura "uma nova maneira de escrever comédias" (JANIN, 1831, p.10).

<sup>15</sup> ou *bois de bout*, técnica de gravura "importada da Inglaterra por volta de 1820. Essa técnica, em que a madeira é cortada no sentido transversal ao tronco original e que permite imprimir, na mesma página, texto e ilustrações, virá renovar a arte da gravura em suas relações com o texto impresso." (MELLO, 2010b, p.73).

À esquerda de Asmodeu, a lista dos autores que compõem a tradição literária a que se filia o livro: Joseph Addison (1672-1719), Laurence Sterne (1713-1768) autor do *Tristram Shandy* (1759-67), Henry Fielding (1707-1754) autor de *Tom Jones* (1749), Goldsmith (1728-1774), da literatura inglesa, M. de St Foix (1698-1776) historiador e autor de pequenas comédias, Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835), historiador da cidade de Paris, e, finalmente, o já mencionado Louis-Sébastien Mercier, autores que circulam entre a história, a novela e o teatro, tecendo a representação histórico-literária e realista do cotidiano. A lista de autores registrada em um cortinado retoma, deslocando-a para a margem do desenho, a convenção gráfica que desde o século XVII se atribuía ao título (MARTIN, 2005, p.43-44), apagando a solenidade arquitetural dos frontispícios neoclássicos, mas conservando o caráter de encenação da escritura. Além de mostrar claramente em que tradição literária o livro pretende se inserir, a menção ao *Diable boiteux*, no aviso do editor, e os autores listados na vinheta anunciam um *tour* simpático mas pouco edificante pela realidade "escondida" parisiense.

Vemos ainda a lanterna mágica, no extremo oposto. Caixa ótica, inventada no século XVII, a lanterna mágica passa, rapidamente, do domínio da ciência ótica para o âmbito do espetáculo, sobretudo no século XVIII, com a projeção de animações, a partir de placas mecanizadas.<sup>16</sup> Esse espetáculo é visto como uma exibição proporcionada por um aparelho ótico que "precede" o cinema (SILVA, 2004). A lanterna mágica foi muito usada por charlatães, em espetáculos de projeção de imagens chamados de fantasmagorias, que exploram a fascinação pela morte, mas que, por outro lado, podem combater a credulidade do público, ensinando a diferença entre ser e parecer. E também aparece em espetáculos de feira, envolvendo um intenso trabalho de artesãos, pintores e gravadores, capazes de jogar com efeitos de luz e sombra (SILVA, 2004, p.2).

A presença da lanterna mágica na vinheta de título de *Paris ou o Livro dos cento e um* é o índice de um posicionamento estético que busca um equilíbrio entre os temas do cotidiano e sua representação teatral "fantasmática", graças ao trabalho dos desenhistas, na arte da gravura. A vinheta assume um papel de comentário figurado daquilo que espera o leitor da coletânea, em um jogo entre o visível e o escrito, a ilusão e a realidade. Mas a gravura, por assim dizer, está nas margens e é marginal, como

---

<sup>16</sup> A lanterna mágica projetada, em uma superfície, cenas coloridas em uma placa de vidro, passadas invertidas diante da luz de uma vela ou lâmpada de petróleo.

anunciam, na vinheta de título, o lugar que ocupam, fiadores e lanterna mágica, na oposição alto/baixo, esquerda/direita. E também a oposição entre a aparência e a identidade das figuras que se distribuem a sua volta: figuras respeitáveis, vestidas, de peruca, o escritor; uma figura meio despida, um cadáver? atrás dela a morte.

### **Narrativas de Paris: o diabo e a lanterna mágica**

Alguns anos depois, revemos o diabo e a lanterna mágica, em um livro cujos referentes principais não são mais aqueles do século XVIII. Trata-se, igualmente, de uma coletânea de contos, voltados para a representação do cotidiano parisiense e as personagens que circulam por Paris. Como descreve Michel Melot, a imagem adquire um outro estatuto: "a imagem por sua vez obriga [o escritor] a modificar a inflexão do texto" (MELOT, 1990, p.334). Para nos limitarmos à vinheta de título, temos aqui algo bastante inusitado: uma litografia de Gavarni, situada na página oposta (página par) à folha de rosto (página ímpar), que habitualmente não deve ter uma mancha sobrecarregada, para não desequilibrar aquela da folha de rosto (ARAÚJO, 1986, p.432). O livro foi publicado por Hetzel, em 1845, e tem como título *Le diable à Paris* (O diabo em Paris) e como subtítulo *Paris et les Parisiens, moeurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de la vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc, etc.* (Paris e os Parisienses, hábitos e costumes, caracteres e retratos dos habitantes de Paris, quadro completo de sua vida privada, pública, política, artística, literária, industrial, etc., etc.). É um livro de autoria coletiva, publicado em forma seriada em 1844 e em dois volumes em 1845-1846, que retoma a fórmula do *Livro dos cento e um*, mas dando-lhe um fio condutor que articula todas as narrativas, a missão que Satã atribui a um de seus demônios, Flammèche. Este deve dar conta semanalmente por escrito a seu mestre, o mais exatamente possível, de tudo o que ocorre em Paris: "Pretendo saber por você tudo o que ali ocorre e que, uma vez suas anotações enviadas, saibamos de Paris tudo o que há

de bom, tudo o que é possível saber a respeito, diabolicamente falando" (STAHL, 1845, p.23).<sup>17</sup>



Ilustração 2 – *Le diable à Paris*. Gavarni. Litografia. 1845

O diabo representado na vinheta não é mais Asmodeu, mas Flammèche, secretário particular de Satã. É um diabo preguiçoso que, em vez de cumprir pessoalmente a missão, recolhe em uma gaveta, *A gaveta do diabo*, todas as contribuições dos vários escritores que o ajudarão na tarefa. O livro, que traz a menção à contribuição dos desenhistas em sua folha de rosto, teve imenso sucesso, devido em grande parte a seus dois ilustradores, Bertall, anagrama de Albert d'Arnoux (1820-1882), ilustrador das obras completas de Balzac e Gavarni, pseudônimo de Sulpice Guillaume Chevalier (1804-1866) (MILNER, 2007, p.651).

<sup>17</sup> J.P. Stahl é o pseudônimo do editor Pierre Jules Hetzel, quando este assume o papel de escritor.



Na vinheta de título, Gavarni representa Flammèche como um diabo disfarçado de *dandy*, usando fraque, que segura uma lanterna mágica com a mão esquerda, enquanto examina com uma luneta, em sua mão direita, o mapa de Paris. Nas costas carrega a cesta de palha, em que recolhe os textos escritos por seus "colaboradores". Max Milner registra que Flammèche seria uma representação do próprio editor Pierre Jules Hetzel (1814-1886), o mesmo J.P. Stahl do Prólogo, enquanto Satã seria uma charge representando o rei Luis Filipe (MILNER, 2007, p.651).

O que aconteceu? Entre as duas coletâneas, a gravura assumiu um estatuto comparável ao da literatura, ou pelo menos, comparável a um certo tipo de literatura industrial. As edições ilustradas se acumulam e o leitor exige cada vez mais a presença de imagens. Isto se torna explícito na apresentação de um livro anterior, que compartilha a mesma cena genérica, a mesma temática e que se insere na mesma tradição literária. Trata-se do segundo volume de *La grande ville; Nouveau tableau de Paris; comique, critique et philosophique* (A cidade grande; Novo quadro de Paris, cômico, crítico e filosófico). Sua *Advertência ao leitor (Avis au lecteur)* pontua o fato:

Para concluir algumas palavras sobre a execução material. A ilustração é doravante um luxo necessário. Neste segundo volume, ela foi reduplicada por meio de uma gravura destacável que acompanhará cada capítulo, ou por um frontispício que trará um tema com grandes dimensões. (SOULIÉ et al, 1843, p.4).

A função autoral já se encontra, então, em constante processo de reavaliação, em um delicado jogo de ajuste de relações entre o artista, seus temas e seu leitor. Nas cenas que ilustram esta reflexão sobre a criação literária e as renovações da cena genérica na França dos anos 1830-1840, passamos da consciência poética que o artista tem de um mundo antigo e uma estética em ruínas, à certeza de que a pureza e a simplicidade de um objeto modesto podem inspirar o artista a compor quadros literários em que o pitoresco trará a beleza do antigo. Já as coletâneas de narrativas curtas, que são na verdade descrições de tipos e espaços urbanos típicos de Paris, experimentam uma nova função autoral coletiva, que, em busca de um novo leitor – **o burguês não lê** –, visa trazer à legitimidade do literário o que era popular, chulo ou vulgar. E entre a **poesia do**

**coração e a prosa das relações sociais**, o poeta da cena moderna se verá diante do desafio de compor a **poesia das relações sociais**.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, E. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986.
- ARBEX, M. (Org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2006.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dictionnaire d'analyse du discours**. Paris: Seuil, 2002.
- CHAMPFLEURY. **Henry Monnier, sa vie, son oeuvre**, avec un catalogue complet de l'oeuvre et cent gravures fac-similé. Paris: Dentu, 1879. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 1 abril 2010
- CHARTIER, R. & MARTIN, H-J (Org) vol. 2 **Histoire de l'édition française**: le temps des éditeurs. Paris: Fayard, 1990.
- CLERC-MERMOD, F. (Org.) **Rome, peintres et écrivains**. Prefácio de Giuseppe Ungaretti. Lausanne: Mermod, 1954.
- Dictionnaire de la conversation et de la lecture**. Volume 37. Paris: Belin-Mandar, 1837. Disponível em <http://books.google.com.br/books>. Acesso em 15 fevereiro 2010.
- FOUCAULT, M. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.
- GAUTIER, Th. **Voyage en Espagne**. Paris: Garnier-Flammarion, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Contes fantastiques**. Paris: Hachette, 1992.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- HEGEL. **Esthétique**. Textes choisis par Claude Khodos. Paris: PUF, 1998.
- JANIN, J. Asmodée. In: **Paris ou le Livre des Cent-et-un**. T.1 Publié chez Ladvocat, libraire de S.A.R. le duc d'Orléans, 1831. p.1-15. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 16 fevereiro 2010.
- LE SAGE. **Le diable boiteux augmenté des béquilles du diable boiteux**. Paris: Dabo, Tremblay, Feret et Goyot, 1819. Disponível em [www.google.com/googlebooks/library.html](http://www.google.com/googlebooks/library.html). Acesso em 22 fevereiro 2010.
- LOUVEL, L. La description "picturale": pour une poétique de l'iconotexte. **Poétique**. n. 112, p. 475-490, 1997.
- \_\_\_\_\_. Nuances du pictural. **Poétique**. n. 126, p. 175-190, 2001.

\_\_\_\_\_. **Texte/image**: images à lire, textes à voir. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MAINGUENEAU, D. **Le discours littéraire**: paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2004. (*Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006).

MARCONDES, L. F. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

MARTIN, Ch. **Dangereux suppléments**; l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle. Louvain, Paris: Dudley, Ma, 2005.

MELLO, C. M. M. de. **A literatura francesa e a pintura**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Editora 7Letras & Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. Por um novo olhar sobre um saber antigo: o estatuto do clássico no espaço-histórico romântico francês. **Revista Calíope: presença clássica**. n.14, p.39-57, dezembro de 2006.

\_\_\_\_\_. Le livre et l'image sous la Monarchie de Juillet. In: XV SESIONES PARA DOCENTES E INVESTIGADORES DE FRANCES LENGUA EXTRANJERA. "1810-2010: del francés del Iluminismo al francés de hoy", 2010, Rosario. **Actas**. Compilado por Mariana Canelle y Mariel Buscaglia, 1 ed. Rosario: Laborde Libros Editor, 2010a.

\_\_\_\_\_. A xilogravura romântica em *L'Artiste* (1831-1838). In: NOVA, V. C.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. V. (Org.) **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b. p. 72-91.

MELLOT, M. Le texte et l'image. In: CHARTIER, R. & MARTIN, H-J. (Org) **Histoire de l'édition française**; le temps des éditeurs. Paris: Fayard, 1990. p. 329-348.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française**: de Cazotte à Baudelaire 1772-1861. Paris: José Corti, 2007.

**Paris ou le livre des Cent-et-un**. Publié chez Ladvocat, libraire de S.A.R. le duc d'Orléans, 1831-1834. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 16 fevereiro 2010.

SILVA, M. C. M. da. Lanterna Mágica: fantasmagoria e sincretismo audiovisual. In: XIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em comunicação, 2004, São Bernardo do Campo. **Caderno de Texto**: GT Produção de Sentido nas Mídias. Recife: Fundação Antônio dos Santos Abranches - FASA, 2004. p.85-92. Disponível em <http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-MariaCristina.pdf>. Acesso em 07 setembro 2010.

SOULIÉ, Frédéric & alii. **La grande ville nouveau tableau de Paris**: comique, critique et philosophique. Paris, Bureau Central des publications nouvelles, 1843. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 28 abril 2010.

STAHL, J.P. & alii. **Le diable à Paris**: Paris et les Parisiens. Paris: Hetzel, 1845. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 12 abril 2010.

Artigo recebido em 29/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011