Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ
Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde

JOSÉ ROBERTO SILVESTRE SAIOL

O UNIVERSO EM ESCRUTÍNIO:
CIÊNCIA, TÉCNICA E MODERNIDADE EM J.-J. GRANDVILLE (1803-1847)

Rio de Janeiro
2019

JOSÉ ROBERTO SILVESTRE SAIOL

O UNIVERSO EM ESCRUTÍNIO:
CIÊNCIA, TÉCNICA E MODERNIDADE EM J.-J. GRANDVILLE (1803-1847)

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História das Ciências.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lorelai Brilhante Kury

Rio de Janeiro
2019

JOSÉ ROBERTO SILVESTRE SAIOL

O UNIVERSO EM ESCRUTÍNIO:
CIÊNCIA, TÉCNICA E MODERNIDADE EM J.-J. GRANDVILLE (1803-1847)

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História das Ciências.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.ª Dr.ª Lorelai Brilhante Kury (Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz) – Orientadora.

Prof.ª Dr.ª Laura Moutinho Nery (Programa de Pós-Graduação em História Política da UERJ)

Prof.ª Dr.ª Kaori Kodama (Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz)

Suplentes:

Prof.ª Dr.ª Letícia Pumar Alves de Souza (Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ)

Prof.ª Dr.ª Dominichi Miranda de Sá (Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz)

Rio de Janeiro
2019

Ficha Catalográfica

S132u Saiol, José Roberto Silvestre.

O universo em escrutínio : ciência, técnica e modernidade em J.-J. Grandville (1803-1847) / José Roberto Silvestre Saiol. – Rio de Janeiro : s.n., 2019.
126 f.

Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2019.
Bibliografia: 122-126f.

1. Mudança Social. 2. História do Século XIX. 3. França.

CDD 352.367

Catalogação na fonte - Marise Terra Lachini – CRB6-351

À minha mãe, Tânia, e aos meus avós, Altino (*in memorian*) e Sebastiana, por sonharem meus sonhos de mãos dadas comigo. Dedico esta dissertação também à Anny, que quer ser professora “igual ao dindo”.

AGRADECIMENTOS

O mestrado foi, de longe, a experiência mais desafiadora que vivi até aqui. Foram dois anos de muito aprendizado, trabalho duro, artigos escritos e algumas perdas. Mas certamente foram também dois anos de muitas alegrias, de muito diálogo, muita troca, muita cumplicidade e muitas descobertas.

Sou grato a Deus, que me sustentou durante todo o processo, enchendo as nuvens de arco-íris nos meus dias de chuva.

Sou grato também à minha mãe, Tânia, e aos meus avós, Altino (*in memorian*) e Sebastiana, por todo o amor, suporte e compreensão dedicados a mim. Sou grato à minha irmã, Tainá, e ao meu padrasto, Roberto, pelo incentivo constante. Agradeço às minhas queridas tias Angélica, Cristina, Eliza, Lara e Marilene, por todo carinho e apoio dispensados a mim dia após dia. Agradeço também à minha prima, Dandarah.

Agradeço à minha querida orientadora, Lorelai – a quem devo minha redescoberta na História –, pela amizade, pela paciência, pelo diálogo, pelas risadas; trabalhar com você tornou essa caminhada muito mais leve e instigante.

Sou grato também à Laura, que tem sido fonte de inspiração historiográfica, musical e poética na minha vida desde 2014; sua amizade e a sua participação na banca avaliadora deste trabalho muito me honram e alegram. Agradeço ainda pelas generosas sugestões de análise refinada para as imagens presentes neste trabalho.

Sou grato à professora Kaori, que gentilmente aceitou nosso convite para compor a banca e dialogar conosco, oferecendo sempre contribuições generosas.

Agradeço também às queridas Dominichi e Letícia, pelas aulas, pela interlocução, pelo carinho.

Sou grato à Simone, Eliane e Ana Venancio, por acompanharem de perto meu amadurecimento profissional e por me brindarem com seu carinho e sua amizade.

A pós-graduação da forma como está organizada pode ser um espaço extremamente solitário se não fizermos a opção política de transformá-la numa coisa diferente. Por isso, gostaria de agradecer profundamente à Laila e à Letícia, por dividirem comigo, dia após dia, as angústias e as trapalhadas da seleção do doutorado e da escrita da dissertação; sem vocês, essa caminhada teria sido insuportável. Sou grato também às minhas cúmplices de sempre, Beatriz e Juliana, a quem devo minha sanidade mental nesses últimos meses de trabalho intenso, e também muitos anos de carinho e amizade sincera. Agradeço também à Carolina

(minha cúmplice desde os tempos do Arquivo Nacional), Ana Cláudia, Paloma, Clarice, Avohanne e Priscila; o que tornou essa caminhada especial foi a oportunidade de dividi-la com vocês. Agradeço, finalmente, aos demais colegas da turma de mestrado e doutorado de 2017, nas pessoas de: Christiane, Carine, Carlos, Fernando, Leonardo, Eduardo, Rodolfo, Lucas, Gabriela, Danielle, Adriana, Raick, Vanessa e Vânia. Ter a oportunidade de estudar numa turma como essa – que assumiu o compromisso de tornar a pós-graduação um lugar familiar, de apoio e acolhimento – foi um privilégio enorme. Serei eternamente grato por isso.

Agradeço à equipe muito querida da nossa secretaria acadêmica, nas pessoas de Amanda, Maria Cláudia, Paulo e Sandro; vocês são os melhores!

Agradeço também ao Denilson, à Estela e à Flávia.

Finalmente, agradeço à Capes e à Fiocruz, que tornaram possível a realização desta pesquisa.

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air:
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd tow'rs, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

William Shakespeare
The Tempest Act 4, scene 1, 148–158

RESUMO

A dissertação investiga a produção artístico-filosófica do ilustrador romântico J.-J. Grandville (1803-1847), que se destacou como um dos artistas mais importantes da França no período da Monarquia de Julho, atuando tanto na imprensa satírica quanto no mercado de livros ilustrados que, à época, ganhava novo fôlego, dado o surgimento de novas técnicas de impressão que barateavam sua produção e sua comercialização, tornando o gênero cada vez mais popular e acessível. Interessa, sobretudo, analisar a presença de temas, motivos e debates provenientes do campo científico nas suas composições gráficas que denotam a pretensão de extrapolar os limites da representação puramente artística. Por meio delas, Grandville divulgava sua própria interpretação crítica da sociedade francesa de sua época, marcada pelas consequências políticas e sociais das ondas revolucionárias iniciadas em 1789, pelo avanço do processo de industrialização e pelo incremento da vida urbana. Para tanto, o trabalho investe na análise de um conjunto de fontes formado pelas principais obras do artista, por estudos críticos e biográficos acerca da sua produção e por fontes de caráter pessoal e profissional, recuperadas a partir das indicações presentes nas referências bibliográficas. O percurso do trabalho abarca o exame das implicações do processo de modernização sobre a trajetória e sobre as condições socioprofissionais de Grandville; a análise da forma como seu entendimento acerca da modernidade, e do lugar ocupado por ele nesse contexto, têm implicações significativas na sua produção, que constituía a forma por meio da qual ele se colocava no mundo; e, finalmente, o mapeamento de debates políticos, socioculturais e científicos que informam a elaboração de suas composições, de maneira a indicar as possíveis referências que compõem o repertório gráfico e intelectual do artista.

ABSTRACT

The dissertation investigates the artistic-philosophical production of the romantic illustrator J.-J. Grandville (1803-1847), who stood out as one of the most important artists of France in the period of the July Monarchy, working in both the satirical press and the picture book market, which at the time gained new momentum, given the emergence of new printing techniques that cheapened its production and its commercialization, making the genre more and more popular and accessible. It is of particular interest to analyze the presence of themes, motives, and debates from the scientific field in his graphic compositions that denote the claim to extrapolate the limits of purely artistic representation. Through them, Grandville published his own critical interpretation of French society of his time, marked by the political and social consequences of the revolutionary waves that begun in 1789, by the advance of the industrialization process and by the increase of urban life. Therefore, the work invests in the analysis of a set of sources formed by the artist's main works, by critical and biographical studies about his production and by sources of personal and professional character, recovered from the indications present in the bibliographical references. The course of the work includes the examination of the implications of the process of modernization on the trajectory and on the socio-professional conditions of Grandville; the analysis of how his understanding of modernity, and of the place that he occupied in that context, have significant implications for its production, which constituted the way he chose to place himself in the world; and, finally, the mapping of political, socio-cultural and scientific debates that inform the elaboration of his compositions, in order to indicate the possible references that comprise the artist's graphics and intellectual repertoire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura E.1 - Peregrinações de um cometa..... VIII
Figura I.1 - Sistema de Fourier 06
Figura 1.1 - Os românticos descabelados na 1ª representação de Hernani..... 17
Figura 1.2 - Sem título..... 21
Figura 1.3 - A ordem reina em Varsóvia..... 22
Figura 1.4 - A barca de Caronte..... 23
Figura 1.5 - As bodas de Puff e da Propaganda..... 28
Figura 1.6 - Sem título..... 30
Figura 1.7 - O editor Henri Fournier e seus colaboradores..... 35
Figura 1.8a - Epílogo de *Un autre monde*..... 40
Figura 1.8b - Frontispício de Cent Proverbes..... 40
Figura 1.9 - Sem título..... 41
Figura 1.10 – Old Nick e Grandville..... 43
Figura 1.11 - Sem título..... 45
Figura 2.1 - Centáurea Azul e Papoula..... 49
Figura 2.2 - Sem título..... 52
Figura 2.3 - Sem título..... 55
Figura 2.4 - Concerto a vapor..... 69
Figura 2.5a - Sem título..... 70
Figura 2.5b - Sem título..... 70
Figura 2.6 - Sem título..... 71
Figura 2.7 - Sem título..... 72
Figura 2.8 - Sem título 83
Figura 3.1a - Sem título..... 93
Figura 3.1b - O fosso dos dobradores..... 93
Figura 3.1c - Cristalizações, petrificações, estalactites..... 93
Figura 3.2a - Os híbridos [1]..... 94
Figura 3.2b - Os híbridos [2]..... 94
Figura 3.3a - Sem título..... 96
Figura 3.3b - O fosso dos ursos..... 96
Figura 3.4a - Um minueto nas Ilhas Marquesas..... 98
Figura 3.4b - Os grandes e os pequenos..... 101
Figura 3.4c - As sombras francesas..... 104
Figura 3.5 - Apolo desce até a rã..... 106
Figura 3.6a - Metamorfoses do sono..... 110
Figura 3.6b - Apocalipse do balé..... 110
Figura 3.7 - Um eclipse conjugal..... 111
Figura 3.8 - Primeiro sonho – Crime e expiação..... 115
Figura 3A1 – Vinheta de encerramento do Tomo I das *Cenas da vida privada e pública dos animais*..... 117
Figura 3A2 - *On a new Arachnide, uniting the genera Gonyleptes and Phalangium*..... 117

SUMÁRIO

Lista de ilustrações..... X

Introdução..... 01
Modernização, ciência e progresso..... 03

Capítulo 1 – Reconfigurando o ofício do ilustrador: automodelação em J. J. Grandville..... 11
1.1 - A geração de intelectuais de 1830..... 13
1.2 - De Nancy a Paris..... 18
1.3 - Breve notícia sobre o aprimoramento da tecnologia de imprensa no século XIX..... 25
1.4 - O ilustrador como inventor 32
1.5 - Apoteose? A publicação de *Um outro mundo*..... 39

Capítulo 2 - Entre a desconfiança, o fascínio e o horror: leituras sobre a modernidade a partir da produção grandvilliana..... 46
2.1 - De Charton a Baudelaire: a produção grandvilliana sob a crítica do século XIX..... 47
2.2 - Benjamin e as exposições universais..... 60
2.3 - Modernidade e ruptura..... 73

Capítulo 3 – Os mistérios do infinito: a presença de temas científicos na obra artístico-filosófica de Grandville..... 84
3.1 - Viagens filosóficas, ou uma tarde no Jardin des Plantes..... 86
3.2 - Metamorfoses, ou a descoberta da plasticidade do mundo..... 105
3.3 - A imaginação a serviço da produção do conhecimento..... 112
3.4 - Anexos do capítulo..... 116

Considerações finais..... 118

Referências..... 122
Fontes..... 122
Bibliografia..... 123

INTRODUÇÃO

O trabalho investiga a produção artístico-filosófica do ilustrador romântico J.-J. Grandville (1803-1847), que se destacou como um dos artistas mais importantes da França no período da Monarquia de Julho, atuando tanto na imprensa satírica, quanto no mercado de livros ilustrados que, à época, ganhava novo fôlego, dado o surgimento de novas técnicas de impressão que barateavam sua produção e sua comercialização, tornando o gênero cada vez mais popular e acessível. Analisa, em especial, o tratamento concedido pelo artista aos temas, motivos e debates provenientes do campo científico em suas composições gráficas. Nossa hipótese é a de que elas são dotadas de uma dimensão cognitiva e epistemológica que pretende extrapolar os limites de uma representação puramente artística. Por meio delas, Grandville divulgava sua própria interpretação crítica da sociedade francesa de sua época, marcada pelas consequências políticas e sociais da Revolução Francesa, pelo avanço do processo de industrialização e pelo incremento da vida urbana. Tal interpretação parece aspirar ao estatuto de conhecimento sobre o mundo, abarcando os debates e descobertas científicas do momento e suas implicações no mundo social.

Atento ao estatuto de sua condição socioprofissional, assim como ao da sua produção artística, Grandville procurava garantir que o produto de seu trabalho, embora realizado a partir das possibilidades abertas pela dinâmica de reprodução em escala industrial, por se tratar de uma obra de inteligência que exigia complexas operações mentais e se dirigia a um publico deliberadamente elitizado – o que também tem a ver, na prática, com o preço dos volumes –, era muito diferente dos produtos culturais que eram objeto de crítica no virulento debate suscitado pela industrialização da produção artística e literária. Nesse sentido, os temas e debates científicos representavam para o artista tanto uma fértil fonte de consulta, quanto um meio de legitimação para o produto do seu trabalho.

Assim, o que se pretende é um exame que leve em conta não apenas as aspirações artísticas e profissionais que informam essa produção, mas também as aspirações ontológicas e epistemológicas que ela mobiliza. Isso porque, essa época é marcada por empreendimentos originários do campo artístico que se pretendem mais do que apenas uma forma de entretenimento; muitas vezes, tratavam-se de esforços hercúleos que buscavam dar conta dos

fenômenos sociais e culturais de seu tempo, dialogando de maneira muito profícua com os debates no campo da ciência – o mais conhecido desses empreendimentos é a *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac (1799-1850). Para Tresch (2012: 75), uma parcela significativa dos cientistas, engenheiros, reformadores sociais e artistas do período romântico partilhavam uma concepção de estética que não estava circunscrita apenas ao campo do prazer sensorial; pelo contrário, o estado estético constituiria uma verdadeira transformação capaz de libertar e reformar o mundo social e seus habitantes.

Essa análise assume como premissa a ideia de que, em toda sua produção, o repertório de motivos e temas dos quais o artista lançou mão está direta ou indiretamente ligado ao tema da modernização – técnica, científica, dos costumes, etc. Com isso, procuramos examinar as implicações desse processo de modernização na trajetória e nas condições socioprofissionais de Grandville; investigar a forma como o entendimento do artista sobre o advento da modernidade e a forma como ele se enxergava no interior dela tinham implicações significativas na sua produção, meio através do qual ele se colocava no mundo; e, finalmente, mapear a presença de projetos e debates políticos, sociais e científicos inscritos nas gravuras do artista de maneira a indicar as possíveis referências que compõem o seu repertório gráfico e intelectual.

Para alcançar esses objetivos, a pesquisa lançou mão de um conjunto de fontes organizado a partir do levantamento feito para a construção da monografia de final de curso, no Departamento de História da UERJ, da pesquisa bibliográfica, e também a partir de sugestões recebidas por professores, colegas e em participações em congressos. De maneira geral, esse conjunto de fontes inclui os livros ilustrados por Grandville ou frutos de sua autoria, as charges, cartuns e caricaturas publicadas pelo artista na imprensa, algumas pranchas originalmente não publicadas, organizadas numa coletânea da década de 1970 (Adhémar, 1975), estudos críticos e biográficos sobre sua trajetória e sua obra e, finalmente, excertos de correspondências e contratos consultados em trabalhos acadêmicos pioneiros no tema, em especial, Kaenel (2005)[1]. Um dos aspectos que mobilizou nosso interesse nessas

[1] Tivemos, em especial, dificuldades com fontes dessa natureza. Isso porque, apesar de sua popularidade, Grandville foi um artista de meios modestos. Em função disso, apesar da grande maioria de sua produção gráfica estar digitalizada e disponível para consulta *online*, o que restou da documentação de caráter pessoal e profissional do artista encontra-se disperso em coleções particulares, fundos de correspondência de outros atores históricos e, segundo Kaenel (2005: 389 – nota 22), uma suposta biografia do ilustrador escrita por sua segunda esposa teria sido destruída, junto com uma grande quantidade de documentos e cartas, por ocasião da morte de seu filho Armand, em 1890, conforme relatado no documento lançado na inauguração de um monumento em sua homenagem em Nancy, sua cidade natal, no ano de 1893. Por isso, fomos forçados a nos apoiar, majoritariamente, nos dados oferecidos pelos estudos críticos e biográficos – evidentemente atentos às especificidades desse tipo de fonte histórica – e na historiografia já consolidada.

fontes foi sua qualidade autorreferenciada; isso significa dizer que elas falam de si mesmas, evidenciando suas próprias condições de produção e circulação, oferecendo assim indícios significativos sobre o avanço da técnica e da modernização sobre a sociedade da época, e suas implicações no cotidiano das pessoas.

Embora toda a discussão conceitual tenha sido realizada no decorrer dos capítulos, convém registrar rapidamente duas premissas e duas noções a partir das quais esse trabalho foi construído. A primeira premissa a que nos referimos é de que a produção grandvilliana constitui uma expressão contundente do modernismo, entendido como tentativa consciente e crítica de apreender e dar sentido à experiência moderna, a partir do esforço de figurar não apenas como objeto da mudança, mas também como sujeito que cria condições para se sentir em casa nesse mundo moderno (Berman, 2007). Nossa segunda premissa é de que aquilo que possibilita a existência de uma obra tão idiossincrática como a de Grandville é a circularidade intrínseca ao conhecimento científico, que se constitui, se transforma, se remodela e é apreendido em suas relações com outras dimensões da vida cultural. Como demonstrado no capítulo final da dissertação, as primeiras décadas do século XIX são um momento histórico privilegiado para explorarmos essas relações (Secord, 2014; Tresch, 2012). Em termos conceituais, operamos a partir da noção de automodelação, que diz respeito à consciência de uma individualidade passível de ser modelada, a partir da qual os atores históricos procuram construir para si uma identidade própria, seja ela social, cultural, política, etc., em meio ao processo de ser modelado pelos condicionantes sócio-históricos de sua época (Greenblatt, 1980). Finalmente, seguimos a possibilidade de trabalhar a sátira gráfica na chave de estudos que exploram o *modus operandi* específico desse gênero. Tais estudos enfatizam a maneira como a fisionomia assumida por essa produção envolve o emprego de fórmulas gráficas experimentadas e bem estabelecidas com vistas a comunicar de maneira rápida e eficiente uma determinada mensagem, e pressupõe o aperfeiçoamento histórico da educação do público para a compreensão desse tipo de linguagem gráfica que é, também, narrativa. (Gombrich, 1999; Nery, 2006)

Modernização, ciência e progresso

Os anos finais do século XVIII testemunharam, no contexto europeu, a precipitação de uma série de processos históricos que abalaram profundamente as estruturas sociais, políticas e econômicas do continente. A força avassaladora desses eventos que constituíram, de maneira geral, desdobramentos da Revolução Francesa e da revolução industrial produziu

mudanças de ordem material, mas, sobretudo, projetou sobre elas uma força de ordem simbólica extraordinária. Como sinaliza Saliba (2003: 15), o pensamento e a imaginação dos homens e mulheres que viveram durante todo o século XIX passaram a nutrir-se simultaneamente, em maior ou menor medida, "da realidade e da possibilidade de uma mudança radical na história". Nesse contexto, os avanços técnico-científicos acompanhados pelas transformações concretas que eles produziram no mundo material, somados ao otimismo decorrente das promessas da sociedade liberal burguesa e à crença quase que generalizada no autoaperfeiçoamento da humanidade deram forma, gradativamente, à relação de superposição entre ciência, técnica e progresso como fórmula eficaz para o enfrentamento da chamada "questão social". Essa superposição esteve relacionada à forma como a ciência passou a integrar de maneira cada vez mais próxima o cotidiano das pessoas em função do aumento do público letrado e a crescente circulação de impressos que muitas vezes se propunham a aproximar os avanços técnicos e científicos da vida prática das pessoas, difundindo-se em formatos e preços variados. Para muitos, ela oferecia os meios e as direções para a superação dos problemas sociais enfrentados à época (Secord, 2014). Embora esta superposição tenha sido muito rapidamente colocada à prova e, em muitos casos, tenha sido duramente questionada, sua força simbólica mobilizou diversos atores sociais que dedicaram suas vidas e recursos à proposição de modelos alternativos de progresso e sociedade. Estes, por sua vez, engendravam modelos de ciência e cosmovisões também alternativas.

Tresch aborda a questão em termos de uma mudança de natureza ética, epistemológica e metafísica, a qual esteve no centro de uma nova orientação política que lançou as bases para o republicanismo radical e o nascimento do socialismo moderno. Num mundo marcado pelo debate sobre o impacto da tecnologia no centro da vida cultural e política, o autor chama a atenção para o caráter superficial da oposição entre românticos e mecanicistas, demonstrado como, muitas vezes, a adesão à técnica e a industrialização se dava informada por atitudes e ideias associadas aos românticos. De acordo com ele, esse "romantismo mecânico" é marcado por um senso comunitário partilhado entre artistas, filósofos, engenheiros, políticos e cientistas, que tem como ideal recriar as bases para a unidade social. Para esses atores históricos, a ciência e a tecnologia – capazes de produzir inclusive efeitos estéticos e emocionais – representavam meios para construção de uma sociedade mais justa, livre e harmoniosa. Irmanados, sobretudo, pela orientação política republicana e por sua filiação ao romantismo, o que caracterizava essa nova geração era o ideal de "refazer a sociedade e o mundo natural com a ajuda das novas máquinas"; entre eles, maestria técnica e racional não poderiam e nem deveriam estar dissociadas da experiência estética e emocional.

Assim, a ideia central que mobilizou esses diferentes atores históricos é a de que algo novo é possível; e o que nutre essa esperança é o espírito utópico. Dessa forma, cada um à sua maneira e em diferentes proporções, atua – ou ao menos idealiza – como verdadeiro artífice de um novo mundo. E o que fica evidente a partir da análise das fontes é a forma como a ciência e a técnica representaram ferramentas por meio das quais a construção do novo se tornou possível no pensamento de diversos personagens no século XIX. Nesse sentido, o que se expressa nos pensamentos, práticas e ideais destes atores históricos é o elogio à potência criativa do homem moderno, que assume a partir de então o estatuto de "segundo criador", desempenhando a função de verdadeiros "engenheiros de paraísos artificiais". (Tresch, 2012: 176; 189)

Em suas composições, Grandville, ao mesmo tempo em que explorava essa qualidade demiúrgica para além dos limites, demonstrava grande interesse pelo tema, dedicando atenção especial aos inúmeros projetos de reformadores sociais que surgem mobilizados por essa mesma sensibilidade. O penúltimo fascículo de *Um outro mundo*[2], por exemplo, é dedicado ao balanço da viagem do neodeus Krackq que, após o retorno de sua expedição pelos mares e pelos infernos, divide com o Dr. Puff suas descobertas sobre como garantir a felicidade da humanidade. Para o viajante, embora nenhuma das formas de governo praticadas até aquele momento tivessem sido bem sucedidas na tarefa de conduzir os homens rumo à felicidade, ele havia encontrado o modelo ideal para solução desse problema. Essa solução residia na adesão ao modelo proposto por Charles Fourier (1772-1837) ("de quem ele não havia roubado, mas apenas emprestado essa maravilhosa revelação"). Krackq descreve com riqueza de detalhes sua interpretação da teoria das paixões e os efeitos de sua presença em maior ou menor quantidade na personalidade das pessoas, e indica que a lei da atração conduzirá a sociedade no caminho da felicidade. Para ele, quando a humanidade alcançasse o estado da *omniarchie*, o próprio globo entraria em sintonia com ela. Dessa sintonia, resultariam chuvas de comida e dos arbustos brotariam todo tipo de guloseimas; das fontes jorraria champanhe e os estômagos seriam aperfeiçoados de maneira que pudessem realizar "doze refeições por dia". Além disso, a lua atual – há muito um astro morto – seria substituída no céu por sete luas de cores diferentes, e uma aurora boreal levaria todo o gelo dos polos para o mar que, subitamente, se metamorfosearia em sorvete de limão; "Tudo isso, graças à atração"[3].

[2] GRANDVILLE, J.-J. *Un autre monde*. [texte par Taxile Delord] Paris: Henri Fournier Éditeur, 1843. pp. 249-264.

[3] Tresch (2012: 177) sugere também que a fisionomia do personagem Krackq representa, na verdade, uma mistura entre Fourier e o Conde de Saint-Simon (1760-1825), sinalizando ainda para a forma como o uniforme militar do personagem remete às suas organizações militares e seriais.

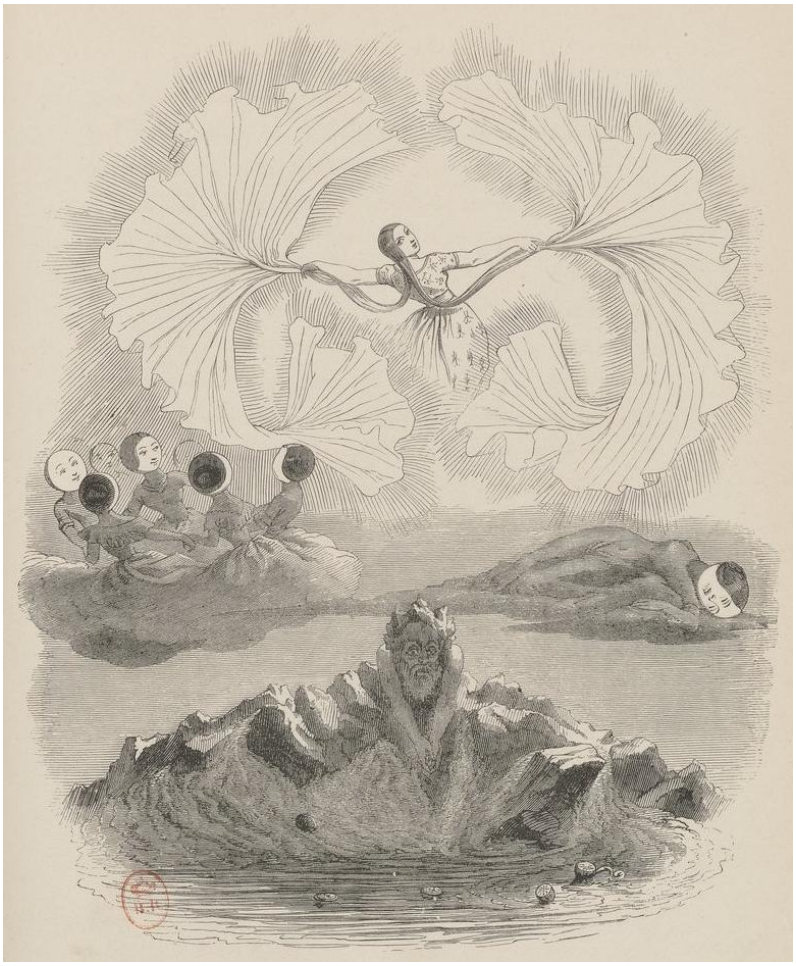


Figura I.1 – O sistema de Fourier. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 265. Disponível em: gallica.bnf.fr.

Nesses termos, Grandville descreve a teoria escalafobética idealizada por Charles Fourier sobre a sociedade harmoniosa, na qual os homens e mulheres encontrariam a felicidade vivendo de maneira que fosse possível conjugar prazer, abundância e trabalho, aproveitando-se suas qualidades e talentos mais destacados, definidos por suas principais inclinações passionais. Rejeitando de saída o rótulo de utopista, Fourier se empenhou em alardear o pragmatismo e a cientificidade de seu pensamento, que se constitui por meio do cálculo exato das paixões e da teoria da atração. Avesso a transformações sociais bruscas e violentas, ele propunha, assim como outros socialistas do início do século, um projeto ambicioso a que chamou de "falanstério": microcosmo regido por leis próprias e que operava segundo o princípio da lei da atração. No interior do falanstério, a emancipação seria efeito decorrente do retorno do homem à sua natureza passional, violentamente reprimida no contexto da sociedade capitalista industrial. Seu idealizador acreditava que, por meio de seu exemplo, toda a sociedade se transformaria. Para Saliba (2003: 78), em Fourier combinam-se a imaginação como modo de pensamento que oferece a possibilidade de transcender o

presente e a "ansiedade [romântica] por uma interpretação global e cósmica da existência humana". De acordo com o autor, sua teoria conjugava "a mais desvairada imaginação com uma precisão quase milimétrica".

Nesse sentido, cumpre-se enfatizar que "as formulações utópicas românticas confundiram-se com o próprio esforço de, simplesmente, tornar inteligível o mundo real e a nascente sociedade industrial" (Saliba, 2003: 58). Isso significa dizer que alguns dos atores sociais que se dedicaram ao esforço de compreender e dar sentido a toda complexidade que caracterizou as primeiras décadas do século XIX mobilizavam, intencionalmente, a imaginação como faculdade capaz de contribuir significativamente para este esforço reflexivo, ao mesmo tempo "consciente e ousado", de transcender o tempo presente (Saliba, 2003: 83; 78). Sob esta perspectiva, os entusiastas da ciência e do progresso movidos pela força do espírito utópico, projetavam sobre estes elementos o papel de meio pelos quais a chamada "questão social" poderia vir a ser superada.

Guardadas as devidas especificidades históricas, a ideia do homem como criador remonta à tradição renascentista. De acordo com Oliveira (2002: 126), com o avanço da modernidade, as analogias entre a arte e a natureza gradualmente se intensificaram, e um de seus desdobramentos mais expressivos teria sido a própria identificação de Deus como um artífice: "Todas as coisas são artificiais, pois a natureza é a arte de Deus" (Browne *apud* Oliveira, 2002: 125). O substrato dessa tradição, reelaborada e consolidada por Francis Bacon (1561-1626), reside na ideia central presente nesse pensamento de que a qualidade demiúrgica do homem o habilita não apenas para a complementação da natureza, mas para sua dominação e, nesse sentido, para alterá-la em suas fundações. Além disso, preconizava-se a superação da distinção entre arte e natureza, sob a justificativa de que os efeitos produzidos na natureza a partir de seu próprio trabalho, ou a partir do trabalho do homem em conjunto com a natureza seriam naturais, "obras das criaturas de Deus" (Oliveira, 2002: 132). No pensamento baconiano, tanto a natureza quantos as artes estariam submetidas às mesmas leis, de maneira que a melhor forma de desvendá-las seria através das artes: "a natureza forjada pelo homem é uma duplicação que estende a original e honra o trabalho divino do seu criador" (Oliveira, 2002: 139).

> De bom grado classificamos as histórias das artes como um setor da história natural. De fato, afirmou-se a inveterada opinião de que arte é coisa diferente da natureza e as coisas artificiais [diferentes] das naturais. Daqui derivou o inconveniente de que muitos escritores de coisas naturais creem ter alcançado seu objetivo compondo uma história dos animais, dos vegetais, dos minerais e omitindo os experimentos das artes mecânicas. Mas um

> preconceito ainda mais sutil insinuou-se na mente dos homens: a arte não passa de uma espécie de apêndice da natureza, que teria apenas a tarefa de completar aquilo que a natureza somente iniciou, de assisti-la quando ela se deteriora ou de libertá-la quando está impedida, mas nunca a tarefa de revolvê-la profundamente, de transmutá-la, de abalá-la até suas profundezas. Pelo contrário, esse outro princípio deveria ter penetrado em profundidade nas mentes: as coisas artificiais não diferem das naturais pela forma ou pela essência, mas apenas pela causa eficiente [...] quando as coisas estão dispostas à obtenção de um determinado efeito, pouco importa que este seja alcançado pelo homem ou sem o homem. (Bacon *apud* Oliveira, 2002: 139)

Existe aí, contudo, uma diferença expressiva em relação à concepção do romantismo mecânico acerca da plasticidade da natureza, que preconiza uma visão muito menos agressiva em relação a ela; o acesso aos segredos da criação se dava por meio da imersão e da comunhão muito mais do que pela dominação. Ademais, existiam limites para aquilo que o homem podia conhecer, de maneira que a profanação desses limites poderia resultar em consequências graves (Tresch, 2012: xi-xvii).

Assim, esclarecidos os princípios que nortearam e orientaram a realização do trabalho, convém descrever a forma como ele foi organizado. O capítulo inicial da dissertação é uma reflexão sobre a trajetória profissional de Grandville. Informados pela noção de automodelação, que diz respeito à autoconsciência de uma individualidade passível de ser modelada (Greenblatt, 1980), buscamos compreender as estratégias utilizadas pelo artista no sentido de nobilitar seu ofício e, consequentemente, o produto do seu trabalho em meio a um processo de mudanças profundas no mercado editorial, com implicações expressivas sobre o campo artístico e literário. Essas estratégias variavam em sua eficácia e conforme a ocasião constituindo, portanto, verdadeiras apostas nas quais Grandville depositava todo seu empenho e suas aspirações. Muitas vezes, ao se deparar com os limites dos condicionantes sócio-históricos de seu tempo, o ilustrador se viu obrigado a se reinventar, desempenhando outros papeis sem, contudo, deixar de lado seus objetivos. Dessa maneira, trata-se de uma trajetória marcada por uma série de marchas e contramarchas, em meio às quais os anseios e os esforços de Grandville para assumir o protagonismo da sua carreira se confrontavam com os limites e as possibilidades disponíveis numa França caracterizada por uma série de incertezas. Nesse sentido, levantamos neste capítulo uma discussão incontornável acerca do estatuto social dos artistas na primeira metade do século XIX, momento marcado pela sua proletarização. No caso de Grandville, a ausência de uma formação para a pintura, a adesão à caricatura e, mais tarde, sua atuação como ilustrador viriam a situá-lo numa posição muito pouco prestigiada tanto na hierarquia dos gêneros – pois a sátira era considerada um gênero menor –, quanto na dos artistas – pois no caso do ilustrador, seu ofício se aproximava mais do de um artesão do

que de um artista de gênio. Embora nosso objetivo central não seja produzir um estudo biográfico, acreditamos que pensar a trajetória do artista ajuda a refletir sobre a própria modernização. Isso porque compreender a forma como ele aborda o tema passa também pelo seu entendimento do que é ser moderno, da consciência que ele tem de que está inserido no processo, e das estratégias adotadas por ele para lidar com a subalternidade do seu ofício e da sua produção artística.

No segundo capítulo, nos debruçamos sobre as leituras em torno da obra de Grandville produzidas por seus contemporâneos, e também por estudiosos que a revisitaram durante o século XX. Examinamos, em particular, a natureza dessas críticas, as similaridades e as diferenças entre elas. Entre aqueles que escreveram no século XIX, predomina uma crítica de natureza judicativa, que elege a zoologia política e cultural do artista como aspecto mais marcante da sua produção. Por outro lado, o século XX parece reabilitar um aspecto pouco apreciado dessa produção durante os oitocentos que é a representação de fenômenos oníricos e metamórficos, por acreditar que o seu exame ajuda a compreender a forma por meio da qual a fantasmagoria se reproduz no interior mundo moderno. Todavia, o elemento comum dessas críticas reside no fato de que a produção grandvilliana figura em ambas como expressão e como leitura da modernidade de maneira simultânea. Encerramos o capítulo com uma breve reflexão em torno da relação entre modernidade e ruptura, sugerindo que, do ponto de vista histórico, o mito da ruptura total não se sustenta. Apostamos também na interpretação que identifica nos atores históricos situados no limiar entre uma conjuntura específica e outra, qualidades prescientes. Tal qualidade se expressa na capacidade de retratar o mundo não como ele é, mas a partir do diagnóstico daquilo em que ele estava em processo de se tornar.

Finalmente, nosso terceiro capítulo é dedicado à presença marcante de temas, motivos e debates originários do campo científico na produção artístico-filosófica do ilustrador. Tema recorrente no repertório do autor, questões importantes, descobertas e novidades da botânica, zoologia e astronomia recebiam de suas mãos refinado tratamento artístico e filosófico, assumindo assim a forma de uma interpretação própria que borra as fronteiras entre o mundo "real"/"positivo" e o universo fantástico de possibilidades inaugurado pela modernidade. Este argumento está ancorado, por um lado, nos estudos de cultura visual que privilegiam uma abordagem antropológica das imagens; por outro, nas discussões recentes provenientes do campo da história das ciências que procuram oferecer alternativas mais sofisticadas para os problemas envolvendo a chamada ciência popular, a divulgação científica e a comunicação em ciência. No caso desta pesquisa, essa abordagem ajuda a refletir sobre a dimensão cognitiva e o valor epistemológico das metáforas presentes na produção grandvilliana e na

relação do artista com o conhecimento, já que Grandville divulgava, por meio dela, sua própria interpretação da sociedade francesa sob a Monarquia de Julho. Essas metáforas ocupam na sua obra um lugar que excede a simples ilustração ou simplificação das ideias científicas correntes. Mais do que exprimir ideias, a visualidade enunciada por Grandville, muitas vezes através dessas metáforas, era incorporada pelo artista ao mesmo tempo em que reconfigurava seu entendimento do mundo a sua volta. Interessam-nos, em especial, as reelaborações promovidas pelo ilustrador sobre o tema, seu diálogo com a gradual abertura do campo científico para as questões do mundo social e o mapeamento do repertório de referências gráficas e intelectuais com as quais ele dialoga.

CAPÍTULO 1

RECONFIGURANDO O OFÍCIO DO ILUSTRADOR: AUTOMODELAÇÃO EM J.-J. GRANDVILLE

> [...] eles[4] têm em comum a convicção que os homens nascem "animais inacabados", que os fatos da vida são menos *artless* do que parecem, que ambos, culturas particulares e os observadores dessas culturas são inevitavelmente atraídos para uma compreensão metafórica da realidade, que a interpretação antropológica deve se dirigir menos à mecânica dos costumes e instituições do que às construções interpretativas que os membros de uma sociedade aplicam sobre suas existências. (Greenblatt, 1980: 04 – Tradução nossa)

Neste capítulo, procuramos discutir as estratégias de automodelação adotadas por Grandville (1803-1847) em seu esforço de reconfigurar sua identidade socioprofissional como ilustrador. Forçado a abandonar a imprensa política depois da promulgação das leis da censura em 1835, o artista encontrou no ofício de ilustrador de livros famosos, como as *Fábulas de La Fontaine*, uma alternativa de trabalho e também uma forma de aquisição capital simbólico[5]. Contudo, as limitações impostas à sua criatividade por um texto preexistente a ser meramente ilustrado esbarravam nas aspirações criativas de Grandville que,

[4] Nesta passagem, Greenblatt se refere aos estudos interpretativos da cultura de Geertz, Boon, Douglas, entre outros.

[5] Bourdieu define a noção de capital simbólico como um elemento que determina profundamente as relações sociais, sobrepondo-se inclusive à hierarquia das riquezas. Para ele, o capital simbólico constitui algo capaz de produzir sobre os sujeitos que o detém um efeito de consagração, dotando-os de uma missão social e, portanto, retirando-os de uma condição de invisibilidade social. Nesse sentido, todas as formas de capital funcionariam como capital simbólico, podendo-se inclusive falar em "efeitos simbólicos do capital", uma vez que as aquisições decorrentes de sua posse superam ganhos salariais ou recompensas materiais. Como poder que deriva sua existência do reconhecimento de outrem, sua aquisição só se dá na interação e na concorrência entre os sujeitos. Uma vez consagrados, seus detentores assumem um lugar de poder a partir do qual passam a desfrutar da prerrogativa de consagrar outros. E mesmo se tratando de atos subjetivos de doação de sentido, o poder simbólico decorrente da posse desse tipo particular de capital é capaz de produzir efeitos na realidade objetiva. Num mundo marcado pela busca constante de importância social, a repartição do capital simbólico se apresenta como uma das mais desiguais, podendo produzir, inclusive, efeito de consagração ao revés, decorrente da maldição do capital simbólico negativo: "Produto da transfiguração de uma relação de força em relação de sentido, o capital simbólico nos livra da insignificância, como ausência de importância e sentido" (Bourdieu, 2001: 296).

durante os anos seguintes de sua carreira, se envolveu em disputas por meio das quais procurou garantir seu lugar como autor de histórias a serem descritas. Como explica Kaenel (1984), tais disputas eram decorrentes de uma configuração sócio-histórica bastante específica:

> [...] os anos de 1830-35 viram, pela primeira vez (à exceção do quadro específico da ilustração científica) a reunião e a concentração, num mesmo espaço – o livro ilustrado – de corpos profissionais de editores, escritores e artistas, com suas tradições, suas práticas, suas formações, seus preconceitos recíprocos e seus interesses respectivos. (Kaenel, 1984: 48 – Tradução nossa)

A consciência de uma individualidade passível de ser modelada não é uma novidade do século XIX; nem sequer da modernidade. Mas é no século XVI que Greenblatt (1980) localiza uma mudança significativa nas estruturas intelectuais, sociais, estéticas e psicológicas que governavam a geração de identidades, através da qual a modelação da identidade humana (de si e de outrem) passou a ser entendida, cada vez mais, como um processo de astúcia e manipulável. Nesse sentido, a automodelação se encontra inscrita no campo das representações, uma vez que seus sentidos estão associados a práticas, comportamentos e à adesão a certos códigos culturais que evidenciam o caráter fluido das fronteiras entre a vida social e a literatura. Para o autor, "ela invariavelmente cruza as fronteiras entre a criação de personagens literários, a modelação da própria identidade, a experiência de ser modelado por forças externas ao seu controle, e a tentativa de modelar as outras pessoas" (Greenblatt, 1980: 03 – Tradução nossa). Assim, Greenblatt se apropria da noção de cultura proposta por Geertz, que a define como conjunto de mecanismos de controle sobre o governo dos comportamentos, e caracteriza a automodelação como a versão renascentista desses mecanismos de controle.

Nas páginas que se seguem, procuramos examinar quais as particularidades da automodelação na era romântica, os limites e condicionantes desse processo. É verdade que Grandville não precisou se confrontar com uma cultura cortesã que teve como um de seus papeis a legitimação cognitiva de uma nova ciência – ou mesmo com o tribunal da Santa Inquisição – como no caso de Galileu (Biagioli, 2003); é verdade também que ele gozava de uma certa autonomia criativa que foi negada a Mozart, também no contexto da sociedade de corte (Elias, 1995). No entanto, em sua trajetória, o artista francês teria que se defrontar com o fenômeno da proletarização dos artistas, com o ritmo e as demandas de uma sociedade cada vez mais industrializada e com a submissão da sua produção a um mercado consumidor cada vez mais ampliado. O que todos esses casos têm em comum é o fato de que, como demonstra Biagioli (2003), a automodelação é um processo marcado por tensões e descontinuidades por

meio das quais os atores históricos assumem e renegociam os papeis sociais e os códigos culturais existentes.

Para isso nos apoiamos, sobretudo, em estudos produzidos a partir da década de 1980, em especial o trabalho de Kaenel (2005), publicado pela primeira vez em 1996[6]. Essa produção é relevante, pois marca uma renovação nos estudos acerca da produção de livros ilustrados e, de maneira mais ampla, na assimilação retrospectiva da caricatura, da publicidade e das imagens populares como um todo à modernidade artística. Isso porque, as análises produzidas entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX – à exceção daquelas destinadas a refletir sobre o papel da ilustração científica – frequentemente assumiram uma fisionomia a-histórica, enciclopédica e descritiva, deixando de considerar elementos fundamentais que condicionam a produção de imagens durante o século XIX. Por outro lado, os trabalhos com os quais procuramos dialogar se beneficiaram da interlocução estabelecida entre os campos da sociologia, da história da arte e dos estudos sobre a edição, que provocaram uma expansão significativa nos horizontes analíticos da pesquisa histórica[7]. A relevância desses estudos não se resume à renovação temática e de natureza teórico-metodológica promovida por eles; nosso interesse reside também no extenso conjunto de fontes documentais inéditas de caráter pessoal e profissional ao qual eles nos dão acesso. Essa documentação, na maioria das vezes dispersa entre coleções públicas e particulares, nos ajuda a superar os limites analíticos impostos ao trabalho pela consulta exclusiva às obras publicadas. Dessa forma, e a título de esclarecimento, ressaltamos que, salvo menção em contrário, as citações de cartas, contratos e documentos análogos neste trabalho serão feitas a partir dos dados disponíveis nessas obras[8].

A geração de intelectuais de 1830

Desde os anos finais do século XVIII, com os desdobramentos do processo revolucionário, a capital francesa se consolidou cada dia mais como centro irradiador de uma onda sísmica que varreu toda a Europa, fazendo-se sentir também na América e nos seus demais domínios coloniais, sobretudo no contexto das guerras napoleônicas. E embora desde muito tempo a cidade de Paris tenha despontado como uma das principais referências

[6] Existem ainda pelo menos mais dois trabalhos de fôlego que são referência nos estudos sobre a produção artística grandvilliana, aos quais ainda não tivemos acesso, a saber: Renonciat (1985); Getty (1981). Todavia, estes trabalhos são frequentemente citados por Kaenel (2005).

[7] Ver: Kaenel (2005), "Por uma história social da ilustração".

[8] Cumpre-se destacar que essas obras não constituem compêndios de fontes comentadas por especialistas. Tratam-se, na verdade, de trabalhos analíticos que citam frequentemente de maneira literal as fontes a partir das quais elaboraram suas interpretações. Nesse sentido, nosso interesse nesses trabalhos se justifica pela possibilidade de acessar, pelo menos parcialmente, esse tipo de documentação.

culturais, políticas e científicas do mundo ocidental, toda a efervescência cultural e social que se concentrava na cidade – e que provocou abalos contínuos no decorrer de todo o século, a exemplo das jornadas de 1830 e 1848 e da comuna de 1871 – levou os historiadores do mundo contemporâneo a consagrá-la como a "capital do século XIX" – lembrando o título do célebre ensaio de Walter Benjamin – ou, para dialogar com a historiografia mais recente, "capital da modernidade" (Harvey, 2015). Para lá, os homens e mulheres do século XIX, de várias partes do mundo, olhavam com receio, desconfiança, medo; mas também com otimismo, entusiasmo e esperança. E, às vezes, com todos esses sentimentos ao mesmo tempo.

Um dos fatores que explica toda essa efervescência concentrada na cidade no período sobre o qual nos debruçamos (1829-1847), é a centralização excepcional da vida política e cultural francesa em torno de Paris. De acordo com Tresch (2012: 08 – Tradução nossa), "os mundos da literatura, da política, da ciência e da indústria estavam em constante processo de contato e troca na vida social vibrante e teatral de Paris, e nas páginas de seus periódicos". Para ele, isso tem a ver também com a própria geografia social da cidade em sua configuração "pré-haussmanização": com dimensões reduzidas para uma metrópole da sua importância, mas suficientemente densa para promover encontros entre os membros de diferentes grupos sociais em "salões, salas de leitura, bailes e [sobretudo], nas ruas". Este é um dado central para compreendermos a composição, as sensibilidades e as aspirações daquela que, a título de generalização, trataremos por enquanto como a geração de intelectuais de 1830. Por "intelectuais", nos referimos aos atores sociais que procuram intervir na arena pública, principalmente por meio da palavra impressa.

Ora, como em todos os períodos históricos, na França da Restauração e da Monarquia de Julho, esses atores sociais estão dispersos no interior de um largo espectro de posições políticas e ideológicas que não são fixas ou estáticas, e variam conforme a dinâmica entre as aspirações pessoais desses personagens e os condicionantes sócio-históricos da época. Assim, se de um lado se concentram figuras mais identificadas com a tradição antirrevolucionária conservadora, católica e monarquista, o outro extremo do tabuleiro reúne personagens identificados com o socialismo e o republicanismo, unidos na defesa de um regime mais liberal e democrático, embora não houvesse consenso entre eles acerca do que isso representaria na prática. E entre esses dois extremos, encontravam-se dispersas uma série de tendências mais ou menos radicais. De maneira mais ampla, pode-se dizer que um determinado pertencimento político se desdobrava numa visão de mundo que preconizava um

determinado entendimento sobre a sociedade, sobre a natureza, sobre a arte, enfim, sobre o mundo ao redor.

Em geral, muitas vezes, essas tendências – ou se preferirmos, cosmovisões – estavam associadas ao pertencimento a uma instituição ou se identificavam com ofícios específicos. Como veremos no terceiro capítulo da dissertação, o famoso debate que tomou lugar na Academia de Ciências de Paris em 1830 e opôs Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) e Georges Cuvier (1769-1832) – cientistas do Museu de História Natural de Paris – é um exemplo bastante interessante para compreendermos a forma como a defesa de um determinado entendimento sobre a natureza encontra consonância na ideologia de determinados regimes ou projetos políticos – o primeiro mais próximo ao socialismo saint-simoniano, e o segundo, mais identificado com a monarquia. Com isso não queremos afirmar que a produção científica desses atores históricos teria sido colocada intencional e exclusivamente a serviço da legitimação de um programa político específico, ou muito menos que se trata de uma simples coincidência; todavia, não é possível tomá-las em conta sem considerarmos os pontos de contato entre elas e as outras dimensões da cultura em torno das quais elas se constituíram. O mesmo se dá com a arte, a religião, etc. Trata-se, portanto, de reafirmar a dinâmica complexa entre as apostas destes personagens e os constrangimentos de natureza diversa com os quais eles se defrontam. Como homens e mulheres do século XIX, esses atores históricos estavam irmanados pela busca de conferir sentido ao mundo fragmentado e escorregadio no qual estavam inseridos, conscientes de estarem atravessando tempos extraordinários.

Nesse sentido, a imprensa e sua herança iluminista assumiram um papel fundamental, na medida em que a atividade jornalística preconizava, desde o século XVIII em iniciativas pioneiras na Inglaterra, o estímulo a uma opinião pública que fosse ao mesmo tempo informada e crítica, e fórum de debate crítico racional. Seguindo Pallares-Burke:

> A criação desse novo tipo de jornalismo cultural, produção híbrida e alheia a especializações, marca o momento em que o público se descobre como ativo participante da cultura, como estando envolvido, para usar a expressão de Habermas, no "processo vivo do *Aufklärung* em marcha". Colocando-se muito próximo do leitor, requisitando muitas vezes sua participação, e não discriminando entre setores culturais dignos e indignos de discussão, o jornalista-educador aparece aqui como porta-voz e intérprete de um público que em princípio, é seu colaborador. (Pallares-Burke, 1995: 17)

De acordo com Pallares-Burke (1995), o pioneirismo inglês no surgimento de periódicos dessa natureza estaria ligado ao fato de que, diferentemente dos demais países da

Europa, a Inglaterra possuía um regime político mais ou menos estável no qual os intelectuais gozavam de relativa liberdade de expressão.

No caso francês, somente com o final do Império e a Restauração dos Bourbon é que ganha força uma geração de intelectuais e artistas sistematicamente engajados na luta pela garantia da liberdade de expressão e de imprensa. Num trabalho de grande fôlego, Winnock (2006) batizou essa geração como o "partido da liberdade": uma entidade abstrata constituída, sobretudo, por escritores, publicistas, pintores e jornalistas, e situada na mesma dimensão, poderíamos dizer, que a República das Letras. Neste trabalho, o autor buscou trazer à tona a dinâmica complexa que envolvia as ambições pessoais destes intelectuais, suas convicções particulares e suas ações políticas – que muitas vezes acabavam dispondo-os em lados opostos da arena política. O ponto de convergência entre esses intelectuais era o desejo profundo de fundação de uma estética genuinamente moderna que marcava, por sua vez, uma posição política.

A expressão dessa estética moderna encarnava na subversão romântica dos cânones clássicos, e a reivindicação pela liberdade de criação encontrava consonância na reivindicação pela liberdade de expressão e de imprensa. Observa-se, portanto, que a inauguração da estética moderna esteve profundamente atrelada à inauguração do moderno comprometimento do artista na política. Grandville, que engrossava as fileiras do partido da liberdade – e que, como veremos mais adiante, teve uma atuação destacada na imprensa sob a Monarquia de Julho –, eternizou a luta política e simbólica dos românticos através de um registro satírico daquela que ficou conhecida como "A batalha de Hernani" (fig. 1.1)[9]. Às vésperas das Jornadas de Julho, Victor Hugo (1802-1885) havia conseguido finalmente que a sua peça "Hernani" (1830) fosse encenada pela Comédie Française[10] e estreasse no Théâtre-Français. A estreia, que reuniu em lados opostos classicistas e românticos teria sido marcada por grandes tensões e protestos, e determinaria fundamentalmente o triunfo do drama romântico.

Havia ainda outra grande questão na ordem do dia no centro do debate público: o papel social cada vez mais relevante desempenhado pelo desenvolvimento tecnológico, suas

[9] A produção desta gravura não deve ser imediatamente associada a fins memorialísticos ou de autoelogio dos românticos. Na verdade, ela foi publicada como uma ilustração para o romance satírico de Louis Reybaud, *Jérôme Paturot a la recherche d'une position sociale*, publicado pela primeira vez em 1843, e que ganhou uma edição ilustrada por Grandville em 1845. Crítico severo do romantismo, Reybaud destina vários capítulos da publicação à ridicularização do movimento. A natureza ambígua da produção grandvilliana, bem como das próprias fontes pictóricas ainda não nos permitem acessar a intencionalidade do autor na produção da gravura, assim como a sua interpretação do evento, uma vez que, como todo movimento artístico, o romantismo assumiu diferentes expressões.

[10] Instituição centenária criada no século XVII, a Comédie Française é o famoso teatro estatal francês que existe até hoje e possui uma companhia homônima de artistas permanente.

potencialidades e suas consequências no cotidiano das pessoas e na ordem social estabelecida. A importância adquirida pelo tema à época tem a ver com o fato de que, a partir da década de 1830, a ciência sofria uma grande transformação por meio da qual deixava de ser apenas uma "busca esotérica", passando a constituir uma forma de conhecimento com grande impacto na vida cotidiana dos homens modernos (Secord, 2014: viii). Esse processo de transformação esteve diretamente associado, por um lado, aos avanços técnicos que possibilitaram a crescente circulação de livros e periódicos com temática científica; por outro, à ampliação do público letrado em função, principalmente, dos esforços de universalização do ensino público. Num cenário marcado por profundas incertezas, o autor argumenta que o conhecimento científico teria se apresentado como alternativa para o progresso, ou como solução para os problemas de ordem social, política e religiosa. Para ele, ficava cada vez mais evidente o poder político da palavra impressa em alcançar todas as classes – exemplo disso era a crença que se difundia progressivamente entre as classes trabalhadoras de que o desenvolvimento intelectual constituiria o melhor caminho para a liberdade política (Secord, 2014: 02; 15).

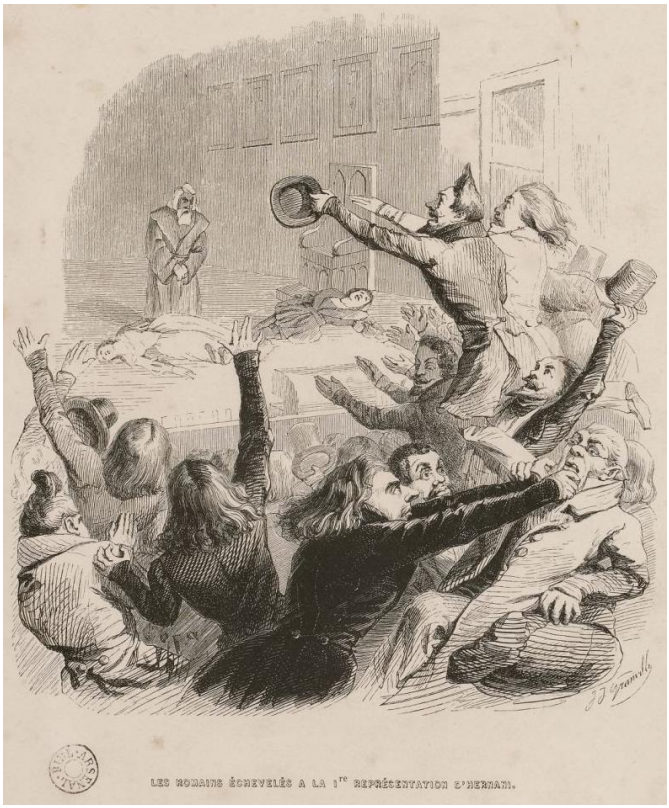


Figura 1.1 - Os românticos descabelados na 1ª representação de Hernani. *In*: REYBAUD, Louis. *Jérôme Paturot a la recherche d'une position sociale*, 1845, pp. 08. "Contra um poder político inclinado a amordaçar o jornal, os jornalistas e os escritores liberais, assim como os românticos, emancipados de suas origens católicas e monarquistas, travam uma luta incessante". (Winnock, 2006: 11)

Todavia, essa posição otimista não era unanimidade à época. Alguns setores mais identificados com o conservadorismo – inclusive alguns de inspiração romântica – rejeitavam

a tecnologia e discursavam contra a razão instrumental de inspiração benthamiana, por acreditar que ela representava não apenas a perturbação, mas sobretudo, a profanação das relações orgânicas sobre as quais a ordem social estava assentada:

> [O Sr. Bentham] fabrica utensílios de madeira em um torno por diversão, e fantasia que pode transformar os homens da mesma maneira. Mas não tem grandes dotes para a poesia, e mal sabe extrair a moral de uma obra de Shakespeare. Sua casa é aquecida e iluminada a vapor. Ele é um destes que preferem as coisas artificiais em detrimento das naturais e pensa que a mente humana é onipotente. Ele sente grande desprezo pelas possibilidades da vida ao ar livre, pelos verdes campos e pelas árvores, e sempre reduz tudo aos termos da utilidade. (W. Hazlitt, 1825 *apud* Hobsbawm, 2014: 363)

Por outro lado, mesmo entre os utilitaristas aos quais Hazlitt dirige sua crítica, havia aqueles cuja defesa do interesse próprio não implicava, necessariamente, em "egoísmo antissocial". Como esclarece Hobsbawm (2014: 367-*), "os utilitaristas humanos e de espírito social mantinham o ponto de vista de que as satisfações que o indivíduo procurava aumentar incluíam, ou poderiam incluir com a educação adequada, a "benevolência", isto é, o ímpeto para ajudar aos outros", embora este impulso, sob esta perspectiva fosse muito mais motivado pela satisfação do interesse na felicidade individual do que numa ideia de dever moral ou por razões de coexistência social[11].

Em meio ao universo ilimitado de posições passíveis de serem adotadas no espectro desse debate, cabe insistir no engajamento apaixonado, no otimismo de alguns grupos e na profusão de projetos de reforma social que ganharam novo fôlego com a atmosfera engendrada pelas jornadas de julho mesmo após o seu desfecho, e que marcaram profundamente a geração de intelectuais da década de 1830.

De Nancy a Paris

Jean-Ignace-Isidore Gérard nasceu em Nancy, em 15 de setembro de 1803, numa família de antigos comediantes do rei Stanislas[12]. De acordo com Renonciat (2006), o jovem Grandville teria descoberto e se encantado pelas charges no ateliê de seu pai, que era miniaturista e de quem teria herdado, segundo Champfleury (1821-1889), o detalhismo de sua

[11] Sobre o pensamento conservador, ver: Nisbet (1987).

[12] Trata-se de Estanislau I (1677-1776), Rei da Polônia e Grão-Duque da Lituânia que, a partir de 1737, tornou-se Duque de Lorena. Em função do casamento de sua filha Maria Leszczynska (1703-1768) com o rei Luís XV da França (1710-1774), após a morte do duque, o Ducado de Lorena teria sido anexado de vez ao reino do França. Tendo se estabelecido em Nancy, a cidade natal de Grandville, Estanislau I, embora dispusesse de pouco poder político, promoveu a criação de instituições importantes para a cidade como a Biblioteca Real de Nancy e a Academia de Nancy, além de algumas reformas urbanas como a criação da praça que mais tarde receberia seu nome.

arte.[13] À época da Restauração (1814-1830), tanto a caricatura inglesa quanto a arte do grotesco estavam em moda na França. Durante a primeira metade da década de 1820[14], Grandville havia se mudado para Paris, onde frequentava as *soirées* da Opéra-Comique[15] e o gabinete do M. Leméteyer[16], ponto de encontro de alguns artistas de algum renome como [François Édouard] Picot (1786-1868), Hippolyte Lecomte (1781-1857), Léon Cogniet (1794-1880) e [Jacques] Féréol (1782-1849), com os quais estabeleceu contato próximo.[17]

De volta a Paris, por volta de 1825, após um retorno forçado a Nancy[18], Grandville teria começado a publicar seus primeiros álbuns de sátiras da vida burguesa aproximando-se, para isso, da técnica da litografia, novidade à época (Renonciat, 2006: 06). Mas o sucesso relativamente rápido não foi imediato; Blanc narra uma ocasião em que o jovem Grandville teria entregado seus desenhos a um editor em processo de falência e de quem ele não teria conseguido receber pelo trabalho, o que acabou agravando sua já precária situação econômica.[19] Mais ou menos nessa época, teria se instalado num apartamento de um cômodo no quinto andar do n.º 10 da Rue des Petits-Augustins, a convite de um antigo amigo, M. Falampin.[20] O novo endereço aproximou Grandville de um clube que reunia alguns artistas num restaurante barato – provavelmente à moda dos ateliês românticos[21] –, para o qual foi convidado a participar. Por ocasião desses encontros, por meio dos quais o artista expandia sua rede de sociabilidade, teria conhecido Charles Philipon (1800-1862), "desenhista de talento modesto" (Renonciat, 2006: p. 07), mas que viria a ser um dos maiores editores de imagem do século XIX, com quem Grandville trabalharia nos anos seguintes.[22]

É consenso na literatura que o reconhecimento público de Grandville veio no final da década de 1820, com a publicação das suas *Metamorphoses du jour* (1828-1829). Para Blanc,

---

[13] CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1865. pp. 287.
[14] Embora ainda não possamos precisar a data, o cruzamento das fontes indica que essa primeira mudança teria ocorrido entre 1823-24. (Blanc, 1855; Renonciat, 2006)
[15] Assim como a Comédie Française, a Opéra-Comique é uma instituição centenária, criada no início do século XVIII sob o reinado de Luís XIV (1638-1715), sendo uma das instituições culturais mais antigas da França.
[16] À época, diretor de palco da instituição centenária. Ainda não foi possível precisar suas datas de nascimento e morte. Ver: BLANC, Charles. *Grandville*. Paris: Émile Audois Éditeur, 1855. Disponível em: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. pp. 05.
[17] *Ibidem*. pp. 05-08.
[18] Quem registra essa volta de Grandville a Nancy devido a sua falta de interesse pela pintura a óleo é Charles Blanc (1813-1882) em seu estudo crítico e biográfico sobre o artista que acompanha a reedição de 1854 das *Metamorphoses du jour*. Novamente nos deparamos com a dificuldade em precisar as datas. Mas consideramos importante chamar a atenção para essas idas e vindas, uma vez que elas iluminam os percalços da trajetória dos atores históricos, evitando assim o risco de uma narrativa linear, progressiva e triunfalista.
[19] *Ibidem*. pp. 12.
[20] *Ibidem*. pp. 25.
[21] Famosos durante o período romântico, constituíam espaços onde os entusiastas do movimento se reuniam em longas *soirées* de música e poesia, tendo sido o mais famoso deles O Arsenal, de Charles Nodier. Ver: Winnock (2006).
[22] *Ibidem*. pp. 13.

a série de litografias na qual o artista investiu na transfiguração de animais em figuras e ações humanas teria sido sua obra mais marcante, mais original e mais popular, comparando-se apenas com as *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842).[23] Para o autor, a originalidade da série residia na habilidade de Grandville em traduzir nessas figuras humanas com cabeças de animais "a personificação de um vício, de um sentimento, de um pensamento e, da fisionomia do menor inseto, retirar uma significação moral".[24]

Champfleury, por sua vez, insiste na avaliação de que os desenhos verdadeiramente cômicos da carreira do artista são aqueles nos quais ele havia investido na transfiguração, caracterizando as *Metamorfoses* como sua obra seminal.[25] Renonciat (2006: 07) chega a definir Grandville como um "incontornável criador de arquétipos" em sua época, na qual as metáforas animalescas e a hibridação de homens e animais encontravam solo fértil nas reflexões científicas, literárias e filosóficas. Nesse sentido, a produção grandvilliana remete à própria tradição do gênero caricatural, profundamente marcada pelos estudos de fisiognomia e pela busca da "deformação perfeita" com objetivos críticos e moralizantes. Como técnica largamente franqueada à experimentação, a caricatura sempre esteve ligada ao estudo sistemático do corpo humano no âmbito da tradição científica renascentista, ao desvendamento da psicologia humana e à descrição de tipos humanos e cenas da vida real[26] (Nery, 2006: 23; 29; 33). Observamos assim, conforme Nery (2000), uma aproximação entre o ofício de Grandville e o do etnógrafo, uma vez que ambos atuam por meio dos atos de observar, descrever e classificar. (fig. 1.2)

Na virada para a década de 1830, Grandville havia alcançado o reconhecimento público e estabelecido uma rede de sociabilidade que reunia artistas, jornalistas e homens de letras, através da qual pôde se inserir no circuito de editores e impressores parisienses do período. A partir de relatos registrados em diários pessoais e cartas, Kaenel (1986: 25) narra as *promenades* do ilustrador com seu parceiro Daumier pelo Jardin des Plantes e suas inúmeras colaborações com Balzac entre 1830 e 1842[27]. Grandville frequentava também os famosos bailes organizados por personalidades artísticas da época, como o que Alexandre Dumas oferece em 1833 e, por outro lado, parece não ter nutrido boas relações com Gavarni. Em todo caso, a inserção nesses meios garantia a artistas de meios modestos, como Grandville

[23] *Ibidem*. pp. 21.
[24] *Ibidem*. pp. 28-31.
[25] CHAMPFLEURY, *op. cit.*, pp. 288.
[26] Essa discussão será retomada de maneira aprofundada no terceiro capítulo da dissertação.
[27] A aproximação entre o escritor e Grandville tem início com elogios publicados por Balzac à obra do ilustrador na imprensa em 1830. Na sequência, colaboram no *La Caricature* até seu fechamento em 1835. Na década de 1840, os dois voltam a trabalhar juntos em uma série de publicações, sendo a mais famosa delas as *Cenas da vida privada e pública dos animais* (1841-1842). (Ver: Kaenel, 1986: 25-26; Kaenel, 2005: 155-157; 301)

o era à época, o estabelecimento de laços de solidariedade, a notoriedade de seu trabalho e mesmo a possibilidade de ascender a posições sociais e cargos mais elevados. (Kaenel, 2005: 155-158)

Figura 1.2 – Sem título. *In*: *Scènes de la vie privée et public des animaux*, 1842, pp. 389. Disponível em gallica.bnf.fr. Grandville rascunhando os animais no Jardin-des-Plantes (no primeiro plano, à direita), enquanto eles observam Hetzel (1814-1886), Balzac (1799-1850) e Janin (1804-1874) em suas jaulas. Lê-se na legenda: "Recomenda-se também aos visitantes não aborrecer os novos hóspedes do Jardin des Plantes. Isso pode ser perigoso, apesar das precauções tomadas!" [Tradução nossa] Faça-se notar a imagem boêmia que Grandville, em geral, se atribui em seus autorretratos. Em outra camada semântica, a vinheta desvenda também as tensões presentes na produção da própria obra – nesse caso, aquelas que opunham o desenhista, os escritores e o editor do empreendimento.

Por volta de 1830, Grandville passou a colaborar sistematicamente com Charles Philipon que, após o desfecho das jornadas de julho de 1830, fundou um periódico semanal de caráter político e satírico – *La Caricature* (1830-35) – por meio do qual travou uma "luta sem misericórdia contra a monarquia" (Renonciat, 2006: 07). Nery (2006: 145) recupera a descrição do empreendimento feita por William Thackeray em seu *The Paris Sketchbook*: "era uma luta entre meia dúzia de pobres artistas de um lado e Sua Majestade Luis Felipe, sua augusta família, e um número incontável de partidários da monarquia do outro". A redação do periódico de Philipon, que em 1829 havia co-fundado também a Maison Aubert, casa especializada na impressão de imagens satíricas, reunia nomes como Honoré Daumier (1808-1879), Paul Gavarni (1804-1866) e Eugène Forest (1808-1891), entre outros. Com sua arte marcada pelo simbólico e pela alusão, pelas metáforas e alegorias e mesmo por um lado

assustador e sangrento, sobre os quais insistem Champfleury[28] e Baudelaire (*apud* Nery, 2006: 145), Grandville produziu registros de alta potência crítica. Blanc recupera uma ocasião em que apostando numa "ironia cortante que castigava os corifeus da tribuna", "o mais ardente e desinteressado dos secretários da opinião pública" satirizava o discurso do então ministro dos negócios exteriores Horace Sebastiani (1771-1851) na tribuna da Câmara que, ao comentar sobre a invasão russa de 1831 na Polônia, teria afirmado que "a ordem reinava em Varsóvia" (fig. 1.3).[29]

Figura 1.3 – A ordem reina em Varsóvia, litografia colorida à mão, 1831. Publicada pela Maison Aubert. Cortesia do The Britsh Museum free image service. Na imagem, um soldado russo grotesco com as roupas manchadas de sangue, segurando uma lança e fumando um cachimbo, posa em meio a cabeças e cadáveres. Na legenda, a referência direta ao autor do pronunciamento na câmara: "palavras do M. Sebastiani".

Contudo, os julgamentos constantes, as pesadas multas impostas ao periódico e a seu editor e, sobretudo, a publicação das leis da censura de setembro de 1835 inviabilizaram a continuidade da publicação, que foi interrompida no mesmo ano (Nery, 2006: 146)[30]. É

[28] CHAMPFLEURY, *op. cit.*, pp. 289.
[29] BLANC, *op. cit.*, pp. 38-39.
[30] A popularidade e a adesão ao periódico criado por Philipon é um dado interessante. Preiss (2002: 06, nota 13) comenta a criação da Associação para a liberdade de imprensa pelo editor, cujo objetivo era arrecadar fundos para o pagamento das multas impostas ao periódico. Em troca do apoio financeiro, os assinantes receberiam toda

consenso na historiografia que a publicação das leis de censura, baixadas após um atentado contra a vida de Luis Felipe (1773-1850), o rei burguês, marcaram o ocaso da imprensa política satírica, forçando tanto a imprensa de forma geral quanto os atores ligados a ela a uma redefinição de suas agendas de trabalho e à tomada de novos rumos. Anos mais tarde, Grandville produziria um registro profundamente sensível da ruptura brutal provocada pela censura, por meio do qual expressaria ainda toda sua dor pelas inúmeras perdas em sua vida pessoal[31] (fig. 1.4).

Figura 1.4 – A barca de Caronte, xilogravura. *In* : *Un autre monde*, 1843, pp. 226. Disponível em : gallica.bnf.fr. Na imagem, os personagens cômicos famosos sob a Monarquia de Julho – inclusive o próprio Grandville, com seu barrete frígio adornado com guizos que remetem ao humor e à sua posição política republicana – estão todos mortos, atravessando o Rio Aqueronte no inferno como na mitologia greco-romana. Virgílio, o guia de Kracq em sua expedição pelo submundo, descreve a cena: "-O que fazem os mortais, já que todos os personagens cômicos estão aqui?" "- Os mortais, respondeu Virgílio, ficam entediados e engordam. A humanidade está no período da obesidade. Não há mais na Terra a menor palavra para rir; o tédio e o sobrepeso mataram o cômico. Erguem-se monumentos à comédia, mas não a fazem mais" [Tradução nossa]. A escolha do poeta latino para atuar como guia do neodeus é uma referência ao *Inferno* de Dante, primeiro livro da *Divina Comédia*, como se percebe pelo próprio título da *livraison*, "O inferno de Krackq" . No enredo do livro, o escritor também é guiado pelo poeta latino que, por sua vez, é autor da *Eneida*, obra na qual ele narra a jornada do heroi Enéas que, em um dos capítulos da viagem, desce ao submundo para pedir conselhos a seu falecido pai.

última quinta feira do mês uma prancha suplementar para o *La Caricature*. Nery (2006: 144), por sua vez, destaca o interesse de grupos cujas condições financeiras não permitiam pagar pela assinatura do periódico, cujos custos giravam em torno de 52 francos, o que, segundo ela, representava quase dois terços da renda mensal dos trabalhadores parisienses. Todavia, essa situação teria sido contornada pelos editores do periódico com a exposição de uma cópia do *La Caricature* nas vitrines da Maison Aubert.

[31] Nos primeiros anos da década de 1840, o desenhista perderia a esposa e dois de seus três filhos juntos, todos muito jovens.

Publicada no capítulo de *Um outro mundo* destinado a narrar a viagem do personagem Krackq ao inferno, "A barca de Caronte" remete à travessia dos mortos pelo rio Aqueronte na mitologia greco-romana. Segundo Nesci (2012: 17), além do próprio Grandville, mergulhado em profunda tristeza, com as costas nuas e o barrete frígio que marcava sua posição política republicana, outros personagens cômicos bastante conhecidos da opinião pública à época estavam representados na gravura: o corcunda Mayeux, o Arlequim com uma máscara de buldogue sentado ao lado deste último e o companheiro de trapaças de Robert Macaire, Bertrand, de pé entre Grandville e o barqueiro Caronte. Segundo a autora, esses personagens representavam o contra-poder do riso e da piada sob a Monarquia de Julho, antes e depois das leis da censura.

É interessante notar como, nesse caso, a imagem opera evocando diferentes símbolos e temporalidades por meio dos quais conduz seu observador pelo processo de produção sentido. Ao mesmo tempo, ela dá notícias de sua própria temporalidade, seja em sua dimensão concreta e material, seja em sua dimensão representativa. O desfecho dessa operação depende fundamentalmente da familiaridade do sujeito que observa com as referências que a imagem mobiliza. Assim, um observador contemporâneo a Grandville provavelmente teria reconhecido com muito mais agilidade a alegoria construída pelo ilustrador, associando-a talvez imediatamente aos eventos a que ela se refere.

O minucioso trabalho de reconstituição histórica que imagens como essa exigem em nosso caso é informado por uma vertente dos estudos de cultura visual que se aproxima da antropologia. Isso porque, no que se refere à produção de imagens satíricas, essa abordagem nos ajuda a refletir sobre a forma como, desde a sua produção material, até a elaboração de sentidos provocada pelo contato com as charges elaboradas por Grandville, a imagem acontece e se *realiza* no mundo no interior de uma relação dialógica entre produtor, *medium* (suporte) e observador (público) (Belting, 2014: 68; 72). Afinal, como demonstra Nery (2006: 21-26), desde a invenção hogarthiana das *Modern Moral Scenes*[32] em meados do século XVIII, a sátira gráfica se converteu numa espécie de enigma a ser desvendado pelo público. Gombrich (1999: 127-142), por seu turno, enfatiza a maneira como a fisionomia assumida por essa produção envolve, por um lado, o emprego de fórmulas gráficas largamente experimentadas e bem estabelecidas que comunicam de maneira eficiente uma determinada

[32] Criadas pelo pintor inglês William Hogarth (1697-1764), as *modern moral scenes* eram séries de gravuras satíricas destinadas à sondagem da psicologia humana e à exploração das expressões faciais, além de valorizar o cômico, embora procurasse sempre diferenciar suas gravuras do gênero caricatural. A grande novidade do projeto de Hogarth teria sido, segundo Nery (2006: 19), a forma como as séries de gravuras passaram a seguir a lógica do *novel*, contanto a partir de então histórias sobre personagens fictícios, para os quais a única referência prévia seria a própria experiência cotidiana.

mensagem e, por outro, ela pressupõe o constante aperfeiçoamento da educação do público para a compreensão desse tipo de linguagem gráfica, assumindo uma expressão cada vez mais ágil e sintética. O tipo de conhecimento a que essas fontes podem dar espaço não possui, segundo Didi-Huberman, um caráter específico, fechado. Para o autor, a imagem constitui, na verdade, um "traço visual do tempo que quis tocar, e de outros tempos suplementares (Didi-Huberman, 2012: 216).

Breve notícia sobre o aprimoramento da tecnologia de imprensa no século XIX

As primeiras décadas do século XIX – em especial, a de 1830 – assistiram ao desenvolvimento de uma série de aprimoramentos nas tecnologias editoriais e de imprensa que fomentaram uma transformação extraordinária no campo, e cujas implicações afetaram diretamente os profissionais envolvidos com a produção de livros e periódicos e o público como um todo. Nos referimos, portanto, a uma verdadeira revolução da imprensa, que decorre, como demarca Benedict Anderson (2008), da confluência entre o capitalismo e a tecnologia de imprensa, originando o chamado capitalismo editorial. Sob esse novo regime que se inaugura, não é apenas a cadeia produtiva dos livros e impressos que se transforma; a historiografia insiste também i) na forma como essa mudança impacta a relação dos artistas e escritores com o mercado editorial e o deslocamento significativo no seu estatuto social, ii) na democratização do acesso aos produtos da imprensa e nos debates provocados por esse fenômeno, iii) numa mudança que se manifesta no interior da própria produção artístico-literária que é, ao mesmo tempo, material e subjetiva – Marie-Ève Thérenty[33] falará numa poética do cotidiano; Marlyse Meyer (1996), nos cortes sistemáticos. Esse movimento, em curso desde o final do século XVIII, é o que torna possível a existência de uma produção que é ao mesmo tempo tão característica quanto idiossincrática como a de Grandville.

Mas do que estamos falando quando nos referimos a esses aprimoramentos? Em seu trabalho, Pedruzzi (2014) descreve detalhadamente as invenções que tornaram essa nova realidade da imprensa possível. Talvez a principal delas, como remarca a autora, tenham sido os esforços para tornar mais eficazes os processos de composição mecânica e de impressão, cuja morosidade acabava limitando a produção de impressos. Entre as inovações, a autora destaca a gradual mecanização plena das prensas tipográficas por meio da utilização de "papel em bobinas, que dispensava funcionários margeadores; a estereotipia, que permitiu à matriz de impressão se adaptar aos cilindros da nova máquina [e também a multiplicação das páginas

[33] Les feuilletons littéraires au XIXème sciècle, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/ watch?v= IWmdqCFKYo4. Acesso em: 21 mar. 2018.

que não precisavam mais ser repetidamente recompostas]; a impressão simultânea dos dois lados do papel; e o mecanismo de dobragem automática (Pedruzzi, 2014: 359).

Também ganharam novo fôlego as tecnologias de reprodução de imagem, sobretudo com o surgimento da técnica da xilogravura de topo (*gravure sur bois de but*), e a adaptação da litografia e da gravura em metal para o uso comercial e reprodução industrial. Sobretudo no caso da xilogravura de topo e da litografia, a conjugação de imagem e texto se tornou um processo menos trabalhoso. A litografia é uma técnica de impressão cujo "funcionamento é baseado na incompatibilidade da tinta graxosa com a água, assim passava-se o desenho, invertido, para a pedra calcária apropriada com tinta, lápis litográfico ou papel de transporte" (Pedruzzi, 2014: 360). A fixação do desenho na pedra era obtida através da utilização de uma solução líquida de ácido nítrico e goma arábica. Seguindo a autora, a litografia possuía uma série de vantagens sobre as demais formas de reprodução de imagem: em primeiro lugar, dispensava a complexa cadeia produtiva que existia em torno da produção da xilogravura de topo, já que não eram necessários gravadores. Além disso, a sua transferência para outras matrizes de impressão era menos trabalhosa, e ela permitia ainda, a simulação de diversas técnicas de pintura e gravação, o que a tornava muito mais barata e atrativa para a imprensa periódica de grandes tiragens. (Pedruzzi, 2014: 361)[34]

Por outro lado, a xilogravura de topo se torna o recurso preferido das principais revistas ilustradas europeias e americanas (Cardoso *apud* Pedruzzi, 2014: 365), e também do mercado de livros ilustrados. O que caracterizava essa nova técnica, era a direção do corte na madeira para a produção da matriz de impressão que passava a ser transversal, diferentemente do que ocorria no caso da xilogravura de fio, técnica mais antiga, e cujo corte era feito na vertical, da copa até a raiz. Essa nova modalidade de xilogravura, além de se adaptar melhor às prensas mecânicas, também permitia a produção de traços mais delicados e desenhos mais detalhados.

Assim, o investimento nos estudos para o aprimoramento da tecnologia de imprensa associado à evolução dos meios de comunicação e de transporte tiveram como principal resultado o barateamento da produção de impressos em larga escala e consequentemente, viabilizaram o acesso de um público cada vez maior a essas publicações. Faça-se notar, ainda, que outro agente fundamental nessas mudanças foi o incentivo cada vez maior à universalização do ensino a partir do período revolucionário, o que tornava Paris uma das capitais mais alfabetizadas da época. Uma motivação nada trivial dessas inovações está ligada

[34] Para informações mais detalhadas acerca dos melhoramentos na tecnologia de imprensa, ver também Kaenel (2005: 67-70).

ao avanço do nacionalismo e à concorrência estabelecida entre Inglaterra e França em termos das artes industriais. De acordo com Kaenel (2005: 98), muitos desses melhoramentos representavam uma forma de resposta aos progressos alcançados pelas nações rivais. Na França, por exemplo, ainda sob Napoleão, o imperador teria criado a Société d'encouragement pour l'industrie nationale (1804), para rivalizar com a Society for the Encouragement of the Arts, Manufacture and Commerce.

Nos referimos há pouco à confluência entre a tecnologia de imprensa e o capitalismo. Na prática, isso diz respeito às estratégias mobilizadas a partir de então por empresários e profissionais da imprensa, bem como por artistas, escritores e jornalistas visando a aquisição de lucros ou apenas a garantia de sua subsistência; afinal, assim como os operários da indústria, todos os atores ligados à imprensa foram, a partir de então, submetidos à dinâmica da produção em escala industrial. O produto mais famoso dessa confluência é a invenção do romance folhetim na década de 1830, associado à publicação de anúncios nos jornais diários. A fórmula é familiar àqueles que se debruçam sobre o século XIX: barateamento das assinaturas, publicações seriadas, alta rentabilidade para os editores, o fenômeno dos escritores como celebridade, a fortuna de poucos e a miséria de muitos, eternizados nas figuras do dândi e do boêmio.

Existem excelentes trabalhos nos quais essa confluência é narrada detalhadamente[35], e o próprio Grandville a eternizou em gravuras de precisão cirúrgica (fig. 1.5). Nas bodas do Dr. Puff[36] (que também era poeta, inventor e jornalista) com a Propaganda, por exemplo, Grandville conduz o observador pelo cortejo da grande festa. Tão interessante quanto os personagens da gravura, é a narrativa do ilustre evento: após receber um panfleto de uma senhora que oferecia a mão da filha em casamento (a dona Anúncio), o neodeus aceita a proposta após uma experiência traumática vivida num gueto destinado a mulheres solteiras e narrada algumas páginas antes. O contrato de casamento – que satiriza os contratos de negócios editoriais – incluía, entre outras coisas, 25 mil linhas da quarta página de quinze jornais[37]; a clientela de 97 farmacêuticos e professores; e, por fim, o direito exclusivo de

[35] Ver, principalmente, Anderson (2008), Meyer (1996), Mollier (2008), Seigel (1992).

[36] A palavra "*puff*", no inglês, possui uma série de significados, e o efeito satírico da charge exige do leitor seu conhecimento prévio. Embora em geral ela seja traduzida como "sopro", seus significados também remetem à fumaça e ao vapor (O Dr. Puff também era inventor), e ainda à moda dos anúncios portadores de elogios falsos ou exagerados aos seus produtos. Hahn (2016: 112) chega a afirmar também que a palavra pode fazer referência à fumaça do haxixe.

[37] Meyer (1996: 61) explica detalhadamente os contratos celebrados entre os editores e os folhetinistas, que recebiam uma determinada quantia por linha cheia. A medida "linha cheia" era a forma encontrada pelos editores para contornar a estratégia de diálogos monossilábicos empregada por folhetinistas famosos como Alexandre Dumas.

alugar, recomendar, celebrar, entre outras coisas, os romances do Sr. ***.[38] Firmado diante de um público que contava com jornalistas, criadores e anunciantes, o contrato da grande festa teve como testemunhas o Premier-Paris e o Folhetim.

Na gravura, a Propaganda, cujo vestido é feito de páginas de jornal, desfila em primeiro plano de braços dados com o irmão *Canard*[39]. No segundo plano, o Dr. Puff segue de braços dados com a dona Anúncio que, além dos trajes parecidos com os de sua filha, carrega um tambor e um trompete que, segundo Hahn (2016: 117) remetem à propaganda barulhenta. Além disso, o autor afirma "que o casamento de Puff e Réclame aborda a associação contemporânea da "propaganda" com o "charlatão" e o "*puff*", redobrando suas conotações pejorativas e sua influência percebida" (Hahn, 2016: 116). Para ele, a associação com o charlatanismo decorre do parentesco de Puff com uma das maiores expressões desse fenômeno na França oitocentista, Robert Macaire, personagem do teatro que ganhou fama através das séries de Daumier. Isso porque, além de tio de Puff, Macaire era também muito hábil na lida com a publicidade, vista por ele como uma espécie de novo método de manipulação. (Hahn, 2016: 112)

Figura 1.5: As bodas de Puff e da Propaganda.
In: *Un autre monde*. 1843. pp. 241 Disponível em: gallica.bnf.fr.

[38] GRANDVILLE, *op. cit*., pp. 239.
[39] O termo "*canard*" em francês não serve apenas para designar o pato; faz referência também a pequenas publicações de *fait divers* com uma única página, geralmente acompanhadas de gravuras e que foram muito populares entre os séculos XVIII e XIX. Na construção do personagem, Grandville lança mão do recurso da transfiguração, dotando o animal de um aspecto humano e de ornamentos que remetem à significação do termo no campo da imprensa.

Há pouco afirmamos que essas foram as condições de possibilidade que ocasionaram uma produção tão característica e ao mesmo tempo tão idiossincrática como a de Grandville, e agora cabe retornarmos a ela. Afirmamos, por um lado, que a produção do ilustrador é comum, o que significa dizer não apenas que ela só pode existir no mundo porque, para tanto, havia os recursos necessários para que ela fosse produzida; significa dizer também que ela tinha algum grau de similaridade com outras expressões artísticas da mesma época. Com isso não queremos afirmar que a produção artística é condicionada unidirecionalmente pelas condições do mundo material sem que elas possam produzir sobre ele qualquer tipo de efeito objetivo; queremos, ao contrário, nos afastar das explicações que enxergam a produção artística e literária como uma dimensão apartada do mundo social.

Por outro lado, afirmamos que essa produção é idiossincrática, devido à sua inclinação modernista justamente caracterizada por sua atitude crítica em relação ao mundo em volta e às suas próprias condições de produção. Essa atitude crítica e autorreflexiva a que nos referimos não implica, necessariamente, ou tão somente a "demonização" da modernidade, ou unicamente a exacerbação de suas mazelas – embora essas dimensões não estejam excluídas do espectro disponível no repertório acessado pelo autor. A atitude crítica a que nos referimos, herdeira do gênero da sátira, é bem mais sofisticada. Isso porque ela procura compreender os fenômenos justamente na sua complexidade, apreendendo seus limites e possibilidades e lidando com as suas contradições e ambiguidades.

Tomemos como exemplo uma charge que integra o capítulo final de *Um outro mundo*, e cujo enredo ajuda a compor o diálogo melancólico e apocalíptico entre os três neodeuses que protagonizam a história e, na cena, lamentam os grandes problemas éticos e morais de sua época, que sentem estar se aproximando do fim (fig. 1.6). Entre esses problemas figuram, por exemplo, a venda da consciência e de favores, a mecanização do pensamento e da escrita, a automatização dos homens, a artificialidade das ideias e a tolerância ao plágio. A gravura retrata o cotidiano de uma espécie de oficina literária, onde dois homens trabalham na produção do famigerado romance folhetim: ao fundo, o primeiro deles trabalha com a escrituração do romance e gira a manivela que movimenta o fornecimento de papel. No primeiro plano, o outro – cuja vestimenta se parece muito com a de um cozinheiro – se encarrega dos cortes sistemáticos. No canto esquerdo da imagem, é possível observar ainda uma espécie de alambique, cujo produto da destilação seria, conforme informam os frascos, o espírito (*exprit*) e o estilo (*stylo*).[40] Assim, a ideia de uma produção literária manufatureira se

[40] GRANDVILLE, *op. cit*., pp. 272.

manifesta sistematicamente na imagem, seja na presença incipiente de um maquinário utilizado pelos personagens, seja em seus uniformes ou mesmo no que se poderia chamar de um embrião da divisão do trabalho numa espécie de linha de produção.

Figura 1.6: Sem título. *In*: *Un autre monde*. 1843. pp. 272. Disponível em: gallica.bnf.fr.

Um observador apressado ou desavisado provavelmente associaria Grandville aos críticos apocalípticos do século XIX como Sainte-Beuve (1804-1869), responsável por cunhar a famigerada expressão "literatura industrial" para tratar do fenômeno do romance-folhetim. Essa avaliação, partilhada por muitos dos contemporâneos do crítico literário, constitui uma reação ao processo de democratização da imprensa que ganha novos contornos a partir da década de 1830. De acordo com Dumasy (1999: 07-08), entre 1836 e 1845, os principais jornais cotidianos da capital francesa praticamente dobraram suas tiragens e, em 20 anos, o preço dos livros caiu pela metade – sem falar na febre das publicações em edições econômicas. Na avaliação de alguns, cuja crítica estética não estava dissociada da crítica política, a difusão da produção artística e literária entre públicos considerados socialmente "infantis" não representava apenas um rebaixamento brutal; na verdade, alguns críticos acreditavam que isso poderia provocar, inclusive, convulsões sociais, já que os produtos culturais produzidos sob essa lógica, dada sua falta de qualidade estética, poderiam acabar aguçando instintos indesejáveis nas classes populares – há que se ter em vista o período

conturbado no qual esses atores históricos estavam escrevendo. Essa compreensão dos efeitos provocados pela experiência estética está em consonância com outras manifestações culturais da época como acontece, por exemplo, no campo da ciência. Por meio dela, as pessoas poderiam se ilustrar e alcançar sentimentos elevados, mas alguns acreditavam também que isso poderia provocar efeitos catastróficos. Na perspectiva desses críticos, a lógica industrial que se estabelece nesse contexto representa a submissão da produção elevada do artista de gênio à lógica e à disciplina mesquinha do mercado, negando a ele o elemento mais precioso do seu processo de criação: o tempo. (Dumasy, 1999: 12)[41]

Por outro lado, muitos eram entusiastas dessas novidades por perceber nelas um meio através do qual seria possível ilustrar as massas: "Gutemberg fez do deus do conhecimento um deus popular", ou ainda "Gutemberg espiritualizou o mundo" afirmavam os mais otimistas (Lamartine *apud* Tresch, 2012: 134). Uma das expressões mais consistentes desse otimismo foi a criação do editor republicano e amigo pessoal com quem Grandville colaboraria em inúmeras ocasiões até o final de sua vida, Édouard Charton: o *Magasin Pittoresque* (1833), periódico inspirado na inglesa *Penny Magazine*. Reunindo artigos, textos e imagens de natureza e temáticas diversas ao preço de 10 cêntimos o número, seu editorial de lançamento alardeava: "aberto a todas as mentes questionadoras e a todos os bolsos" (Fox, 2012: 187). Nesse sentido, o editor comprometido com a educação popular – herança de seu passado na militância saint-simoniana – colocava seu periódico a serviço da promoção do "reino da igualdade", empregando recursos como as gravuras por acreditar que elas representavam meios para a "instrução e o melhoramento do gosto e da moral das classes populares" (Kaenel, 2005: 322; 95). Não é à toa, portanto, que Grandville encontrou no periódico território fértil para suas reflexões e experimentos gráficos. De acordo com Kaenel (2005: 360), a produção grandvilliana publicada no hebdomadário popular editado por Charton serviu como forma de "preparar o terreno" para a criação de *Um outro mundo*, já que em suas colaborações com o periódico, o próprio artista propunha temas e comentários. Nossa avaliação, portanto, é de que o ilustrador, ao mesmo tempo em que ecoa o debate e os receios decorrentes dessas transformações – de maneira irônica ou não –, parece ter consciência de que a ampliação de suas possibilidades de trabalho e de sustento decorre exatamente das condições oferecidas pela confluência entre esses melhoramentos técnicos, novas estratégias editoriais e a produção artística e literária. Entretanto, isso não impede o artista – como

[41] Em nossa monografia de conclusão de curso defendida na UERJ, analisamos em detalhes essa mudança no estatuto social dos artistas a partir do final do século XVIII, quando o sistema de mecenato é gradualmente substituído pela lógica do capitalismo editorial. Ver: Saiol (2017).

veremos mais adiante – de se esforçar por diferenciar suas criações dos demais produtos culturais produzidos sob essa lógica "industrial".

O ilustrador como inventor

> A ilustração é um comentário figurado que ocupa, ordinariamente, o segundo lugar num livro; é um acessório que segue o texto humildemente, da mesma forma que a nota se coloca com modéstia no pé da página. Mas Grandville soube, às vezes, inverter os papéis, se tonar o principal autor por sua vez, e fazer o texto passar ao estado de comentário.[42] (Tradução nossa)

> O ilustrador considera a si mesmo como um inventor e não como um simples executor, porque ele tem o sentimento de investir no seu trabalho muita imaginação e talento. (Georgel, 1999: 119 – Tradução nossa)

A situação de Grandville durante a segunda metade da década de 1830 era, portanto, bastante ambígua. Por um lado, ele gozava de prestígio no meio artístico e frente à opinião pública da época e possuía expressivo capital simbólico, o que garantia seu lugar de destaque no circuito da editoração. Por outro, essa posição de prestígio pode facilmente ser relativizada por dois motivos: em primeiro lugar, diferentemente de outros caricaturistas de sua época ou um pouco posteriores como Honoré Daumier, Gustave Doré (1832-1883) e Paul Gavarni, Grandville não era, como remarca Kaenel (1984: 60), pintor de formação, não tendo assim uma carreira paralela como os demais[43]. Isso fez com que o desmantelamento da imprensa militante tivesse sobre ele um efeito duplamente brutal. Em segundo lugar, dado o estatuto inferior da caricatura na hierarquia das artes e, portanto, do caricaturista na dos artistas, os melhores contratos de Grandville, apesar de garantirem alguma segurança material ao artista, nem se comparam com os de Eugène Sue (1804-1857), por exemplo, embora ambos estivessem submetidos à mesma dinâmica da literatura industrial[44].

Kaenel (2005: 154; 321-325) estima em aproximadamente 10 mil francos os vencimentos anuais de Grandville a partir da década de 1840, o que lhe permitiu acumular durante a vida uma reserva de aproximadamente 54 mil francos, um imóvel em Paris, uma

[42] BLANC, *op. cit.*, pp. 74.

[43] Kaenel (2005: 303) comenta que, apesar do interesse reduzido de Grandville pela pintura, o ilustrador teria tentado, com o apoio de sua família, consolidar para si uma posição no campo, tendo, para isso, organizado exposições compostas por seus desenhos e telas em Nancy, sua cidade natal, em duas ocasiões: 1834 e 1837. Todavia, na sequência o artista abandona definitivamente as belas artes e as exposições oficiais e se volta definitivamente para a ilustração, cujo estatuto, apesar de inferior, não estava abaixo daquele ocupado pela caricatura política.

[44] Walter Benjamin estima em nada menos que cem mil francos o valor que o autor de *Os mistérios de Paris* (1842-43) teria recebido como sinal pela obra; dez vezes mais que os quase dez mil francos que Grandville teria recebido pelas *Cenas da vida privada e pública dos animais* (1840-1842) durante seu primeiro ano de trabalho. (Benjamin, 1989: 25; Kaenel, 1984: 50-51)

modesta cabana de verão e viagens regulares a Nancy. Por *Um outro mundo*, Henri Fournier teria pago ao artista 8 mil francos, acrescidos de uma excepcional participação nos lucros sobre a tiragem[45]. Isso garantiu ao ilustrador a possibilidade de viver segundo os padrões da franja inferior da média burguesia, o que representava uma ascensão consistente se considerarmos o fato de que Grandville constituiu sua modesta fortuna somente após sua chegada em Paris. Cumpre-se destacar, inclusive, o fato de que, para muitos jovens artistas que não dispunham de fortuna própria, a ilustração se apresentava como uma opção de trabalho viável, capaz de garantir condições mínimas de vida e os estudos nas academias de arte (Kaenel, 2005: 145).

Embora uma parcela dessa disparidade se deva a fatores de ordem mais prática como o público bem mais ampliado da literatura folhetinesca de Eugène Sue se comparada à dos livros ilustrados de Grandville, e ainda ao custo elevadíssimo desse tipo de produção, nada nos leva a crer que a outra parcela dessa disparidade não estaria ligada à situação subalterna da caricatura. Isso tem a ver, por um lado, com a reivindicação renascentista pela nobilitação do estatuto dos produtos manuais, especialmente no que se refere à pintura. A partir daquele momento, a pintura e a escultura deixaram de frequentar o mundo das artes mecânicas e foram elevadas ao panteão das artes liberais. A promoção também se estendia aos pintores e escultores, cujo estatuto de artesão se converteu em artista de gênio. Isso porque a luta pela autonomização da arte pictórica em relação à poesia também passava pela sua afirmação como uma forma particular de conhecimento (Kern, 2006: 19-20). Por outro lado, essa nobilitação dos produtos manuais não veio acompanhada da abolição da tradicional hierarquia de gêneros presente em todos os campos da arte; muito pelo contrário, o estabelecimento de cânones temáticos e formais e o princípio do decoro estabeleceram fronteiras cada vez mais rígidas para os artistas. Nesse sentido, a caricatura, que surge como gênero de experimentação formal no início do período moderno, só será reconhecida como uma expressão artística de valor com Baudelaire, embora não possamos perder de vista seus desenvolvimentos históricos e os espaços que o gênero conquistou, sobretudo com a ajuda acidental de Hogarth (Nery, 2006).

[45] A participação nos lucros sobre a tiragem de uma obra era um bônus raríssimo para os ilustradores. Isso porque, os contratos firmados com os editores previam apenas o pagamento dos artistas pelo número de pranchas fornecidas, o tamanho e o nível de detalhes de cada vinheta. Dessa forma, caso a obra fosse bem sucedida editorialmente, os ilustradores ficavam de fora dos lucros que eram divididos apenas entre os editores. Em sua correspondência com Fournier, Grandville reclamava incansavelmente dessa situação, pois acreditava que a maior parte do sucesso de uma obra estava diretamente associada ao trabalho empregado por ele nela, e por isso considerava injusta sua exclusão nos lucros. Apesar disso, essa era a realidade para a imensa maioria dos seus colegas de ofício. (Kaenel, 2005: 336-337)

A chance de Grandville de reverter essa situação de subalternidade teria vindo, segundo Renonciat (2006: 08-09), com o novo fôlego adquirido pelo mercado editorial com as possibilidades oferecidas pela utilização de uma nova modalidade de xilogravura – a *gravure sur bois de bout* –, cuja técnica importada da Inglaterra facilitava a conjugação, numa mesma página, de texto e imagem. Aos olhos dos editores, as imagens associadas aos textos constituíam um dispositivo capaz de conquistar novos públicos. Além disso, a prática de distribuição dos livros ilustrados em fascículos torna-se sistemática, criando condições mais favoráveis para que eles disputassem o público leitor com a imprensa periódica e com os gabinetes de leitura. Nesse sentido, as "*livraisons*" não representam apenas a opção pela publicação seriada; na verdade, elas se tornam, de maneira geral, a medida em torno da qual o trabalho se organiza. (Kaenel, 2005: 69-70)

Em 1837, Grandville é convidado por Henri Fournier (1800-1888), editor com que ele continuaria colaborando até o fim de sua vida, para ilustrar as *Fábulas de La Fontaine*. Mas logo a contrapartida do empreendimento ficaria evidente para o ilustrador: muito rapidamente Grandville sentiu a perda do controle do processo criativo de suas obras. Isso porque, a dinâmica da produção de um livro ilustrado era extremamente complexa e envolvia uma série de profissionais com formações e papéis distintos – além, é claro, de um texto preexistente a ser interpretado. (Kaenel, 1984; Renonciat, 2006; Nesci 2012)

Em primeiro lugar, um novo ator fundamental entrava em cena: o gravador. A adoção da *gravure sur bois de bout* obrigava Grandville a entregar suas composições meticulosamente trabalhadas e retrabalhadas[46] ao profissional, que era encarregado de transferir o desenho para a matriz de impressão de madeira. Esse processo de gravação frequentemente provocava uma distorção ou outra em relação aos originais do ilustrador, que reclamava incansavelmente sobre a forma como as gravuras traíam seus desenhos.[47] Havia ainda outra situação anômala que decorria da adoção da técnica de gravura em madeira: em geral, os contratos dos editores garantiam a eles os direitos sobre as placas de madeira gravadas, que acabavam sendo reutilizadas mais tarde em outros projetos com finalidades distintas às de sua primeira impressão. Embora a prática fosse comum, vez por outra ela acabava ensejando conflitos e disputas judiciais. (Kaenel, 1984; Nesci, 2012)

A produção de livros ilustrados envolvia ainda a figura do livreiro-editor, que considerava a si mesmo como investidor, mediador e organizador do trabalho; era ele que

[46] Em sua *História da Caricatura Moderna* (1865), Champfleury (1865: 289) afirma que o trabalho excessivamente meticuloso e a arte detalhista de Grandville o faziam pensar nas peças de um relógio e, no artista, como um relojoeiro.
[47] BLANC, *op. cit*., pp. 66-68.

reunia a equipe de trabalho, fechava os contratos e cuidava da impressão e da distribuição dos livros. Kaenel (2005: 338-339[48]) recupera numa coleção particular uma charge na qual Grandville sintetiza todo o poder econômico concentrado na figura do editor (fig. 1.7). Na gravura, Henri Fournier – colaborador preferido de Grandville – está sentado à mesa, na qual estão dispostas imensas pilhas de moedas e, à sua frente, estão agrupados seus colaboradores: Balzac (suando), Gavarni (o dândi), Lamennais (com uma bengala), entre outros. Na composição, Grandville se dispõe num quadro no centro do desenho, e parece dirigir seu olhar na direção de Fournier e seus ganhos. Na avaliação do autor, "o ilustrador é, de alguma forma, parte do mobiliário do editor".

Para se ter ideia do tamanho do empreendimento que representava a realização de um livro ilustrado à época, Keanel (1984: 50) estima entre seis e dezoito o número de gravadores necessários para trabalhar na produção de cada um dos livros de Grandville, dependendo do número de gravuras de cada *livraison*. Além disso, vez por outra, como no caso de Pierre-Jules Hetzel, que escrevia sob o pseudônimo de P.-J. Stahl, o livreiro-editor ainda colaborava com os textos. Por fim, quando o livro a ser produzido não era uma reedição, mas sim uma nova obra, outro ator entrava na disputa: o escritor. Tratava-se, portanto, de uma reunião de profissionais marcada por um processo constante de rivalidade e negociação.

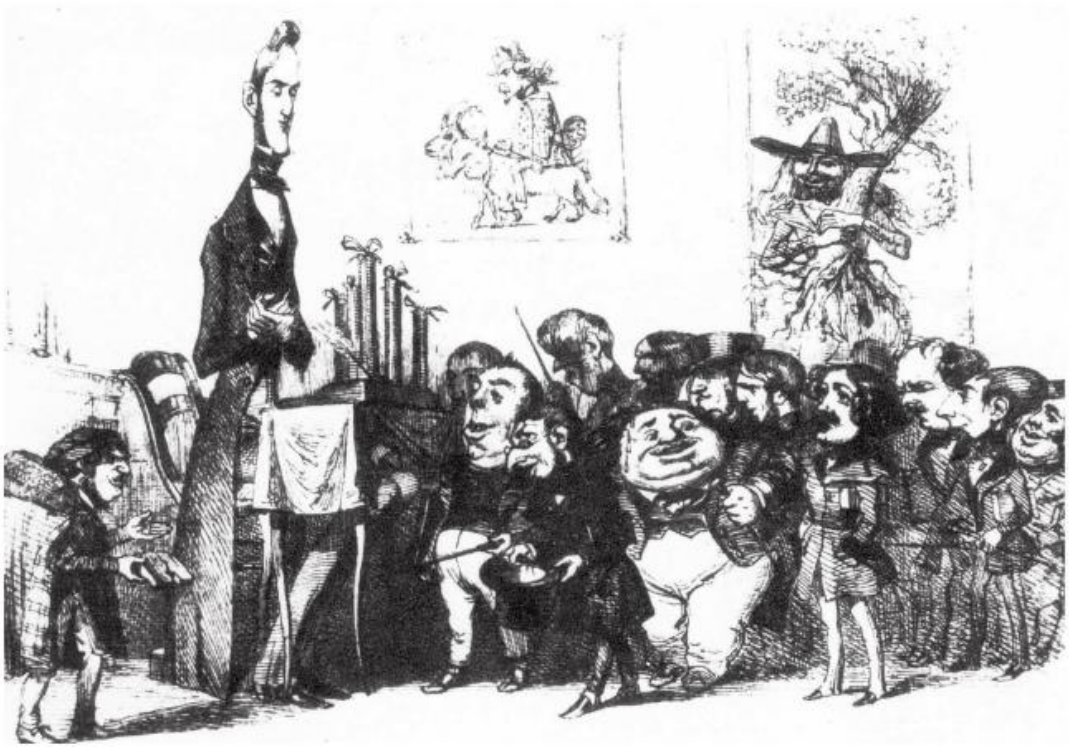


Figura 1.7 - O editor Henri Fournier e seus colaboradores. J.-J. Grandville, 1836 (?). Desenho. Nantes, coleção particular. Citada a partir de Kaenel (2005: 339).

[48] Ver também nota 113.

Para fazer frente a seus concorrentes e remodelar sua identidade socioprofissional, Grandville lançou mão de uma série de estratégias através das quais procurou garantir seu lugar na direção do processo criativo de suas obras, como em seus tempos de caricaturista. Embora Charles Blanc (1855) insista mais de uma vez na personalidade tímida, modesta e reservada do artista, assim como em seu amor e dedicação sem fim a sua família, o mesmo admite – e é consenso na literatura – que o espírito genioso e combativo de Grandville e seu humor ácido não estavam a serviço apenas de suas sátiras gráficas, mas antes, constituíam uma de suas armas fundamentais na disputa pela nobilitação de seu estatuto profissional e artístico.

Ciente das assimetrias nas relações que mantinha com os demais profissionais à sua volta e, portanto, dos limites em sua margem de negociação, Grandville assumia nessas disputas tons que variavam de acordo com o renome de seus adversários. Ora suas críticas eram feitas de forma aberta, ora num certo tom de condescendência. Em outras ocasiões, empregava ironia e humor e, por vezes, exprimia suas críticas através de seus desenhos.

> Se ele se permite [utilizar] fórmulas condescendentes e muito críticas face à Théodore Maurisset ("À medida que você faz melhor, meu querido Sr. Maurisset, eu me torno mais exigente [...]"), ele dirige elogios à Godard, seguidos de críticas, - estas sempre em tom humorístico e irônico, que tem por função autorizar tanto as reprimendas (evitar ofender o gravador), quanto os elogios recíprocos [...]. (Kaenel, 1984: 55)

O cuidado adotado por Grandville em sua abordagem está ligado à consciência do artista de que, embora os gravadores ocupassem uma posição inferior na hierarquia da produção dos livros ilustrados – em sua correspondência com Fournier ele se refere a eles como seus empregados –, a sua reputação como desenhista dependia fundamentalmente da capacidade desses profissionais de interpretarem suas charges da maneira mais fiel possível e da sua disposição em colaborar com o trabalho (Kaenel, 2005: 325-327). Por outro lado, entre as artes mecânicas, o ofício de gravador estava entre os mais prestigiosos na França à época, e Paris contava com um sem número de ateliês dirigidos por gravuristas famosos como Louis-Henri Brévière (1797-1869), cujos rendimentos com o trabalho permitiam a esses profissionais viver segundo padrões que vão da burguesia popular, podendo alcançar, assim como os ilustradores, as franjas da média burguesia, com vencimentos que variavam entre mil e quatrocentos e dez mil francos anuais. Conscientes de seu papel fundamental na produção dos livros ilustrados, e organizados profissionalmente em seus ateliês, os gravadores conseguiam garantir rendimentos expressivos pelo seu trabalho e eram respeitados por

editores e ilustradores, que dependiam da sua pontualidade e da qualidade das placas de madeira que eles gravavam. (Kaenel, 2005: 193-195)

Tensas e ambíguas eram também as relações de Grandville com seus editores, especialmente com Hetzel, com quem teria colaborado até 1842. A parceria teria chegado ao fim no momento imediatamente posterior à publicação bem sucedida de *Cenas da vida privada e pública dos animais*, distribuída em cem fascículos entre 1840 e 1842. Hetzel assinava a organização do volume, que contava ainda com textos de Charles Nodier (1780-1844), Balzac e George Sand (1804-1876), entre outros. O motivo da ruptura teria sido uma acusação feita por Grandville ao famoso editor de Balzac e Jules Verne (1828-1905) de se apropriar de sua ideia para um livro no qual pretendia trabalhar, que viria a ser *Um outro mund*o (Nesci, 2012; Kaenel, 1984: 53)[49]. Todavia, a tensão entre ambos durante a produção das *Cenas* ficou registrada na obra, e seus ecos se fizeram ouvir mesmo depois da morte de Grandville em 1847.

Em seu estudo detalhado acerca da reinterpretação dada por Hetzel às gravuras originalmente produzidas para *Um outro mundo* (1843), Nesci (2012: 06) assinala uma verdadeira mudança na postura de Hetzel após a morte do ilustrador: se na primeira edição das *Cenas* o editor e escritor assumia um papel muito mais modesto, descrevendo-se como que a serviço do talento de Grandville, anos mais tarde, por ocasião da publicação de uma nova edição do volume – e mesmo posteriormente, para a publicação d'*O diabo em Paris* (1868), Hetzel assume uma posição nada subalterna. Segundo a autora, apesar da prática de reciclar imagens ser comum durante o século XIX, a remodelação promovida pelo editor precisa ser encarada com um olhar crítico, já que ela envolve a eliminação de uma série de quadros narrativos e personagens importantes do enredo da obra[50]. Além disso, a autora destaca a forma como Hetzel procura celebrar o papel de inevitável mediador assumido pela figura do editor como "salvador" dos autores. (Nesci, 2012: 03; 12-15)

Assim, apesar do contrato de exclusividade imposto a Grandville por Hetzel, e de toda a tensão durante a produção das *Cenas*, o ilustrador parece ter levado a melhor na disputa para se livrar de sua condição subalterna durante o processo criativo (Renonciat, 2006: 10). Muito menos conflituosa parece ter sido a relação do artista com Henri Fournier, com quem publicou

[49] Kaenel (2005: 344-347/ nota 127) registra a contenda em detalhes a partir da correspondência entre os envolvidos no caso que, de tão grave, culmina com Hetzel desafiando Grandville para um duelo que acaba não ocorrendo, uma vez que este último resolve recuar parcialmente de seus ataques ao editor e "admitir" que a semelhança entre as ideias para o livro poderia ser apenas uma coincidência.

[50] Além da eliminação de personagens centrais da narrativa como os três neodeuses, Hetzel suspende um dos elementos centrais que caracterizam *Um outro mundo* que é sua narrativa na forma de história dentro da história (*mise-en-abyme*).

até sua morte. A título de hipótese, gostaríamos de sugerir que essa diferença poderia estar ligada ao fato de que, diferentemente de Fournier, Hetzel mantinha uma carreira de escritor paralela à sua de editor. Nesse sentido, o capital tanto simbólico quanto material de que dispunha o inseria na disputa pela primazia sobre o processo criativo das obras desempenhando simultaneamente dois papéis, o que de alguma forma aumentava expressivamente seu poder de negociação.

No âmbito da produção gráfica, Grandville apoiado na noção romântica de autor, associada aos conceitos de originalidade e gênio[51], muitas vezes recorria a estratégias que remontam à sua atuação no *La Caricature*, sempre com o objetivo de legitimar e valorizar sua produção. Segundo Kaenel (1984: 56), o artista apostava na prática de codificar ao máximo suas imagens, fornecendo a elas uma "legibilidade" que, por sua vez, demandava uma decodificação discursiva:

> A codificação de textos pela ilustração nega a esta última uma função puramente descritiva, instaurando o princípio da *lacuna interpretativa*, que dá a medida da "originalidade", da "inteligência" criativa do artista. (Kaenel, 1984: 56 – Tradução nossa) [grifo do autor]

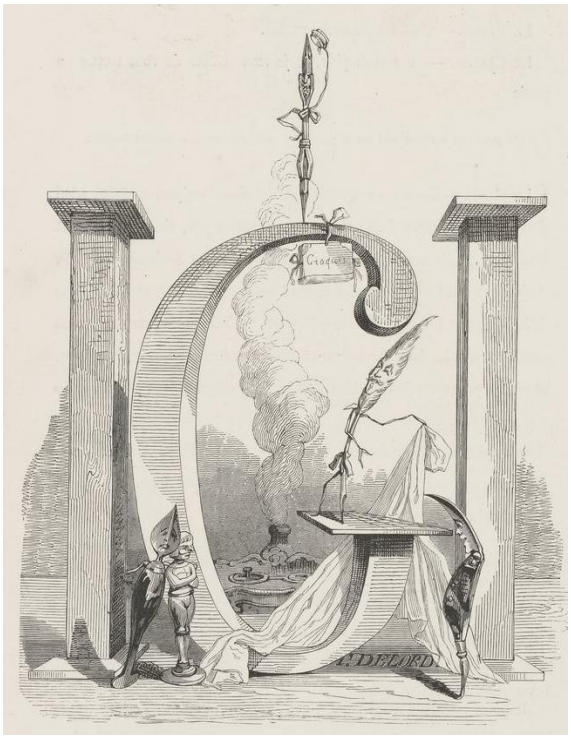
Estratégias dessa natureza estão inscritas também no campo da auto-representação. Isso porque, ao almejar fazer de si mesmo um "desenhista filósofo" e se apresentar socialmente como tal, Grandville estava fazendo frente não apenas à disputa entre os profissionais envolvidos na produção de livros ilustrados; o artista procurava também garantir que o produto de seu trabalho, embora realizado a partir das possibilidades abertas pela dinâmica de reprodução em escala industrial, por se tratar de uma obra de inteligência que exigia complexas operações mentais e se dirigia a um público deliberadamente elitizado – o que também tem a ver, na prática, com o preço dos volumes –, era muito diferente dos produtos culturais que eram objeto de crítica no virulento debate suscitado pela industrialização da produção artística e literária (Kaenel, 1984: 59-60; Georgel, 1999: 119). Isso também representava, para o artista, uma forma de fazer frente à sua educação formal deficiente e suas limitações com a escrita, tanto de ordem criativa, quanto de ordem formal e sintática: "[...] a pluma é rebelde sob meus dedos para formar frases", ele confessa a Rodolphe Töpffer (1799-1846), ilustrador assim como Grandville. (Grandville *apud* Kaenel, 2005: 367)[52]

[51] De acordo com Pedro Süssekind, no século XIX, "o gênio é a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte, bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento dessa capacidade" (Süssekind: 2009, 34).
[52] Ver também nota 157.

Apoteose? A publicação de *Um outro mundo*

Na virada para a década de 1840, Grandville havia alcançado o auge de sua carreira. Nessa época, movido pelo desejo de elevar sua produção a um novo patamar, o autor das *Metamorfoses do dia* começa a trabalhar em seu projeto mais ambicioso, que viria a ser distribuído em 36 fascículos no decorrer de 1843 por Henri Fournier, seu amigo pessoal e editor preferido. Impulsionado pela consciência de seu prestígio e, ao mesmo tempo, dos limites em seu poder de barganha, Grandville resolve garantir a satisfação de seu desejo de figurar como autor principal de uma obra associando-se com Taxile Delord (1815-1877) que, à época, era editor do *Le Charivari*. A colaboração com um jornalista – e não com um romancista relativamente famoso, por exemplo – garantia a Grandville uma pluma satisfatoriamente submissa aos seus desenhos. Não à toa, Kaenel (1984: 56) chama a atenção para o fato de que o nome de Delord só aparece em *Um outro mundo* numa gravura do epílogo – mas que, mesmo assim, nem se compara ao "G" monumental que representa a inicial do ilustrador (fig. 1.8a). Nos demais frontispícios da obra, Delord não é sequer citado. Essa situação só se transforma em colaborações posteriores como, por exemplo, em "*Les fleurs animées*" (1847), onde o jornalista aparece explicitamente citado no frontispício. Por outro lado, "*Cent proverbes*" (1845) não só não carrega nenhuma referência sobre seus redatores – Émile Daurand Forgues [Old Nick] (1813-1883), Taxile Delord, Arnould Frémy (1809-1889), Amédée Achard (1814-1875) –, como ainda vem assinada por Grandville e "por três cabeças usando um gorro" (fig. 1.8b). É interessante notar como logo abaixo das cabeças, estão desenhadas três plumas amarradas. Cabe, portanto, insistirmos na forma como, muitas vezes, as disputas envolvidas na produção dos livros ilustrados se encontram expressas na publicação final[53]. De acordo com Kaenel (1984; 47), por meio de autorretratos, prefácios, frontispícios e da observação do destaque gráfico concedido a cada um dos autores envolvidos no processo, "os diferentes agentes da edição definiram e promoveram suas profissões".

[53] Embora estejamos atentos para o fato de que essas representações estejam inscritas no campo da ficção e que, portanto, não se tratam de simples reflexos do real. O conceito de ficção que informa este trabalho, tomamos emprestado de Gallagher (2009).



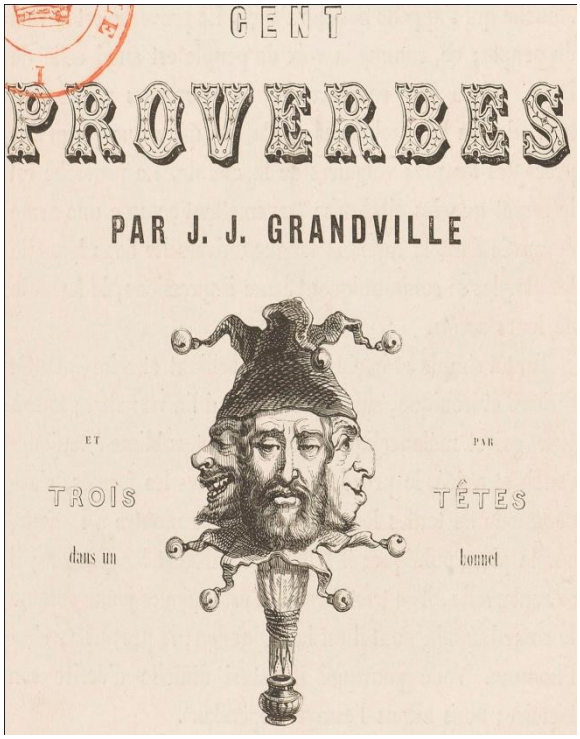


Figura 1.8a - Epílogo de *Um outro mundo*, 1843, pp. 292. Na imagem, figuram o *crayon* vibrante, disposto na posição mais alta da imagem, a pluma logo abaixo e o canivete – mediador das disputas entre os dois – no chão, à direita. O "G" monumental remete à inicial de Grandville, disposto entre duas colunas igualmente monumentais, contrastando com o destaque mínimo ao nome de Taxile Delord, quase escondido sob o "G". **Figura 1.8b** – Detalhe do frontispício de *Cent proverbes*, 1845. Disponíveis em: gallica.bnf.fr.

Obra profundamente autorreferenciada, *Um outro mundo* conduz o leitor através de uma narrativa quase teatral por uma viagem fantástica do fundo do mar até os confins do infinito, passando por diversos mundos, criações, costumes e pontos de vista, por alegorias e alusões, por metamorfoses e transformações, insistindo na interdependência entre as ordens natural, social e técnica. Concebido como a obra prima da carreira de Grandville, *Um outro mundo* cataloga um inverso de possibilidades infinitas e vertiginosas, inaugurado pelo novo papel em que se encontrava a humanidade a partir de então: o de segundo criador, capaz de dar vida a seres e objetos inanimados (Tresch, 2012: 176). No livro, somos levados a acompanhar os três "neodeuses"[54] Dr. Puff, Hahblle e Kracq em suas jornadas, observações e criações em busca de um novo mundo, uma vez que a Terra já não era mais suficiente para satisfazer "a imaginação dos artistas, a curiosidade dos leitores e as especulações das livrarias".[55] (Tresh, 2012: 177)

Mas essa viagem só pôde ser narrada depois que o *crayon* finalmente se libertou da "tirania" da pluma, propondo a ela uma nova forma de associação. Daquele momento em

[54] O termo jocoso advém da ideia de que, para a criação de uma nova teogonia, basta a inclusão do prefixo "neo", e no livro, refere-se às aspirações dos socialistas de fundar uma nova religião. (Tresh, 2012: 177)
[55] GRANDVILLE, *op. cit.*, pp. 01.

diante, sua única obrigação seria de redigir as impressões de viagens narradas pelo *crayon*, como uma espécie de secretária. De ilustrador dos escritos da pluma, o *crayon* assumia a partir daquele momento o lugar de autor de histórias a serem descritas (fig. 1.9). No epílogo do livro, a pluma e o *crayon* voltam a discutir seus papeis e importância na obra que haviam acabado de produzir, depois que este último acusa a pluma de estar tentando disputar com ele a glória de sua obra, um mundo que ele havia criado:

> A Pluma - [...] você perturbou as leis fundamentais da literatura, e se perdeu do seu objetivo. Acreditou que era suficiente ter imaginação para agradar, ser engenhoso para ser divertido. Você se enganou completamente. O público queria um romance ; o que você lhes deu ? [...] Todas as Plumas de Paris o farão pagar caro pelo seu orgulho presunçoso.
>
> O Crayon – No que me reprovam suas irmãs, as Plumas de Paris?
>
> A Pluma – Elas o reprovam por ser obscuro, monótono, hieroglífico. [...] Elas acrescentam que você é apenas satírico, onde quis ser filosófico, *mauvais plaisant* quando acredita ser espiritual; que você não respeita nada, que a maior parte dos seus desenhos não passam de logogrifos [...].[56] (Tradução nossa)

A contenda só chega ao fim graças à intervenção do canivete – cuja fisionomia Kaenel (2005: 360) associa à de Fournier –, que convence ambos os personagens a dedicar o epílogo não a suas disputas, mas ao elogio mútuo entre eles – "é a moda hoje!", satirizando assim a prática largamente difundida na época de autores que resenhavam suas próprias obras, enchendo-as de elogios.

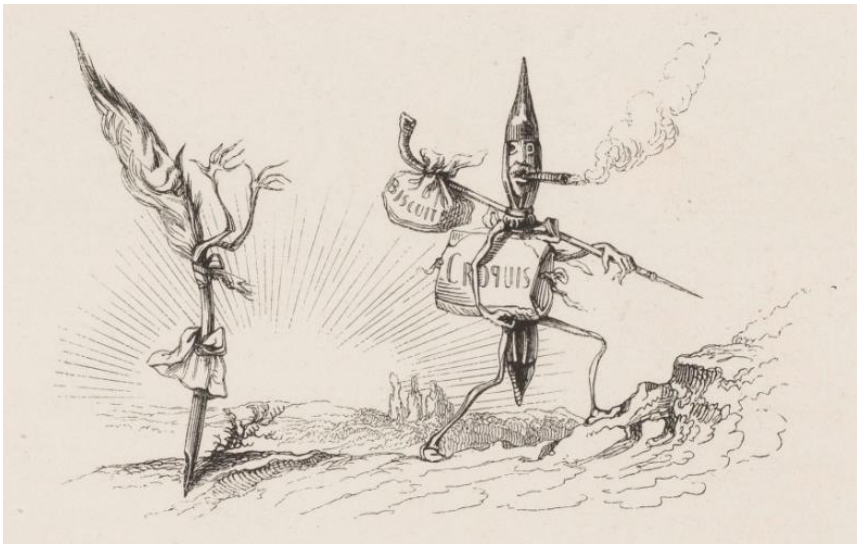


Figura 1.9 – Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 08. Disponível em: gallica.bnf.fr.O *crayon* parte em sua jornada com sua pasta de pasta de *croquis*. Sua expressão e o charuto na boca conferem-lhe um aspecto boêmio, fórmula recorrentemente utilizada por Grandville para fazer referência aos românticos. A pluma, por sua vez, é representada como um ancião, de barbas longas.

[56] *Ibidem*. pp. 289-290.

Tanto o prefácio do livro quanto seu epílogo nos levam a pensar em duas coisas: em primeiro lugar, a forma como Grandville se colocava como personagem de suas histórias, ora explicitamente, ora via alusões. Isso pode estar associado à forma como o próprio artista se entendia como parte daquele mundo em transformação e à maneira como ele procurava se representar em seu interior como objeto e agente dessas transformações; em segundo lugar, a "decodificação" desse diálogo constitui um registro satírico muito rico para refletirmos sobre as disputas e as questões envolvidas na produção de um livro ilustrado. Embora a contenda traduza as aspirações de Grandville numa moldura caricatural, tanto uma leitura cuidadosa da cena, quanto um olhar mais atento sobre a trajetória do ilustrador, nos levam a rejeitar o chamado "mito da reversão", ou seja, da superioridade do *crayon* sobre a pluma (Kaenel, 1984: 46). Isso porque é necessário estar sempre atento às motivações socioprofissionais que associam, sempre em situação de concorrência e de dependência mútua, texto e imagem nesse contexto. Pois se em *Um outro mundo* o ilustrador leva a melhor, a situação se mostra muito mais tensa com Old Nick, nas *Pequenas misérias da vida humana* (1842-1843).

De acordo com Kaenel (2005: 347-355), essa tensão era decorrente do desejo recíproco expresso por ambos, escritor e ilustrador, de não reduzirem sua produção à condição de simples comentário. Na obra, essa disputa se traduz na fragmentação e na disjunção entre o texto e as imagens que parecem disputar espaço nas páginas da publicação. Essa concorrência pode estar expressa também numa pequena vinheta na abertura do livro, em que Grandville retrata a si mesmo com uma fisionomia séria, possivelmente desconfiada, e Old Nick, numa reverência possivelmente irônica ao ilustrador (fig. 1.10). A Pluma não era uma rival qualquer: segundo a concepção da época, especialmente aquela difundida entre os românticos, a palavra impressa era dotada de uma enorme potência criativa; tão grande que seria capaz de "derrubar impérios e forjar novas sociedades". Tresch (2012: 132) evoca Victor Hugo: "A palavra é um ser vivo./ A mão do sonhador vibra e estremeça ao escrevê-la". Para fazer frente a ela, Grandville se esforçava por explorar toda a capacidade narrativa de seus desenhos, de maneira a fazer com que elas sobressaíssem em relação ao texto. Como remarca Kaenel (2005: 367), as vinhetas do artista exigiam de seus observadores um tipo de atenção particular, que os obrigava a interromper o curso da leitura para observá-las, decifrá-las e refletir sobre elas.

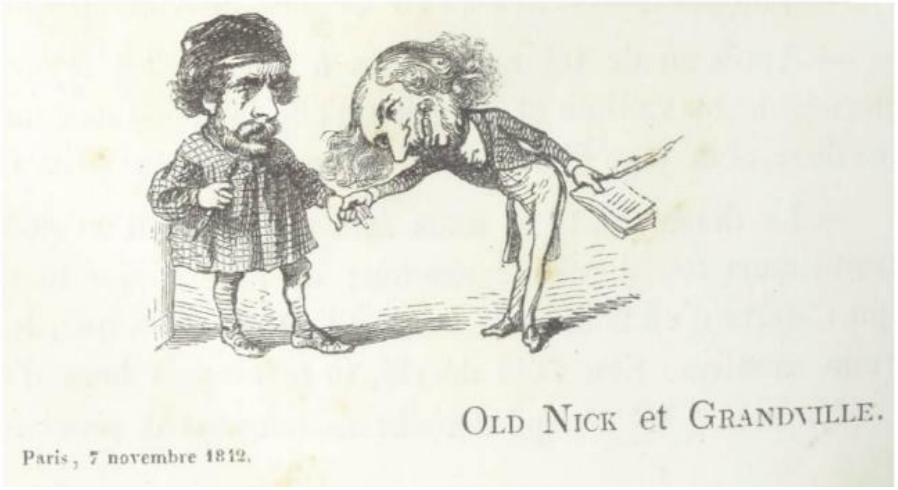


Figura 1.10 – Old Nick e Grandville. *In*: *Petites misères de la vie humaine*, 1842-1843. Citado a partir de Kaenel (2005: 353).

Ironicamente, a avaliação da pluma sobre a obra do *crayon* se mostrou profética. Segundo Renonciat (2006: 12), a linguagem alusiva adotada por Grandville em *Um outro mundo* foi mal compreendida por seus contemporâneos, uma vez que demandava operações mentais demasiadamente complexas, o que teria rendido ao autor uma mancha de quase um século em sua reputação. Nery (2006: 145) afirma que, para Baudelaire, Grandville era "realmente apavorante", mas sua arte era fraca, excessivamente alegórica. Para o poeta, suas analogias pareciam uma "locomotiva descarrilada" e Grandville teria acabado "caindo no vazio, não sendo nem filósofo e nem artista". Champfleury, por sua vez, endossa os rumores sobre a loucura do ilustrador:

> Eis o porquê, ao constatar a fraqueza dos órgãos cerebrais que o artista fatigou além da medida, eu prefiro suas obras da juventude àquelas de sua maturidade. Grande perigo para certas naturezas que querem aprofundar e reduzir ao estado de ciência aquilo que era sentimento e instinto.[57] (Tradução nossa)

Grandville não se faz de surdo aos rumores: inclui em *Cent Proverbes* (1845) um autorretrato no qual ele se representa assinando seu nome numa muralha branca cujo nome era "papel de louco" (fig. 1.11).

Mesmo com a recepção negativa de *Um outro mundo*, até sua morte no ano de 1847 em decorrência das complicações de uma difteria, Grandville concluiria diferentes projetos como a edição ilustrada do romance satítico *Jérôme Paturot em busca de uma posição social* (1845) e *As flores animadas* (1847), fruto também de sua parceria com Taxile Delord. A obra do artista só viria a ser revisitada décadas mais tarde, inspirando figuras como Lewis Carrol

[57] CHAMPFLEURY, *op. cit.*, pp. 293.

(1832-1898) e John Tenniel (1820-1914), o ilustrador da edição de 1865 de *Alice no país das maravilhas*. Mais tarde, na década de 1930, os surrealistas atribuiriam a ele o título de precursor do movimento. (Nesci, 2012: 05; Renonciat, 2006: 13)

Ao compararmos o momento de auge na carreira do artista no final da década de 1830, e os anos trágicos da década de 1840, tanto na vida pessoal quanto na vida profissional de Grandville, é impossível não retornarmos a Greenblatt. Isso porque, para o autor, modelar-se e ser modelado pelas instituições culturais são processos intimamente ligados, inscrevendo o conjunto de escolhas de seus atores em meio a possibilidades estritamente delineadas pelo sistema social e ideológico em que estão inseridos (Greenblatt, 1980: 256). Além disso, as escolhas e apostas desses atores se defrontam com os condicionantes socio-históricos de seu tempo, e seu retorno é quase sempre incerto. Em sua época, Grandville abraçou os avanços técnicos que permitiram a ele não apenas aperfeiçoar sua arte, mas também garantir sua difusão. A intervenção mecânica sobre o processo de criação tinha uma dimensão dupla: por um lado, muitas vezes deixavam o artista insatisfeito; por outro, a denúncia constante dessa interferência oferecia a ele a possibilidade de se justificar diante de críticas a eventuais imperfeições em suas gravuras. (Kaenel, 1984: 60)

Entretanto, a adesão de Grandville aos avanços técnicos de sua época não veio dissociada de um esforço de diferenciação: em seu processo de automodelação, o ilustrador adotou uma série de estratégias por meio das quais procurou marcar a distinção entre sua obra e os demais produtos culturais produzidos a partir de uma lógica industrial. Esse esforço de distinção é perceptível também na forma como ele esteve sempre empenhado em reconfigurar sua identidade socioprofissional no sentido de sua nobilitação. Desempenhando ofícios tradicionalmente considerados menores, como o de caricaturista e mais tarde, ilustrador, Grandville passou a vida buscando formas de se apresentar como uma espécie de "desenhista-filósofo". Como postula Greenblatt (1980: 09), "a automodelação é alcançada em relação a alguma coisa percebida como diferente, estranha ou hostil. Esse outro ameaçador deve ser descoberto ou inventado de forma a ser atacado ou destruído".

Essa modelação de si em busca de um estatuto cultural e social mais gratificante sempre envolve, como esperamos ter evidenciado, conflitos profissionais e lutas concorrenciais. Vez por outra, essas questões se traduzem ora em documentos, como os contratos, cartas, etc; ora nas próprias obras, que servem como suporte para a definição dessas competências profissionais. (Kaenel, 1984: 47)

Figura 1.11 – Sem título. *In*: *Cent proverbes*, 1845, pp. 354. Disponível em: gallica.bnf.fr. Grandville registra seu nome no muro conhecido como "papel de louco". O bastão com as três cabeças adornadas com guizos aparece tanto no frontispício da obra, como no autorretrato da Barca de Caronte.

CAPÍTULO 2

ENTRE A DESCONFIANÇA, O FASCÍNIO E O HORROR:
LEITURAS SOBRE A MODERNIDADE A PARTIR DA PRODUÇÃO GRANDVILLIANA

> Condensar o máximo possível de observação e de crítica da vida contemporânea no menor espaço, exprimir muito com um número muito pequeno de linhas, tal era seu estudo assíduo, sua regra, pode-se dizer sua ambição. Não é exagero considerá-lo como um dos artistas mais concisos e mais expressivos de nosso tempo[58]. (Tradução nossa)

Em nosso primeiro capítulo, nos dedicamos a refletir sobre a interpretação elaborada por Grandville a respeito de seu estatuto e suas aspirações sócio-profissionais no contexto da Monarquia de Julho, procurando demonstrar de que maneira as estratégias empregadas pelo artista com vistas à nobilitação da sua produção expressam sua consciência acerca do lugar ocupado por ele no mundo enquanto ator social e histórico. Neste capítulo, nos debruçamos sobre algumas leituras da sua obra produzidas por seus contemporâneos e também por estudiosos do século XX, notadamente Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Ao que nos parece, durante boa parte do século XIX, reinou entre os críticos e aqueles que avaliaram a obra do artista o elogio à zoologia política e cultural – que garantiram o sucesso editorial de Grandville – em detrimento de suas ilustrações de caráter onírico e alegórico, pouco apreciadas ou compreendidas pela grande maioria dos seus contemporâneos. Esse aspecto só foi revisitado e reabilitado a partir das décadas iniciais do século XX, com o impulso da redescoberta dos desenhos do artista pelo surrealismo. Sob essa perspectiva, os sonhos, os delírios e as metamorfoses retratadas por Grandville emergem como terreno fértil para reflexão acerca do fazer artístico, assim como despertam grande interesse em pensadores como Walter Benjamin, que identifica nelas indícios de sua interpretação da modernidade capitalista burguesa, cuja apoteose se inscreve no período do Segundo Império, momento

[58] Edouard Charton, *L'Illustration*, 27 de março de 1847.

imediatamente posterior à morte de Grandville. Apesar de suas diferenças, essas análises partilham a impressão geral de que a produção do artista se manifesta e se apresenta no mundo simultaneamente como leitura e como expressão da modernidade. Assim sendo, dedicamos a seção final do capítulo a uma discussão acerca do conceito de modernidade, explorando tanto a rica literatura sobre o tema, quanto alguns *insights* oferecidos pela própria produção do artista. Nesse caso, nosso esforço não estará apenas concentrado na descrição dos eventos que constituíram marcos do que se entende por modernidade. Interessa-nos também discutir a relação entre ruptura e modernidade. Com este exercício, esperamos pavimentar o caminho para as discussões presentes no terceiro capítulo.

De Charton a Baudelaire: a produção grandvilliana sob a crítica do século XIX[59]

> Suas conversas, então, mudam de caráter. Elas se elevam. Não há mais risadas, nem brincadeiras juvenis. Ele fala da vida futura na direção da qual ele caminha, da imortalidade da alma da qual ele irá conhecer o segredo; é no mais puro éter que ele paira, é nas nuvens mais transparentes que ele flutua[60]. (Tradução nossa)

A notícia da morte precoce de Grandville em 17 de março de 1847, após – ressaltam seus biógrafos – alguns dias de agonia na casa de saúde de Vanves, nos arredores de Paris, foi destaque na imprensa da época e, posteriormente, incentivou a produção de inúmeros estudos biográficos sobre o artista e sua obra em extensões variadas. A primeira manifestação a respeito da morte do ilustrador de que temos notícia é uma breve nota, publicada em 21 de março daquele ano no *L'Artiste*. O texto lamenta a perda para o campo artístico, destacando o caráter brincalhão e zombateiro de sua obra, que teria feito a alegria dos leitores nos últimos vinte anos. A nota celebra ainda a habilidade de Grandville em "comentar e explicar" os textos "sagrados" de La Fontaine e de outros "deuses do passado", assim como de dar vida a livros ruins da época. A nota se encerra com a promessa da publicação de um retrato do artista, seguido de um estudo sobre sua vida e sua obra numa edição futura – trata-se, salvo engano, de um texto escrito por Alexandre Dumas e publicado em 1854, sobre o qual nos referimos na sequência.

No ano anterior à morte do ilustrador, o mesmo periódico havia publicado uma resenha extremamente elogiosa das *Flores Animadas*, fruto de mais uma parceria entre

[59] A localização da maior parte das fontes citadas nesta seção está indicada em Kaenel (2005) e Nery (2006). Todavia, salvo menção em contrário, optamos por realizar nossa própria análise do material. A opção por retomar neste capítulo alguns pontos da crítica de Baudelaire e Champfleury à obra de Grandville se justifica pelo fato de que, além da crítica à obra do artista, ambos apresentam uma espécie de teoria sobre a caricatura, a qual tem muito a contribuir para nossa avaliação geral da recepção da produção grandvilliana à época.
[60] Alexandre Dumas, *L'Artiste*, 31 de março de 1854.

Grandville e Taxile Delord. Assinada por Lord Pilgrim[61], a resenha classifica o livro como uma tentativa "original" e "perigosa", na qual Grandville se lança, segundo a condução de sua fantasia, a interpretar um tema que, na avaliação de Nerval, é da ordem do "sagrado". Segundo ele, o artista representava a única figura naquele tempo capaz de completar uma tarefa daquela natureza sem incorrer no risco de "ultrajar as deusas e os deuses", graças a sua força de espírito, graça, delicadeza e imaginação que compunham os numerosos recursos de seu talento. Para o crítico, o olhar de Grandville, penetrante e sagaz, era capaz de alcançar em profundidade os sujeitos retratados, referindo-se à habilidade do artista de dar vida nova a antigos personagens e a verve satírica presente na fisionomia de seus animais. De acordo com Nerval, nessa obra, o moralista dá lugar ao poeta, e a fábula e a comédia dão lugar ao soneto e à *rêverie*: "ele se mostrou poeta tanto pelo pensamento quanto pela execução; seu desenho é cheio de delicadeza, distinção, graça tocante e ingênua; seu *crayon* é um talo de margarida". A resenha conta, também, com um elogio à interpretação do gravador Geoffroy das vinhetas elaboradas pelo artista, destacando atributos que, na avaliação do crítico, faziam dele não apenas um mero reprodutor, mas um verdadeiro artista. Elogiosa também é a avaliação da introdução de Alphonse Karr à obra e do texto de Taxile Delord, a respeito dos quais Nerval destaca o estilo, a poesia e a elevação. Por fim, o escritor se empenha em alardear que, mais do que um sucesso editorial – "uma consagração que não se deve desprezar", ele reconhece, "mas que, em artistas como Grandville e como os escritores que estão associados à sua obra, não se deve colocar em primeira linha" –, as *Flores Animadas* representam um "sucesso da arte".

Anos mais tarde, em 1854, o periódico volta a publicar um texto sobre Grandville, dessa vez escrito pelo famoso folhetinista Alexandre Dumas. A introdução é de uma sensibilidade tocante: o escritor perfaz um diálogo póstumo com o ilustrador, a partir do qual se coloca a relembrar a vida do artista. O ponto de partida do texto são as memórias de suas visitas ao pequeno sótão ocupado por Grandville – a quem, volta e meia, se refere como "querido amigo" – na Rue des Petits-Augustins, de onde o romancista não saía sem levar consigo "maravilhosos *croquis*", boas e longas conversas e *insights* muito perspicazes. Dumas ressalta também a vida simples e certa tristeza crônica, um traço recorrentemente destacado sobre a personalidade de Grandville: "você sorria à vida, ao futuro tristemente, porque você sempre teve um pouco de tristeza extravasada no fundo do coração". Na visão do romancista,

[61] Ao que nos parece, pseudônimo adotado por Gérard Nerval. Ver: Brix (1986).

isso fazia com que ele se situasse num espaço intermediário – um entre-lugar – entre Molière e La Fontaine.

Mesclando biografia e crítica, Dumas destaca a forma como Grandville viria a criar para si um mundo "metade animal, metade humano", falar do perfume das flores, convertendo-as "no envelope da mulher", dar materialidade às estrelas e aos seus olhos encantadores "que cintilam nas sombras, e com os quais elas deveriam zelar pela Terra". Com seus "grandes olhos melancólicos", o artista parecia procurar e encontrar em cada coisa um lado "desconhecido e invisível" a outros olhos; com seu talento demiúrgico, Grandville não se contentava apenas em zombar da Criação, ele a recriava: "Ele tinha uma língua própria, que servia para se comunicar com um mestre invisível ao qual chamamos de gênio, e depois ele deveria falar em voz alta a toda a criação". Para Dumas, um capricho que tocava a loucura conduzia o *crayon* de Grandville "em suas criações mais fantásticas que as tentações de Callot e que as diabruras de Breughel".

Figura 2.1 - Bleuet et Coquelicot [Centáurea Azul e Papoula]. Vinheta reproduzida em *L'Artiste*, 11 de outubro de 1845, 15ª *livraison*, p. 240. Disponível em: gallica.bnf.fr. Conforme a descrição de Nerval, "suas flores, tornando-se mulheres, não deixaram de ser flores; ao se revestir de um corpo, elas não perderam nada de sua divindade nativa. Quer sejam rainhas ou pastoras, sonhando à beira da água ou dançando, o desenhista se faz perdoado frente à realidade pela força da poesia [...]". (Tradução nossa)

Poucos dias depois da nota de 21 de março de 1847 publicada no *L'Artiste*, é a vez do *La Presse*, jornal cotidiano de grande circulação desde 1836 com a introdução dos romances folhetins, de dedicar algumas linhas à obra do desenhista. Em 24 de março daquele ano, o periódico publica um pequeno estudo crítico e biográfico escrito por Théophile Gautier. Nele, de saída o escritor afirma que a originalidade e o sucesso das obras de Grandville eram decorrentes do investimento do ilustrador na "crítica do homem pelo animal", elegendo, portanto, como suas principais obras, *As cenas da vida privada e pública dos animais* (1841-1842), as *Fábulas de La Fontaine* (1836) e as *Metamorfoses do dia* (1829). Ao compará-lo com seus companheiros de ofício contemporâneos, Gautier identifica uma execução pesada por parte de Grandville, e descreve sua produção como "menos colorista" que a de Daumier, "menos fina" que a de Gavarni e "menos poética" que a de Johannot. Ainda assim, o escritor o considera merecedor de um lugar proeminente entre os desenhistas humoristas e extravagantes, "jornalistas do *crayon*" que muitas vezes tinham seu trabalho menosprezado em detrimento de talentos que o crítico avalia como superestimados.

Por outro lado, a apreciação crítica de Gautier se torna mais dura na medida em que Grandville começa a se aventurar pelas sendas do onírico e do fantástico. Assim, o crítico o descreve como um espírito "mais bizarro que original", de uma "estranheza trabalhosa" e de uma "fantasia complicada". Para ele, apesar da natureza ousada e assustadora de suas ideias, os meios de expressão artística de Grandville eram mal compreendidos, uma vez que ele queria fazer com que seu "*crayon* falasse a língua da pluma". Todavia, sem o recurso das legendas empregadas nas vinhetas de Gavarni, na avaliação do crítico, os desenhos do artista se tornavam apenas enigmas de difícil adivinhação. Ele também destaca a perfeição estilística do traço de Grandville para a ilustração botânica e zoológica: "ele trazia a exatidão do naturalista para as loucuras da caricatura e da metempsicose". Para Gautier, este era o recurso utilizado pelo desenhista para tornar mais factíveis as suas metamorfoses, buscando com isso diferenciar-se dos fenômenos oníricos de Rabelais, Goya e Callot – este último, muitas vezes tido pelos biógrafos como inspiração original de Grandville. Contudo, para o crítico, nem mesmo esse esforço de precisão teria sido suficiente para evitar a confusão provocada no observador pelos híbridos entre homem e animal, sobretudo em sua obra mais tardia.

A edição de 27 de março de 1847 do *L'Illustration* publica como matéria de primeira página um retrato e um artigo necrológico dedicado a Grandville, desta vez escrito por seu amigo pessoal e diretor do *Magasin Pittoresque*, Édouard Charton. Assim como Dumas, o editor mescla em seu artigo um breve estudo biográfico a uma avaliação crítica da obra do artista. Talvez Charton tenha sido um dos contemporâneos mais sensíveis à obra de

Grandville, e à relação dela com as sucessivas tragédias que se abateram sobre a vida pessoal do artista: “a verdade é que este fim tão imprevisto e tão doloroso, e que deve inspirar tantos arrependimentos, teve, antes de tudo, uma causa moral: Grandville morreu de dor”, afirma o editor, referindo-se à perda precoce de seus filhos e de sua primeira esposa. No artigo, Charton destaca a originalidade do talento do ilustrador que dispensava um mestre, e sua imaginação ativa, fecundada pela observação dos aperfeiçoamentos da litografia na França à época. A síntese dessa confluência poderia ser representada pela publicação que garantiu notoriedade à obra do artista, as *Metamorfoses do dia* – uma unanimidade entre os seus críticos – publicação na qual retrata de maneira cômica os “vícios” e os “ridículos” de sua época, dotando suas composições "vivas e variadas" de um ar de crítica, apesar de sua aparência cordial.

Charton destaca ainda a passagem de Grandville pela imprensa satírica e a importância adquirida por suas charges, mas enfatiza principalmente sua atuação como ilustrador. A respeito das *Fábulas*, o editor descreve a empreitada como uma “simpatia natural”, uma “analogia na direção do espírito” entre o poeta e o ilustrador, o que teria tornado as vinhetas por meio das quais Grandville interpretou as fábulas – assim como as próprias fábulas – imortais. O crítico avalia também o protagonismo assumido pelo artista do momento que ele decide não apenas interpretar, mas também compor livros ilustrados, nos quais, a despeito de seu mérito literário, os textos não representavam mais que acessórios. A respeito do processo de composição de seus desenhos, Charton destaca o trabalho minucioso, o rigor formal, os estudos empreendidos pelo artista e os sucessivos esboços que ele produzia antes de chegar à versão final do trabalho.

Para o crítico, as composições de Grandville eram elaboradas com tal sofisticação que sua compreensão, desde suas estruturas básicas até suas nuances mais delicadas e sutis não poderia ser alcançada à primeira vista, simplesmente pelo ato de folhear suas obras. Ao alcançar sua “maturidade artística”, Charton afirma que o ilustrador passou a se dedicar de maneira cada vez mais sistemática, como um “mineiro intelectual” ao aperfeiçoamento da sua técnica de personificar e traduzir virtudes, vícios, sentimentos e pensamentos morais em toda sorte de criaturas, desde insetos, passando pelas flores, até chegar aos corpos inanimados. Com isso, o ilustrador parecia, na avaliação do crítico, tentar alcançar a inteligência oculta que move a matéria, a partir da qual ele dava vida a todas as coisas. Esses experimentos gráficos, na avaliação do editor, teriam sido empregados, sobretudo, em *Um outro mundo* (1843) – aliás, Charton é o primeiro a citar o livro – e nas *Flores Animadas* (1847), além, é

claro, das próprias gravuras publicadas no *Magasin Pittoresque* que acabam não sendo citadas.

Figura 2.2 – Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 278. Disponível em: gallica.bnf.fr. A imaginação pega numa emboscada de ladrões ambiciosos que a obrigam a esvaziar seus bolsos para seu próprio lucro.

Todavia, Charton recorda o receio cada vez maior do círculo mais íntimo de amigos e colaboradores de Grandville com a direção que sua obra estava tomando, devido à sua curiosidade em relação aos temas a que ele se abandonava em pesquisar. Nas palavras do editor, seus amigos temiam por sua reputação, por sua felicidade, e pelos riscos representados pelo investimento do ilustrador nos campos mais abstratos do pensamento, de maneira que, em mais de uma ocasião, eles insistiram para que Grandville retornasse às suas composições "mais positivas, mais próximas da realidade e dos costumes, mais acessíveis à inteligência de todos", sugestões que, em algumas ocasiões, o artista teria acatado. Charton encerra o artigo de maneira sensível, lamentando não apenas a morte do amigo e colaborador, mas também a interrupção do que, para ele, se parecia com uma fábrica infinita de ideias brilhantes e originais que emergiam da imaginação inesgotável de Grandville. De acordo com o editor, mesmo pouco antes de sua morte, o artista teria deixado uma série de estudos sobre as estrelas – que viria a ser publicado postumamente sob o título de *As estrelas, última maravilha* [*féerie*] –, na linha de seu estudo sobre as flores, assim como dois sonhos remetidos ao *Magasin Pittoresque*. Ele também expressa alguma preocupação com a intenção inicial da família em não se separar dos últimos *croquis* do artista, embora deixe no ar a impressão de

que, ao compreenderem a importância dos desenhos, tanto em termos de sua memória póstuma quanto para o público, possivelmente mudariam de ideia.

Em julho do mesmo ano, Charton volta a prestar uma homenagem a Grandville, desta vez, no periódico sob sua direção. Em uma breve nota, o editor do *Magasin Pittoresque* anuncia a publicação de duas gravuras originais do artista, acompanhadas por duas cartas remetidas pelo próprio Grandville poucos dias antes da sua morte, nas quais ele sugere ao amigo as linhas gerais de interpretação dos sonhos retratados nas vinhetas, assim como seus protocolos de leitura. Na nota, Charton descreve o desenhista como alguém que é mais que um simples colaborador, mas sim um amigo do periódico, cuja memória será sempre "respeitada e querida". O editor faz questão de citar também a longevidade da parceria entre os dois, que teria tido início quando o próprio Grandville ofereceu sua colaboração ao periódico. Segundo o relato, mais de uma vez, o artista teria reservado à publicação ideias originais e refinadas que poderiam ter rendido a ele expressivo retorno material se enviadas a editores de renome, mas que ele havia preferido destinar ao *Magasin* como forma de contribuir para o "prazer honesto da classe mais numerosa", uma vez que ele mesmo tinha origem social proletária.

Anos mais tarde, o *L'Athenaeum Fraçais* publica em duas partes um estudo crítico e biográfico escrito por Samuel Clogenson. O artigo lançado entre 12 e 19 de março de 1853 dialoga com tudo o que já havia sido escrito sobre o artista até aquele momento, embora seu autor não faça menção direta a outros textos. Mas ficam muito evidentes as suas similaridades com os textos de Charton e Dumas. Embora mais prolixo que os demais, Clogenson produz um estudo de caráter muito mais biográfico que crítico, em termos de sua avaliação da obra de Grandville. O escritor descreve minuciosamente os momentos da vida do artista, oferece pistas sobre sua genealogia e destaca sua popularidade entre seus contemporâneos, enfatizando seu talento, seu espírito satírico, sua qualidade enquanto observador e o refinamento de seu *crayon* e de seus pensamentos. No texto, Grandville é retratado como um artista dedicado, talentoso, original e com uma propensão muito grande a se abandonar à *rêverie*: "seu *crayon* corria como que ao acaso sobre o papel, dando à luz desenhos bizarros, que somente ele compreendia na maioria das vezes".

Clogenson figura entre os críticos que reafirmam a importância das *Matamorfoses do dia* para a carreira do artista, atribuindo seu sucesso às composições que retratam personagens com corpos humanos e fisionomia animal de maneira cômica, abordando as falhas, os ridículos e os modos de sua época. Mas em sua avaliação, a obra mais perfeita da carreira do ilustrador teria sido as vinhetas produzidas para ilustrar as *Fábulas de La Fontaine*, na qual,

com sua "inteligência laboriosa", Grandville teria sido capaz de reunir, num mesmo quadro, "intenções diversas que se reportam todas ao pensamento principal para anima-lo, o esclarecê-lo e o desenvolvê-lo".

O crítico também destaca a atuação de Grandville na imprensa satírica, e sua narrativa assume contornos distintos daquelas existentes até então. Segundo Clogenson, o periódico criado por Phillipon não teria, de início, aspirações políticas, tendo se inclinado a isso como forma de reação às tendências que contrariavam o "espírito público" assumidas pelo governo de Luís Felipe, assim como pelas ofensivas do monarca contra o periódico. Em relação a Grandville, embora o crítico reafirme a posição política republicana do artista – sustentando inclusive que teria pego em armas por ocasião das jornadas de julho –, ele sugere que com o passar do tempo, o ilustrador teria se tornado avesso "à intervenção das massas nos negócios do Estado". Clogenson descreve as caricaturas do artista como malignas e zombeteiras, que agiam como chicotadas que, a princípio, não possuíam alvos específicos. No entanto, dados os desdobramentos da conjuntura política, elas assumiram um tom cada vez mais crítico, "revelando um artista verdadeiramente original, um mestre num gênero novo, um combatente temível na luta em que se engajou". É difícil avaliar em que proporções a avaliação de Clogenson é fiel a Grandville, ou representa uma projeção do crítico sobre o artista. Essa dúvida se coloca em função da própria avaliação que ele faz do conjunto das caricaturas políticas produzidas pelo desenhista para a imprensa satírica: "[elas] constituem um curioso monumento histórico; ao folheá-las, deplorei a distração momentânea do seu espírito, mas não posso me defender de admirar a verve inesgotável dessas composições".

O crítico ainda faz uma apreciação bastante positiva das *Cenas da vida privada e pública dos animais*, descrevendo-a como uma ideia original incomparável dentro do gênero humorístico, com vinhetas tão bem executadas que mesmo o naturalista mais escrupuloso não teceria críticas a elas – uma clara menção ao texto de Gautier, embora ele não seja citado. Clogenson também cita as *Pequenas misérias da vida humana*, obra que, em sua avaliação, teria demandado todo o espírito de Old Nick para que o escritor pudesse se manter a altura de Grandville. Um dos poucos críticos a propor uma apreciação de *Um outro mundo*, Clogenson associa sua criação à mente possivelmente caótica e vertiginosa de Grandville, que "adorava se perder no mundo das ideias". Na avaliação do crítico, o artista teria concebido uma obra característica do gênero fantástico, que retrata um mundo imaginário repleto de criaturas estranhas e extravagantes, associando-o por isso a Hoffman[62]. Assim como outros críticos, o

[62] Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, mas conhecido como E. T. Hoffman (1776-1822) foi um jurista, escritor, compositor e desenhista alemão fortemente identificado com o romantismo. Ele também é considerado por

escritor atribui à obra elevado grau de compreensão, dada sua formulação complexa e alegórica. Ecoando o artigo necrológico de Charton – também sem citá-lo explicitamente –, Clogenson reafirma a preocupação do círculo pessoal mais íntimo de Grandville com a recepção de sua obra e as sugestões feitas ao artista para dirigir seu trabalho na direção de "composições mais positivas". O crítico encerra o artigo retomando uma direção comum aos demais, na medida em que atribui grande importância aos sucessivos infortúnios que se abateram sobre a vida pessoal do artista, identificando na sua obra tardia, a influência desses acontecimentos.

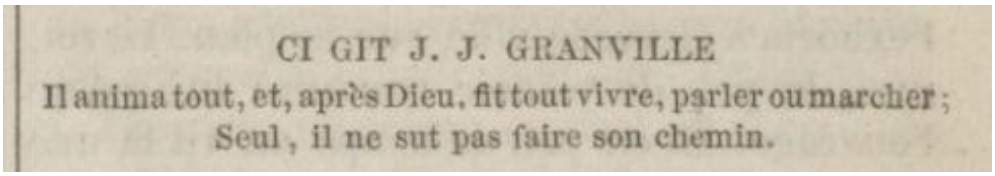

CI GIT J. J. GRANVILLE
Il anima tout, et, après Dieu, fit tout vivre, parler ou marcher ;
Seul, il ne sut pas faire son chemin.

Figura 2.3 – Sem título. *In*: *L'Athenaeum Français – Journal Universel*, 1853, pp. 275. Disponível em: gallica. bnf.fr. No detalhe, Clogenson recupera um suposto epitáfio que Grandville teria elaborado para si numa brincadeira.

Existem ainda pelo menos mais dois críticos importantes que avaliaram a obra de Grandville durante os vinte anos subsequentes à sua morte: Charles Baudelaire e Jules François Félix Husson, dito Champfleury (1821-1889). A apreciação destes personagens é importante não apenas pelo seu interesse na produção grandvilliana, mas porque ambos trabalharam na elaboração de uma teoria sobre o gênero caricatural. De acordo com Nery (2006: 138-140), tais exames surgiram do esforço de construção de estudos mais sistemáticos sobre a caricatura e o grotesco com vistas a situar essa "tradição alternativa" no campo da arte. Essa tendência, que se manifesta especialmente durante o Segundo Império representava, segundo a autora, uma espécie de contraponto à inclinação anedótica das abordagens históricas. Nesse sentido, as posições assumidas por Baudelaire e Champfleury emergem como alternativa à produção sobre o gênero caricatural que circulava até então.

Em seu famoso ensaio de 1857, intitulado "Alguns caricaturistas franceses", Baudelaire descreve Grandville como um "espírito morbidamente literário", sugerindo que o

muitos como um dos principais escritores da literatura fantástica, daí a associação feita por Clogenson entre o escritor e Grandville. Alexandre Dumas, em um romance aterrorizante de 1850, evoca a verve fantástica do escritor alemão que protagoniza o folhetim. Na história, Hoffmann, ainda em sua juventude, sai em viagem à Paris que, à época, vivia sob o período do Terror. No enredo, o terror revolucionário é descrito com riqueza de detalhes – Dumas não economiza em imaginação, pesquisa histórica e tinta para descrever o cortejo fúnebre que conduziu a ex-amante de Luís XV, Madame du Barry (1743-1793) rumo à guilhotina –, e se mescla ao terror situado na ordem do fantástico, que alterna ora entre os delírios da paixão; ora entre os delírios da loucura e do sobrenatural. Ver: Dumas (2012).

artista poderia ter servido como objeto para um estudo psicológico e fisiológico. Para o poeta, ao tentar introduzir seu pensamento no domínio das artes plásticas, Grandville acabava lançando mão de "velhos procedimentos" que consistiam em conferir adereços aos seus personagens com a função de identificá-los[63]. Segundo Baudelaire, o ilustrador sofria de um certo descompasso entre seu ofício como artista e sua cabeça de homem de letras. Esse desalinho interno, na avaliação do poeta, impedia Grandville de exprimir adequadamente suas ideias: "ele tocou, naturalmente, em várias grandes questões, e acabou por cair no vazio, não sendo nem filósofo, nem artista. [...] Ele sacolejava como uma locomotiva descarrilada"[64]. (Tradução nossa)

Ao que nos parece, o substrato da crítica baudelairiana que identifica em Grandville certa intromissão no campo da literatura reside na concepção do poeta de "arte filosófica". Para Baudelaire, a "arte filosófica" poderia ser descrita como uma arte plástica cuja pretensão é invadir o domínio do livro, substituindo-o para, em seu lugar, ensinar história, moral e filosofia. Segundo o crítico, o avanço dos séculos acompanhou a separação das artes e dos temas pertencentes a cada uma delas. Entretanto – ele continua – os tempos modernos teriam vindo acompanhados do desejo cada vez maior de invasão entre as artes vizinhas.[65] Dessa forma, o poeta descreve a arte filosófica nos seguintes termos:

> A arte filosófica é um retorno à *imagerie* necessária à infância dos povos, e se fosse rigorosamente fiel a si mesma, ela se obrigaria a justapor tantas imagens sucessivas quantas estão contidas numa frase qualquer que ela quisesse exprimir. [...] Quanto mais a arte quer ser filosoficamente clara, mais ela se degradará e remontará ao hieróglifo infantil; ao contrário, quanto mais a arte se destacar do ensinamento, mais ascenderá à beleza pura e desinteressada.[66]

Essa definição nos parece facilmente aplicável às composições de Grandville, sobretudo se tomarmos em conta a qualidade alegórica e enigmática da arte filosófica, cujo precursor eleito por Baudelaire é Hogarth. Também nesse texto, Baudelaire descreve o esforço exaustivo necessário para a interpretação dessas obras que, em sua avaliação, são

[63] Champfleury, como veremos na sequência, lança mão do mesmíssimo exemplo para desqualificar as vinhetas publicadas por Grandville no *La Caricature* sem, contudo, fazer referência direta a Baudelaire. Situação praticamente análoga ocorre quando o crítico acusa o ilustrador de não saber retratar personagens femininas da maneira apropriada. Ver: CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris : E. Dentu Éditeur, 1865. Disponível em: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. pp. 289-290.

[64] BAUDELAIRE, Charles. "Quelques Caricaturistes Français". *In*: *Le Présent - Revue Européenne*. 1er année, tome deuxième, n.º 12, 1er octobre 1857. pp. 77-95. pp. 90.

[65] BAUDELAIRE, Charles. "A arte filosófica". *In*: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imagináro: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. pp. 71-80. pp. 71.

[66] *Ibidem*, pp. 72.

criadas por artistas “heréticos” que violam a constituição natural da arte, ainda que admita admirar alguns deles.

O poeta também reconhecia em Grandville uma qualidade demiúrgica: "esse homem, com uma coragem sobre-humana, passou sua vida a refazer a criação. Ele a tomava em suas mãos, a torcia, rearranjava, explicava, comentava; e a natureza se transformava em apocalipse. Ele virou o mundo de cabeça pra baixo". Por outro lado, o crítico identificava no artista algumas tendências mórbidas:

> Há pessoas superficiais que Grandville divertia; quanto a mim, ele me assusta. Porque é no artista que eu infelizmente estou interessado, e não nos seus desenhos. Quando eu entro na obra de Grandville, experimento certo mal-estar, como num apartamento onde a desordem seria sempre sistematicamente organizada [...][67]. (Tradução nossa)

Baudelaire encerra sua crítica reconhecendo que Grandville teria produzido "belas e boas" composições, embora carecesse de flexibilidade e não soubesse desenhar uma mulher. Na avaliação do poeta, a importância de Grandville reside no "lado louco" de seu talento: “o artista Grandville quis, sim, ele quis que o *crayon* explicasse a lei de associação das ideias. Grandville é muito cômico; mas ele é um cômico sem o saber"[68].

Champfleury por sua vez, parece investir numa empreitada quase enciclopédica, dedicando-se a investigar a caricatura em diferentes períodos históricos, da antiguidade até os tempos modernos. Em sua *História da Caricatura Moderna* (1865), o crítico explica que seu interesse primordial, antes de demonstrar o papel da caricatura para diferentes povos e em diferentes épocas, era investigar a natureza dos caricaturistas modernos. Essa opção - ele explica - tem a ver com o fato de que, apesar de a caricatura ter desfrutado durante muito tempo de um estatuto inferior, no momento em que estava vivendo, uma nova tendência surgia entre os intelectuais da época. Tal tendência se caracterizaria pelo sentimento de insuficiência dos documentos históricos oficiais para a reconstituição e o esclarecimento dos eventos e dos homens. Sob essa perspectiva, o mergulho em todo tipo de “monumento figurativo” permitiu à caricatura emergir de sua condição inferior e reassumir o "papel potente que ela foi encarregada de desempenhar em todos os tempos". Para ele, assim como o jornal, a caricatura representaria uma espécie de “grito” ou “clamor” dos cidadãos, cujo papel seria iluminar os sentimentos íntimos do povo. Em sua avaliação, embora a apreciação geral sobre o gênero seja negativa, descrevendo-o como uma expressão violenta, cruel e ameaçadora, o crítico defende a tendência impiedosa da caricatura, uma vez que ela se torna historicamente

[67] BAUDELAIRE (1857), *op. cit.*, pp. 91.
[68] *Ibidem*, pp. 91.

mais significativa em momentos de revolta e insurreição, de maneira que ficariam esvaziadas de sua potência crítica se assumissem contornos mais moderados. Ora, a ideia de que a caricatura ressurge em todo seu potencial ao menor sinal de agitação política é o que explica, para o crítico, o seu quase desaparecimento da França no momento em que está escrevendo. Todavia, faz questão de enfatizar que ela não desaparece nunca, apenas hiberna de tempos em tempos. Para ele, os franceses, diferentemente dos ingleses e dos alemães ainda não haviam entendido o princípio da caricatura, o que explicaria seu receio em relação a ela.[69]

Champfleury descreve a caricatura como uma arte "grosseira, cínica, uma arte sem arte", como "expressão dos sentimentos de revolta de um povo que se desperta". Para ele, assim como para Baudelaire, o primeiro grande caricaturista teria sido o pintor inglês [e "moralista"] William Hogarth, a quem o crítico caracteriza como homem de gênio, responsável por elaborar composições sofisticadas que pertenciam tanto à literatura quanto à pintura.[70] Ao que nos parece, Champfleury parecia acreditar que a caricatura, como herdeira da sátira, teria por finalidade a correção moral da sociedade, função que direcionaria a ela toda a aversão social em torno do gênero. De acordo com ele, os "homens sérios" difamavam a caricatura invocando toda sorte de rigores com o objetivo de deslegitimá-la. Para o crítico, embora a caricatura constitua uma expressão artística que de fato incorria no risco de se perder de sua finalidade original e se desdobrar em ódio e calúnia, a melhor defesa possível para seus contemporâneos contra o gênero seria o auto-aperfeiçoamento: "esta é a melhor armadura contra a caricatura, armadura pode ser pesada de portar; mas uma ginástica cotidiana da alma torna o peso mais fácil [de suportar]"[71]. (Tradução nossa)

Assim como na crítica de Baudelaire, Champfleury identifica em Daumier a figura do caricaturista mais completo de sua época, dedicando a ele grande parte de seu estudo e relegando a Grandville, assim como a Gavarni e Philipon, um lugar secundário na obra – a seção do livro dedicada a estes últimos se intitula "apêndice". Para ele, o artista que imortalizou a figura-tipo de Robert Macaire por meio de suas charges teria sido um dos maiores adversários da burguesia francesa entre as décadas de 1830 e 1850, uma vez que o personagem charlatão que protagonizava algumas de suas inúmeras séries constituía "a representação mais fiel" da classe no período.

[69] CHAMPFLEURY, *op. cit.*, pp. vii-viii. Embora não seja nosso objetivo perfazer toda a história da caricatura, cumpre-se destacar que, na avaliação do crítico, a caricatura se manifesta na França principalmente entre a Idade Média e o período revolucionário, perdendo força após a morte de Luís XVI em 1793. Esse entendimento difere daquele apresentado pelos estudiosos do tema que costumam situar seu surgimento no final do século XVII em Bolonha. Ver: CHAMPFLEURY, *op. cit.*, pp. x; Nery (2006: 11).
[70] *Ibidem*, pp. x-xi.
[71] *Ibidem*, pp. 315-317.

Grandville, por sua vez, tem suas composições duramente criticadas por Champfleury, como vimos rapidamente no primeiro capítulo. Isso porque, se o crítico reconhece em seus primeiros desenhos qualidades verdadeiramente "cômicas", "engenhosas" e "espontâneas", ele descreve as vinhetas de *La Fontaine* como "frias".[72] Nessa linha também segue sua apreciação das figuras femininas retratadas pelo artista: "tudo o que vejo são eternas bonecas frias e congeladas".[73] A respeito das tão apreciadas pranchas elaboradas pelo artista para publicação no *La Caricature*, o crítico se limita a dizer que, se por um lado elas são inegavelmente democráticas, por outro, pecam do ponto de vista do cômico. Em sua avaliação, as "procissões políticas" do artista pertenciam à "infância da arte", e suas composições eram excessivamente sangrentas e complicadas, produzindo sobre o observador um cansaço duplo, "para o olhar e para o pensamento".[74] Champfleury também tece duras críticas às colaborações de Grandville enviadas ao *Magasin Pittoresque*, descrevendo suas "cenas filosóficas" como "antíteses vulgares nas quais a arte se acomoda mediocremente".[75] De acordo com o crítico, o *crayon* seria desprovido da capacidade de traduzir plasticamente fantasias e sensações tal como tentou fazer Grandville, invadindo assim o campo da poesia. Para ele, isso fazia com que o ilustrador fosse obrigado a recorrer a uma "arte estrangeira" para explicar seus desenhos, evocando as longas descrições necessárias à compreensão dos sonhos publicados no *Magasin*. Em sua avaliação, o caráter fúnebre do primeiro sonho (Crime e expiação), indicava um "espírito doente".[76]

Ora, o que de fato encontramos passando em revista toda a apreciação feita à obra de Grandville durante os primeiros vinte anos após a sua morte é uma crítica, em maior ou menor grau, judicativa, e o substrato da sentença, é a quebra do decoro. Isso porque, como vimos, mesmo entre seus maiores entusiastas como Charton e Dumas (à exceção, talvez, de Nerval), a direção assumida pela produção tardia de Grandville, ao flertar com o onírico, com o fantástico, com o alegórico e, por que não (?!) com o fantasmagórico, teria produzido grande desconforto entre seus críticos e, na avaliação destes, entre o público em geral. Para eles, ao se distanciar das formas de representação que garantiram notoriedade à sua obra durante as décadas de 1820-1830 e aspirar ao estatuto de "artista-filósofo" – segundo a proposição de Baudelaire –, Grandville teria desvirtuado sua obra, acabando por cair no ostracismo. Dito de outro modo, a transgressão em que a obra do ilustrador incorre se refere ao seu afastamento da

[72] *Ibidem*, pp. 288.
[73] *Ibidem*, pp. 290.
[74] *Ibidem*, pp. 289.
[75] *Ibidem*, pp. 291.
[76] *Ibidem*, pp. 292.

sátira dos costumes e do cotidiano, em favor de composições cujo caráter excessivamente enigmático e alegórico conferia a elas uma fisionomia demasiadamente narrativa e exigia dos seus observadores um tipo de atenção específica e operações cognitivas muito sofisticadas que, na avaliação dos críticos, tornavam sua obra detalhista e enfadonha.

Outro lugar-comum nesses estudos críticos são as especulações, em diferentes proporções, acerca da relação entre a saúde mental do artista e suas composições de caráter mais frio, sombrio ou violento. Mesmo que alguns críticos sejam mais cuidadosos em termos do "diagnóstico" da loucura que supostamente teria acometido Grandville nos momentos finais de sua vida – diferentemente de Baudelaire e Champfleury, por exemplo –, todos são unânimes em afirmar que as sucessivas perdas que se abateram sobre a vida do ilustrador no início dos anos 1840 tiveram consequências estéticas profundas na sua obra. Evidentemente, é muito difícil precisar em que medida esse tipo de apreciação representa certa projeção de ideias e valores sobre a obra do artista ou se, por outro lado, está fundamentada em fatos concretos. Mas o fato é que, se durante a maior parte do século XIX, o tom geral da crítica à produção grandvilliana rejeita as direções assumidas pelas composições tardias do artista, durante o século XX ela mudará radicalmente de sentido, especialmente entre os surrealistas e, como veremos a seguir, com Walter Benjamin.

Benjamin e as exposições universais

> "O espetáculo da modernidade refere-se à fantasmagoria da cultura capitalista como *anestesia*; o objetivo da *Kulturkritik* é a *sinestesia* do corpo coletivo". (Kang, 2009: 233 – Grifos do autor)

Grandville ocupa uma posição de relevo no pensamento de Walter Benjamin, assim como Baudelaire. Além de dedicar a ele uma seção nas versões de 1935 e de 1939 de seu famoso ensaio "Paris: capital do século XIX", existe no livro das *Passagens* um conjunto de excertos e notas reunidas numa seção intitulada "Exposições, Réclame, Grandville", a partir da qual Benjamin aparentemente pretendia se dedicar, assim como nos ensaios, a examinar a forma como os experimentos gráficos do ilustrador se relacionam e ajudam a esclarecer o modo por meio do qual o reclame se opera naquele contexto e, de maneira mais ampla, a situação da obra de arte no seio da sociedade capitalista moderna. Para ele, ao mesmo tempo em que os desenhos do ilustrador eram sintomáticos dessa nova fase da modernidade, organizada em torno da fantasmagoria – cujo epítome encarna no espetáculo das exposições universais –, seu caráter alegórico era dotado de uma potência reveladora das estratégias por

meio das quais a ideologia burguesa proclamava sua importância cósmica e sua autoridade universal. (Hannoosh, 1994: 48)

Toda a crítica materialista benjaminiana à cultura – cujo programa se encontra parcialmente expresso em seu famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica – se opera não apenas a partir de elementos do campo da estética, mas antes, a partir do exame das características históricas que organizam a percepção sensorial dos sujeitos e do papel desempenhado pelas mudanças nos meios de produção, transmissão e comunicação em sua conformação. Talvez este seja o motivo pelo qual o filósofo tenha decidido iniciar a seção G do livro das *Passagens* – aquela dedicada a Grandville – com uma breve nota sobre o ritmo no desenvolvimento das técnicas de produção artesanal desde a Idade Média até a virada para o século XIX, marcada por uma grande aceleração e, consequentemente, pela imposição desse ritmo à arte. De acordo com Magalhães (2016), a importância deste exame reside no fato de que:

> através da crítica do processo de produção e transmissão da cultura moderna, Benjamin visa apontar tendências que podem ser exploradas para libertar a modernidade da nova forma mítica à qual ela mesma se submete [a fantasmagoria], mostrando, ao mesmo tempo, que ela foi incapaz de realizar a promessa de libertar a humanidade de toda e qualquer mitologia e autoridade arcaica, mas que ainda existem potenciais históricos concretos que podem ser explorados para melhorar a vida humana na sociedade. (Magalhães, 2016: 25)

Este aspecto da interpretação benjaminiana da cultura tem suas raízes no pensamento de Marx, o qual contemplou em suas reflexões não apenas o caráter histórico e social dos sentidos, mas também a forma como só a educação social dos sentidos teria fomentado o surgimento das artes. Para ele, o caráter humano dos sentidos se manifesta historicamente a partir da conversão da natureza em objeto, ou seja, da natureza tornada humana: "a *formação* dos cinco sentidos representa o trabalho de toda a história do mundo até hoje". Assim, exemplifica o filósofo, o olho se converte em olho humano na medida em que o objeto do olhar passa a ser social e humano. Dito de outra forma, "[...] a natureza perdeu a sua simples *utilidade* pelo fato da utilidade ter-se transformado em utilidade *humana*". (Marx, 1980: 23-25 – Grifos do autor)

A partir do exame histórico empreendido pelo filósofo em seus *Manuscritos econômicos e filosóficos* (1844) sobre o desenvolvimento dos sentidos, e do próprio aperfeiçoamento dos órgãos e das funções fisiológicas do corpo humano, Marx, n'*O capital* (1867), deriva duas conclusões: a primeira delas é que o que diferencia o ser humano dos

demais animais na natureza é a operação de conceber que antecede à de executar: “o resultado a que chega o trabalhador preexiste, idealmente, na imaginação do trabalhador. Não muda apenas a forma das matérias naturais; realiza, ao mesmo tempo, o seu próprio objetivo de que tem consciência, que determina como lei o seu modo de ação e a que deve subordinar a vontade” (Marx, 1980: 27). A segunda conclusão é de que o estudo da sociedade e, mais especificamente das artes e da literatura só pode ser realizado em suas relações com a história do trabalho e da indústria.

Assim, ao se debruçar sobre o modo de produção capitalista, Marx estabelece a mercadoria como uma das principais categorias de sua contribuição à economia política, pois ela corresponde à própria especificidade desse modo de produção na medida em que assegura a realização da mais-valia. Em uma célebre passagem d’*O capital*, assim o filósofo avalia a mercadoria: “a primeira vista, uma mercadoria parece uma coisa trivial e que se compreende por si mesma. Pela nossa análise mostramos que, pelo contrário, é uma coisa muito complexa, cheia de sutilezas metafísicas e de argúcias teológicas” (Marx, 2011: 204). Com isso, Marx procura chamar a atenção para a forma como, no interior do modo de produção capitalista, estão dadas as relações entre o valor de uso (qualidade) e valor de troca (quantidade). Segundo o filósofo, nas sociedades modernas, a especificidade dos processos de troca e de acumulação tende a ocultar as relações sociais e de trabalho envolvidas na cadeia de produção e circulação das mercadorias, sobrepondo o valor de troca ao valor de uso e, assim, atribuindo aos produtos do trabalho "uma existência social idêntica e uniforme, distinta da sua existência material e multiforme como objetos úteis" (Marx, 2011: 207). Dito de outro modo, como valor de troca, os objetos se tornam equivalentes e podem ser trocados entre si, desde que em quantidades proporcionais: “enquanto valor de troca, um valor de uso vale tanto como outro qualquer, se forem trocados em proporções exatas” (Marx, 1980: 30). A este processo, Marx dá o nome de fetichismo da mercadoria. Para ele, além de ocultar o caráter social do trabalho envolvido na produção e na circulação das mercadorias, o que caracteriza o fetichismo da mercadoria é o fato de que ele imprime desejos externos [de consumo] nos sujeitos, convertendo a mercadoria em objeto de culto:

> [O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que ela apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem características objetivas dos próprios produtos do trabalho, como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas; e, portanto, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como se fosse uma relação social de coisas existentes para além deles]. [...] É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma relação

> entre coisas. Para encontrar algo de análogo a este fenômeno, é necessário procurá-lo na região nebulosa do mundo religioso. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, entidades autônomas que mantêm relações entre si e com os homens. O mesmo se passa no mundo mercantil com os produtos da mão do homem. É o que se pode chamar o fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável deste modo-de-produção. [Este caráter fetiche do mundo das mercadorias decorre, como mostrou a análise precedente, do caráter social próprio do trabalho que produz mercadorias]. (Marx, 2011: 206)

Em *Estâncias* (2007), Agamben coloca a questão nos seguintes termos: difundiu-se amplamente entre os atores históricos da época a constatação de que, a partir do século XIX, uma mudança brusca se abateu sobre o estatuto das coisas. Essa mudança – ele argumenta – teria sido a conversão das coisas – ou seja, o produto do trabalho humano (valor de uso) – em mercadoria – ou seja, "aparência das coisas" (valor de troca), ou ainda, em uma "fantasmagoria". Essa conversão – ele continua – viria acompanhada da aquisição de um caráter místico pela mercadoria. Nela, não haveria mais apenas materialidade; ela passaria a conter também valor. Daí, conclui que "o que Marx denomina de "caráter fetichista" da mercadoria consiste neste desdobramento do produto do trabalho, mediante o qual ele volta ao homem ora uma face, ora outra, sem que nunca seja possível ver ambas no mesmo instante". (Agamben, 2007: 68)

Toda essa digressão se faz necessária para compreendermos, em toda sofisticação do pensamento marxiano, a conversão da obra de arte em objeto de troca na sociedade capitalista – tema central da crítica à cultura de Benjamin que, por sua vez, se constrói também por meio de elementos que o pensador alemão identifica na obra de Grandville. Para Marx, no interior do modo de produção capitalista, se opera o que o filósofo define como uma espécie de "alquimia irresistível e incontornável", por meio da qual tudo, mercadoria ou não, se converte em algo venal e o dinheiro, portanto, se converte no "nivelador" que apaga todas as distinções qualitativas entre elas. Desse processo de comoditização, nem mesmo a obra de arte escapa, e para investigá-lo, Marx questiona o estatuto do escritor na sociedade capitalista.

Em *Debates sobre a liberdade de imprensa* (1842), o filósofo defende que a obra literária deve constituir um fim em si, pois uma vez que a literatura se torna um meio, o poeta se degrada. Para ele, "*a primeira liberdade para a imprensa consiste em não ser uma indústria*. O escritor que a rebaixa, até fazer dela um meio material, merece como punição desse cativeiro interior, o cativeiro exterior, a censura, cuja simples existência já é a sua

punição"[77] (Marx, 1980: 32). Assim, ao problematizar a relação entre o trabalho produtivo no mundo capitalista – ou seja, aquele cuja produção está destinada ao capital e à realização do lucro – e os escritores, Marx evidencia em suas *Teorias sobre a mais-valia* (1863) o caráter proletarizante que essa relação engendra. Isso porque "um escritor é um operário produtivo, não por produzir ideias, mas porque enriquece o editor que se encarrega da impressão e da venda dos livros, isto é, porque é o assalariado de um capitalista". (Marx, 1980: 34)

Nesse sentido, ao que nos parece, a avaliação de Marx em relação ao estatuto da obra de arte nas sociedades modernas é um pouco ambígua: se por um lado ele parece ecoar a crítica reacionária que defende o estatuto superior da obra de arte como um fim em si, o filósofo parece compreender que ela não pode existir e nem ser considerada fora das condições sócio-históricas do modo de produção capitalista. Exemplo disso é quando, na *Ideologia Alemã* (1845-46), ele reafirma a maneira como a figura do artista é condicionada pelos progressos técnicos da arte que, antes de o serem, foram conquistados pela organização da sociedade e pela divisão do trabalho:

> A grande procura de teatro de "vaudeville" e de romances, em Paris, fez surgir uma organização do trabalho para a produção desses artigos, que, apesar de tudo, faz obra mais perfeita do que os seus concorrentes "únicos", na Alemanha. Em astronomia, homens como Arago, Herschel, Enke e Bessel, acharam necessário organizar-se pondo em comum as suas observações e só depois disso chegaram a alguns resultados satisfatórios. Em história, é absolutamente impossível para o "único" realizar o que quer que seja, e os franceses há muito que ultrapassaram, também nesse campo, todas as outras nações, graças à organização do trabalho. De resto, é óbvio que todas essas organizações baseadas na divisão moderna do trabalho atingem, por enquanto, resultados muito limitados e só representam progresso em relação à fragmentação tacanha que até aí existia. (Marx, 1980: 29)

Isso talvez explique o fascínio exercido por Balzac sobre o filósofo que, como observador arguto que era, devia estar atento às inúmeras empreitadas financeiras a serviço das quais o romancista empregava sua pluma. Na visão do pensador, isso aparentemente não diminuía a importância histórica e analítica da *Comédia Humana*.

Benjamin, por outro lado, embora profundamente inspirado pelas bases do pensamento marxista, assume outra direção em sua crítica. Em um famoso texto dedicado a Baudelaire, o crítico, ao invés de se debater com a condição do artista na modernidade, identifica no poeta e em alguns de seus companheiros de pluma uma postura em nada resignada diante das "ilusões do mercado literário"; pelo contrário, "Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o

[77] "Quando Béranger canta: "Vivo só para fazer canções,/ Se me tirar o emprego, Monsenhor,/ Farei canções para viver", há nesta ameaça a confissão irônica de que o poeta se degrada quando a poesia se torna para ele um meio". (Marx, 1980: 32)

literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador" (Benjamin, 1989: 29-39). Nessa passagem contundente, reproduzida com poucas modificações na versão de 1935 do ensaio sobre Paris (Benjamin, 2009: 47), Benjamin expressa com clareza cirúrgica – assim como Baudelaire o faz alegoricamente[78] – a condição do artista na sociedade moderna.

Essa percepção, no entanto, não enseja uma visão apocalíptica do fenômeno por parte do filósofo. Isso porque, se para alguns contemporâneos de Benjamin que se dedicavam à crítica da ideologia – orientados em certa medida pelo pensamento marxista – como Adorno, a mercantilização da obra de arte e sua conversão em cultura de massa representaria um prejuízo à autonomia e à fruição artística – posição que os aproxima de forma mais direta de Marx –, para Benjamin, a questão da autonomia interessa menos que a crítica às possibilidades inauguradas pela reprodutibilidade técnica. Na leitura do crítico, a mercantilização não se coloca como critério de avaliação e compreensão do que está acontecendo com o desenvolvimento da técnica artística (Magalhães, 2016: 45-46). Conforme Magalhães (2016: 46-48), no pensamento benjaminiano, a relação entre a arte moderna e a cultura de massas não é de exclusão, e sim de entrelaçamento. Para ele, a reprodutibilidade constituiria na verdade o "real potencial ainda não efetivado da arte moderna". Em outras palavras, embora Benjamin não descartasse o potencial fantasmagórico ensejado pelas possibilidades da reprodutibilidade técnica, largamente experimentado pela arte fascista e pela indústria cultural, ele acreditava que a possibilidade de alcançar tantas pessoas pudesse torná-la um meio de emancipação.

Existem duas noções centrais no programa benjaminiano que nos ajudam a compreender essa relação complexa: os conceitos de fantasmagoria e de alegoria. A compreensão da ideia geral que orienta as versões de 1935 e de 1939 do ensaio sobre Paris, passa pelo exame mais cuidadoso de cada uma dessas categorias. A começar pela noção de fantasmagoria, é preciso antes de qualquer coisa, esclarecer que, embora Benjamin tenha se apropriado desses conceitos a partir do pensamento marxista, sobretudo a partir da década de 1930, quando passa a dar cada vez mais atenção à teoria da cultura da mercadoria baseada no conceito de fetichismo, de acordo com Kang (2009: 226), ele procura se distanciar, de uma só vez, da história cultural e da crítica marxista, pois esta última, em sua avaliação reduziria a arte à superestrutura ideológica. Em outras palavras, a crítica da cultura benjaminiana diferia

[78] "Para ter sapatos, ela vendeu sua alma;/ Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,/ Eu bancasse o Tartufo [hipócrita] e fingisse altivez,/ Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor". (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989: 30)

da crítica da ideologia dos membros originais do Instituto de Pesquisa Social – a famosa Escola de Frankfurt, da qual Benjamin nunca foi membro efetivamente:

> [Benjamin] não quer alcançar, por detrás das formações da consciência, a objetividade de um processo de valorização por meio do qual a mercadoria como fetiche assume um poder sobre a consciência dos indivíduos. Benjamin quer e precisa investigar apenas "os modos de apreensão do fetiche na consciência coletiva", porque as imagens dialéticas são fenômenos de consciência e não (como pensava Adorno) transpostos para o interior da consciência[79]. (Habermas *apud* Kang, 2009: 217)

O filósofo alemão também era crítico da compreensão da história positivista acerca da tecnologia – partilhada em certa medida por Marx, Engels e alguns marxistas –, entendida como meio neutro e destituída do reconhecimento de suas "energias destrutivas". De acordo com Kang (2009: 219-223), o pensamento benjaminiano é formado por uma constelação diversa e, às vezes, irreconciliável de referências, e seu programa intelectual preconiza muito mais a construção de uma crítica do que de uma teoria: "antes, sua própria obra, como imagem fragmentada, é caracterizada por uma série de *insights* que surgem em momentos diversos e em diferentes textos e contextos"(Kang, 2009: 225). Todavia, mesmo a ideia de crítica de Benjamin difere da noção tradicional em detrimento do que chamava de "crítica imanente", cuja proposta não estava na produção de juízo ou de padrões de julgamento, mas antes, na "elevação do "conhecimento no meio da reflexão que é arte", tendo como objetivo desdobrar e preencher o sentido incompleto da obra de arte". (Kang, 2009: 223)

Esclarecidos os princípios básicos do programa benjaminiano, o termo fantasmagoria na virada do século XVIII para o XIX servia, segundo Kang (2009: 228), para designar tanto espetáculos de som e imagem que projetavam fantasmas ou figuras imaginárias, quanto fenômenos da ordem do delírio, da imaginação ou da literatura, de maneira a produzir instabilidade nas fronteiras entre "interior/exterior", "mente/mundo", "ilusão/realidade". Nas *Passsagens*, o conceito se refere à representação que a sociedade produtora de mercadorias produz de si mesma, julgando compreender-se a si mesma, ao mesmo tempo em que se abstrai do fato de que, em verdade, ela produz mercadorias (Kang, 2009: 227). Em Benjamin, portanto, a fantasmagoria representa uma experiência que coloca sob suspeita a estrutura racional do sujeito humano e a separação cartesiana entre sujeito e mundo objetivo, de maneira que ela constitui não um estado parcial ou transitório, mas a própria experiência geral da época que decorre, segundo Kang, da "expansão da transformação de todas as relações

[79] Para um detalhamento mais aprofundado das diferenças entre a crítica da cultura de Benjamin e a crítica da ideologia dos membros originais do Instituto de Pesquisa Social, ver: Kang (2009: 224-226).

sociais segundo a lógica da mercadoria" (Kang, 2009: 228). Daí seu interesse quase obsessivo nas Exposições Universais, corporificação da cultura do espetáculo que caracteriza a modernidade capitalista.

De acordo com Agamben, Benjamin elegerá as Exposições Universais como espaço de apoteose da mercadoria, de supremacia do caráter fantasmagórico, "lugares de peregrinação ao fetiche-mercadoria". De seus visitantes, ela exigia um novo tipo de atenção que se entrega ao deslumbre, ao fantástico, ao "feérico". Em suas galerias e pavilhões, dispostas lado a lado com as obras de arte, as mercadorias permaneciam expostas para o gozo "unicamente através do olhar no *coup d'oeil féerique*". E conclui: "com a Exposição Universal, celebra-se, portanto, pela primeira vez, o mistério que hoje se tornou familiar a qualquer um que tenha entrado em um supermercado ou tenha ficado exposto à manipulação da *réclame*: a epifania do inapreensível". (Agamben, 2007: 69)

Assim, se em Benjamin a modernidade é definida como o "mundo dominado pela fantasmagoria", "a entronização da mercadoria e o esplendor das distrações que a rodeiam" seriam os temas secretos da arte de Grandville (Benjamin, 2009: 67; 57). No ensaio de 1939, ele descreve as exposições universais como escolas, "onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele: é proibido tocar nos objetos expostos" (Benjamin, 2009: 57). Na visão do pensador alemão, na mesma medida em que as exposições construíam o universo das mercadorias, as composições fantásticas do artista transferiam para o cosmos o caráter da mercadoria: "elas modernizavam o universo" (Benjamin, 2009: 44). E se o filósofo inicia a seção do ensaio dedicada a Fourier com uma epígrafe que atribui à indústria o papel de rival das artes[80] (Bejamin, 2009: 39), não é de se estranhar que na seção G do livro das *Passagens* encontremos a sugestão de nunca dispor os produtos da exposição diretamente no solo, sendo mais recomendável fazê-lo em pisos mais elevados ou pedestais[81] (Benjamin, 2009: 230). Na Paris das passagens, da moda, dos grandes *magasins* e das exposições, o estilo "cômico-cósmico" da produção grandvilliana representava, na avaliação de Benjamin, "o livro sibilino" da publicidade: "tudo que nele existe sob a forma germinal da pilhéria, da sátira,

[80] "Desses palácios as colunas mágicas/ Ao amador mostram por todas as partes/ Nos objetos que seus pórticos exibem/ Que a indústria é rival das artes". *Nouveaux Tableaux de Paris*, 1828. (Benjamin, 2009: 39)

[81] Em suas notas que compõem a seção G do livro das *Passagens*, Benjamin destaca as recomendações contidas num álbum da Exposição de 1867: "Técnica da exposição: "Uma regra fundamental, que logo se percebe através da observação é que nenhum objeto deve ser colocado diretamente no solo no mesmo nível das vias de circulação. Os pianos, os móveis, os instrumentos de física, as máquinas devem ser exibidos sobre um pedestal ou um piso elevado. As instalações que convêm empregar compreendem dois sistemas bem distintos: as exposições em vitrines e aquelas ao ar livre. De fato, certos produtos devem, por sua natureza ou por seu valor, estar ao abrigo do ar ou da mão; outros ganham em ser expostos a descoberto"". (Benjamin, 2009: 230)

atinge sua verdadeira plenitude como reclame", definida pelo crítico como a "astúcia com a qual o sonho se impõe à indústria". (Benjamin, 2009: 207-208)

> "Quem visitava pela primeira vez o Campo de Marte era tomado por uma impressão singular. Fora da avenida central, pela qual se chegava, via-se num primeiro momento... apenas ferro e fumaça... Essa primeira impressão exercia uma tal sedução sobre o visitante que, negligenciando as distrações que o tentavam de passagem, apressava-se para se reunir ao movimento e ao barulho que o atraíam. Em todos os lugares... em que as máquinas estavam momentaneamente paradas, explodiam os acordes dos órgãos, movidos a vapor e as sinfonias de instrumentos de cobre". (Doncourt *apud* Benjamin, 2009: 222)

A descrição precisa e detalhada do impacto provocado no observador no momento de encontro com a grandeza do espetáculo das exposições – o encontro com a *féerie* – nos remete, entre outras coisas, às vinhetas do "Concerto mecânico-metronômico | Instrumental, vocal e fenomenal" organizado pelo Dr. Puff em *Um outro mundo*. Essas vinhetas, por sua vez, remetem a uma longa nota de Benjamin incluída nas *Passagens*, na qual o filósofo se questiona sobre a natureza da "alma" que anima os objetos de Grandville:

> Não só em relação à mercadoria pode-se falar de uma autonomia fetichista, mas também em relação aos meios de produção, como demonstra a seguinte passagem de Marx: "Examinando o processo de produção sob o ponto de vista do processo de trabalho, o operário comportava-se em relação aos meios de produção... como simples meio... de sua atividade produtiva objetiva... É bem diferente tão logo examinemos o processo de produção sob o ponto de vista do processo da mais-valia. Os meios de produção transformam-se imediatamente em meios de apropriação do trabalho de outrem. Não é mais o operário que emprega os meios de produção, e sim os meios de produção que empregam o operário. Em vez de serem consumidos por ele como elementos materiais de sua atividade produtiva, eles o consomem como força motriz de seu próprio processo de vida [...]". Estas considerações devem servir para analisar Grandville. Em que medida o trabalhador assalariado é a "alma" dos objetos de Grandville, animados de forma fetichista? (Benjamin, 2009: 230)

Figura 2.4 – Concerto a vapor. *In*: *Un autre monde*, 1843. pp. 17. Disponível em: gallica.bnf.fr. Quase invisível no canto inferior esquerdo da imagem, Grandville inclui uma mão humana que ativa todos os seus autômatos musicais. Talvez nesse detalhe resida parte da resposta à questão levantada por Benjamin.

A resposta à questão posta por Benjamin, talvez possamos encontrar se investigarmos um dos conceitos críticos mais importantes para o filósofo, o conceito de alegoria. De acordo com Hannoosh, no pensamento benjaminiano a alegoria atua removendo a "máscara da face transfigurada da natureza" para mostrar a natureza em decadência, de maneira a permitir que os seres humanos reconheçam sua própria alienação e o caráter fragmentado e opressivo da história. Assim, ela é de uma só vez destrutiva e reveladora, pois "problematiza a aparência mítica do mundo, da natureza e da história, expondo-a como uma mentira": "a alegoria é a armadura do moderno" (Hannoosh, 1994: 39-40). Na opinião da autora, ao converter a natureza em objetos de luxo, ou pelo contrário, ao projetar objetos de luxo e mercadorias em formas naturais ou no cosmos, Grandville não apenas seguiria o princípio alegórico; ele o corporificaria. (Hannoosh, 1994: 38)

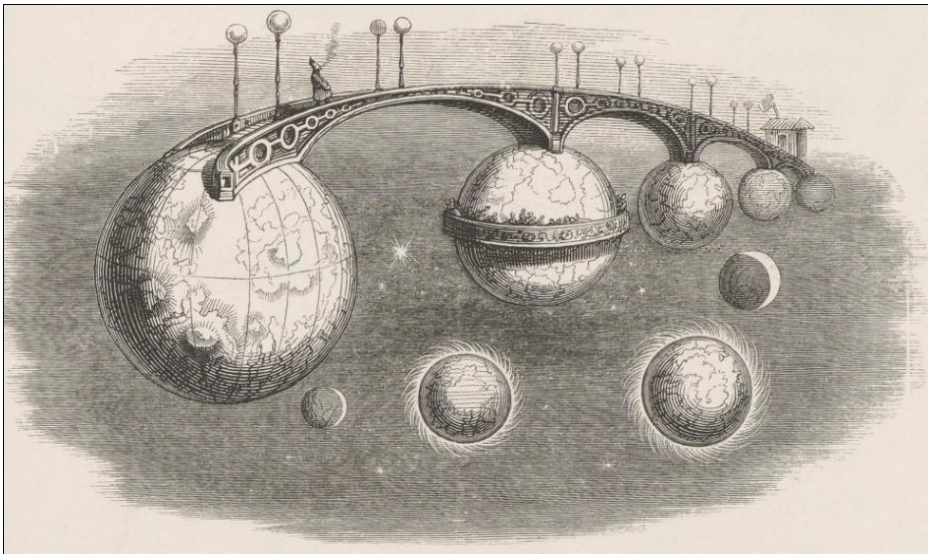


Figura 2.5a – Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 139. Disponível em: gallica.bnf.fr. De acordo com Benjamin, em Grandville "o anel de Saturno torna-se uma sacada de ferro fundido, na qual à noite os habitantes de Saturno tomam ar fresco". (Benjamin, 2009: 45)

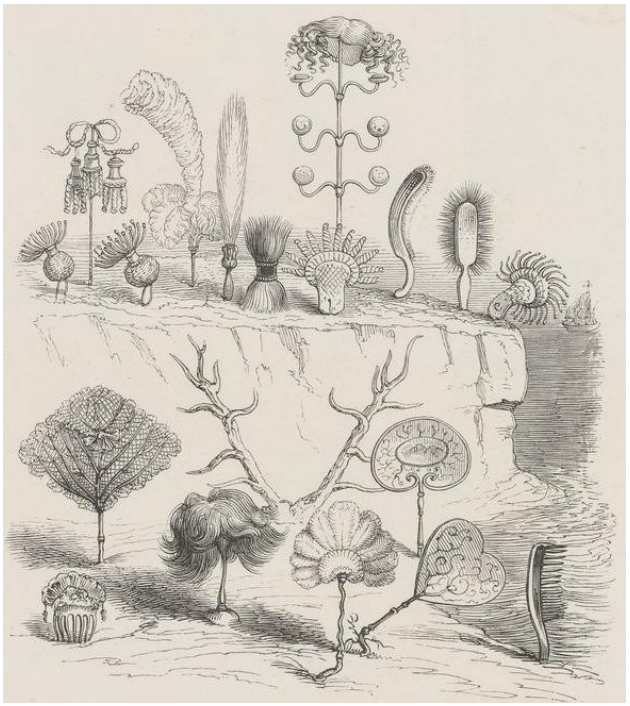


Figura 2.5b – Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 120. A natureza transformada em produtos da toalete francesa, ou o contrário?

Para Hannoosh, Benjamin localiza em Grandville o dualismo característico do artista alegórico, sinalizando assim a forma como uma única imagem preserva tanto os meios de liberação, quanto o perigo da derrota (Hannoosh, 1994: 38). Para ele, "a arte alegórica de Grandville expressa a fragmentação, a comoditização e a desumanização da experiência na cultura capitalista, leva-a ao extremo e assim, a desmistifica, "revela sua natureza"". Em outras palavras, ela expõe o "*glitter* aurático" envolvendo a mercadoria, transferindo seu

caráter para o universo (Hannoosh, 1994: 40-41). A partir disso, a autora identifica uma série de características da produção grandvilliana que lhe parecem ter sido herdadas da alegoria barroca, marcada pelo exagero, pela erupção, pela fragmentação e pela metamorfose incontrolável de coisas em outras coisas. Daí a infinidade de recursos gráficos empregados pelo artista em suas composições com vistas a torcer e distorcer o universo, de maneira a realizar sua qualidade cômico-cósmica, ou seja, projetar, na forma do reclame, o humano – junto de suas invenções – no cósmico e, ao mesmo tempo, reduzir o cósmico ao humano; eis o tema central da seção Grandville. (Hannoosh, 1994: 43).

Figura 2.6 - Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 143. Vendaval.

No auge dessas projeções cósmicas do reclame, Paris deixaria de ser a capital da modernidade para se tornar a capital do universo: "Paris no ano de 2855: "Os hóspedes que nos chegam de Saturno e Marte se esqueceram, ao desembarcar aqui, do planeta materno" Paris é doravante a metrópole da criação!... Onde estão vocês, Champs-Elysées, tema favorito dos romancistas do ano de 1855?... Nesta alameda, pavimentada em ferro, coberta de telhas de cristal, zumbem as abelhas e os zangões das finanças! Os capitalistas da Ursa-Maior discutem com os agiotas de Mercúrio! Hoje mesmo, colocaram-se no mercado de ações os destroços de Vênus incendiada pela metade, por suas próprias chamas!""(Houssaye *apud* Benjamin, 1856: 230-231). Nesse sentido, na leitura benjaminiana a arte de Grandville traduz, ao mesmo tempo, uma experiência histórica, estética e sensorial e indica meios para a superação da fantasmagoria a partir da qual ela se define.

Seguindo a linha interpretativa benjaminiana, Agamben sugere que a reação dos intelectuais que visitavam a Exposição era de "dissimulado desgosto e de aversão" e sua

origem poderia estar justamente na nostalgia do valor de uso que, neste momento, encontrava-se sobreposto pelo valor de troca[82] (Agamben, 2007: 71). É verdade que Grandville não viveu para frequentar as Exposições Universais. Mas possivelmente conheceu as exposições nacionais da indústria que a precederam, e certamente vivenciou essa mudança no estatuto das coisas. Para Agamben, o "olhar profético" de Grandville se traduziria, em sua produção, na metamorfose e rebelião dos objetos contra o homem, fruto da perda da desenvoltura humana para lidar com eles, oferecendo assim "uma das primeiras representações de um fenômeno que viria a tornar-se cada vez mais familiar ao homem moderno: a má consciência com relação aos objetos" (Agamben, 2007: 81):

> A degeneração implícita na transformação do objeto artesanal em artigo de massa manifesta-se diariamente, para o homem moderno, na perda da desenvoltura na relação com as coisas. Ao aviltamento dos objetos corresponde a inabilidade do homem, ou seja, o temor da possível vingança por parte dos mesmos, a que Grandville empresta sua pena. (Agamben, 2007: 82)

Figura 2.7 – Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 272. A confusão provocada pela máquina de panfletos traduz a perda da desenvoltura do homem na relação com as coisas.

De acordo com o filósofo, tal efeito era obtido através de dois procedimentos estilísticos, a saber: a animação do inorgânico e a relembrança duvidosa do elo que une a coisa à sua forma. A inquietação – que em sua definição freudiana nada mais é do que o familiar removido – decorrente dessas composições despertava fascínio e pavor nos contemporâneos de Grandville, tal como a própria modernidade. Assim, ao converter o mal-

[82] A esse respeito, Benjamin registra uma nota emblemática no livro das *Passagens*: "Mediocridade do século: Renan compara as exposições universais às grandes festas gregas, aos jogos olímpicos, às panateneias. Mas o que diferencia as primeiras das últimas é o fato de lhes faltar poesia. "Duas vezes a Europa se deslocou para ver mercadorias expostas e comparar produtos materiais e, de volta dessas peregrinações de um novo tipo, ninguém se queixou de que alguma coisa lhe faltasse." Algumas páginas adiante: "Nosso século não caminha nem para o bem, nem para o mal; ele caminha em direção à mediocridade. E o que tem sucesso em qualquer domínio, hoje, é a mediocridade"." (Renan, *apud* Benjamin, 2009: 231-232)

estar em princípio estilístico, o ilustrador seria celebrado mais tarde pelos surrealistas como precursor do movimento que transformaria o estranhamento no caráter fundamental da obra de arte: "um novo mundo nasceu, louvado seja Grandville" (Ernst *apud* Agamben, 2007: 89). Esse novo mundo a que o pintor e poeta surrealista Max Ernst (1891-1976) se refere é marcado, como demonstra Ginzburg (2001: 28; 34), pela possibilidade de um novo olhar sobre o mundo social: "distante, crítico, estranhado", capaz de alcançar a percepção exata das coisas em si.

Mesmo com toda sua sofisticação, a apreciação benjaminiana da obra de Grandville não atravessou o tempo sem receber críticas, fossem elas mais ou menos consistentes. Ao que nos parece, um dos objetos centrais dos críticos seria a impossibilidade de enquadrar a produção grandvilliana no contexto da modernidade baudelairiana do Segundo Império. Algumas dessas análises rejeitam igualmente a suposta qualidade visionária de Grandville, sugerindo que a abordagem de sua obra deve ser feita a partir da imersão no contexto particular em que teria vivido o artista. Ainda que algumas dessas críticas tenham se demonstrado pertinentes, acreditamos que elas acabam por não considerar a especificidade da crítica da cultura benjaminiana no interior de suas próprias categorias. Assim, na seção final deste capítulo, nos esforçamos por tentar qualificar de maneira concisa a experiência moderna e, partir disso, sugerir uma interpretação que tome em consideração a dinâmica complexa entre as rupturas e continuidades que toma lugar em momentos limítrofes como aquele em que o artista viveu.

Modernidade e ruptura

> "Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia". (Benjamin, 2009: 51)

Definir o conceito de modernidade e qualificar a experiência moderna é um dos maiores desafios para o historiador. Não apenas por conta de toda a complexidade envolvida no fenômeno, mas também devido ao imenso volume da produção acadêmica sobre esse tema. Este debate nos interessa porque, como ficou evidente no primeiro capítulo do trabalho, a produção artística de Grandville só pode ser compreendida a luz de uma reflexão que tome em conta o protagonismo assumido pelo mundo social e pelo processo de modernização como objetos de investigação no interior dessa conjuntura. Convém, portanto, registrarmos algumas das características particulares da modernidade francesa das primeiras décadas do século XIX que se inaugura, esquematicamente falando, a partir dos dois grandes eventos que dão início à

chamada Era das Revoluções (Hobsbawm, 2014), a saber: a revolução industrial e a Revolução Francesa de 1789.

Sob a primeira, o capital é fortalecido, a cena urbana é remodelada e a burguesia assume de vez o protagonismo na cena política[83]; a segunda marca o ocaso da supremacia dos privilégios aristocráticos do Antigo Regime e a consagração dos ideais de liberdade e igualdade, desencadeando uma reação em cadeia que provocará nas décadas seguintes uma série de convulsões políticas na França, e em diferentes países da Europa continental que reverberaram em seus domínios coloniais. Como desdobramento inesperado dessas convulsões, a Monarquia de Julho, consagra o reino do homem privado que, de dentro do Estado, administra seus próprios negócios: "com a revolução de julho, a burguesia alcança os objetivos de 1789" (Benjamin, 2009: 45); eis aí a denúncia que o exército de plumas e *crayons* do *La Caricature* não se cansava de fazer. Para Berman (2007: 25-26), a experiência moderna suscita aventura, constituindo – segundo a célebre passagem do *Manifesto Comunista* (1848) – um universo em que "tudo que é sólido desmancha no ar". Ela constitui, assim, uma experiência marcada, sobretudo, pela contradição, pela ambiguidade e pela efemeridade, cuja oposição não é ao passado, mas antes, ao que é eterno e permanente.

Este processo de modernização que toma lugar na Europa, se aprofundando nos oitocentos, é marcado não somente por determinações econômicas ou por transformações nas formas de organização política. Para Crary (2012: 19), ele envolve também "uma imensa reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, redes de comunicação, além da própria subjetividade" que, por sua vez, constituem um novo tipo de observador. Assim como Benjamin, o autor procura demonstrar como os dispositivos ópticos são atravessados e conformados historicamente a partir de discursos filosóficos, socioeconômicos, científicos, estéticos, técnicas mecânicas, exigências institucionais, e etc. (Crary, 2012: 17). No mundo moderno, essa mudança na percepção visual/sensorial se caracteriza pela autonomização da visão em relação ao tato num contexto marcado por uma "ampla 'separação dos sentidos' e uma reorganização industrial do corpo no século XIX". (Crary, 2012: 27)

Assim, se não perdermos de vista a relação estreita entre sujeito que observa e os modos de representação de uma época, podemos compreender melhor o porquê da conversão do olhar numa das faculdades centrais da modernidade: ver, estar em público, observar e ser capaz de reconhecer os sinais oferecidos pelo comportamento, pela vestimenta, etc., torna-se parte comum da experiência moderna; identificar-se a si mesmo e aos outros. Encontramos

[83] Harvey recupera uma passagem em Flaubert:"a propriedade foi elevada ao nível da religião e se tornou indistinguível de Deus". (Harvey, 2015: 17)

indícios da importância da observação, por exemplo, nos manuais que forneciam uma espécie de "taxonomia" dos grupos sociais que circulavam pela cidade; esta que, por sua vez, assume a dupla função de palco/cenário e personagem da modernidade. Para Baudelaire (1996: 16), o poeta moderno seria, portanto, aquele capaz de apreender e de compreender as razões do mundo e de seus costumes, na contrapartida do artista em seu sentido restrito, "subordinado à sua palheta". Daí o fascínio de Benjamin – e também de Grandville – pelos museus de arte e de cera, pelos jardins botânicos e pelos cassinos, pelas passagens, estações de trem e lojas de departamento. Para ele, todos representavam, como vimos, "espaços de sonhos" que o observador (ativo) – e não o espectador (passivo) – experimentavam e atravessavam (Crary, 2012: 31). Berman (2007: 20) é categórico: "o lugar do modernismo é nas ruas [...]. O caminho aberto leva à praça pública". E alerta: para nos aproximarmos dos sentidos da modernidade com alguma densidade, é necessário considerá-la a partir da dialética entre suas forças materiais e espirituais. (Berman, 2007: 158)

Existe ainda outra questão da qual devemos nos ocupar, caso haja interesse em nos aprofundarmos em seus sentidos, qual seja, a do "mito" da modernidade como ruptura. Harvey (2015: 33) a coloca nos seguintes termos: "parece-me que esta é a tensão central a ser analisada: até que ponto e de que maneiras as transformações radicais realizadas após 1848 já estavam prefiguradas no pensamento e nas práticas de anos anteriores?" Esclarecer este questionamento nos ajuda a repensar a crítica à apreciação benjaminiana das composições de Grandville.

Para Benjamin, "à forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo". Tais imagens representam na visão do filósofo "visões do desejo", por meio das quais o coletivo busca, por um lado, "superar e transfigurar as imperfeições do produto social" e, por outro, as "deficiências da ordem social de produção". Com elas, manifesta-se também a vontade de distanciar-se daquilo que se percebe como antiquado, ou seja, o passado recente, produzindo-se assim uma "fantasia imagética impulsionada pelo novo": "No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras". Daí a razão pela qual o filósofo evoca Michelet: "cada época sonha a seguinte". (Benjamin, 2009: 41)

Numa linha interpretativa próxima à do pensador alemão, Harvey sugere, a partir de Marx e de Saint-Simon, a noção de que a ideia de modernidade como ruptura radical é passível de ser pensada em termos de um mito. Isso porque, de acordo com o autor, é muito difundida a ideia de que a ruptura provocada pelos eventos revolucionários de 1848 é de tal monta que teria permitido aos atores históricos encarar o mundo como uma "*tabula rasa*", de maneira que o novo pudesse se inscrever sem a interferência do passado ou mediante a sua obliteração. Assim, ele afirma, "a modernidade sempre diz respeito à "destruição criativa", quer do tipo pacífico e democrático, quer do tipo revolucionário, traumático e autoritário" (Harvey, 2015: 11). Essa percepção ganha força se considerarmos as mudanças dramáticas ocorridas após 1848 em todas as dimensões da vida social, cultural e política da época que emergem de maneira a provocar a impressão de que a sua consolidação independe do velho. Seria possível enumerar vários exemplos: a conversão da organização industrial manufatureira em maquinário industrial moderno, o avanço das passagens e das lojas de departamento sobre as pequenas lojas e galerias, a radical reforma urbana idealizada pelo Barão de Haussmann que teria forçado de uma vez por todas a cidade a "assumir a modernidade", etc. (Harvey, 2015: 13)

Entretanto, Harvey reconhece que apesar do grau de persuasão exercido por essa interpretação, existem evidências contundentes de que, na prática, essa ruptura radical não só não ocorre, como não pode ocorrer. Nas palavras do autor, "a teoria alternativa da modernização (em vez de modernidade), devida de início a Saint-Simon e levada muito a sério por Marx, é que nenhuma ordem social pode conseguir mudanças que já não estejam latentes dentro de sua condição existente" (Harvey, 2015: 11). Uma evidência histórica contundente nesse aspecto reside no fato de que, embora tenham ocorrido inúmeras discussões de planos e propostas acerca da modernização da capital francesa no período da Monarquia de Julho, sob Haussmann o que se sucede é um esforço de criação de um mito de ruptura radical em torno de si mesmo e do Império, "porque era necessário mostrar que o que havia antes era irrelevante; que nem ele nem Luís Napoleão estavam de maneira alguma ligados ao pensamento ou às práticas do passado imediato". (Harvey, 2015: 20-23)

Nesse sentido, talvez uma das mudanças mais contundentes provocadas pelo capitalismo no âmbito da construção tenha sido, como remarca Harvey, transformar a escala dos projetos de maneira a conferir-lhes dimensões faustuosas, graças às novas formas arquitetônicas, os modos de organização da construção e, como vimos em Benjamin, às novas possibilidades de materiais como a construção em ferro:

> Embora o mito de Haussmann de uma ruptura total mereça ser questionado, devemos também reconhecer a mudança radical de escala que ele ajudou a criar, inspirada pelas novas tecnologias e facilitada pelas novas formas organizacionais. Essa mudança lhe permitiu pensar a cidade (e até seus subúrbios) como uma totalidade, em vez de um caos de projetos particulares. (Harvey, 2015: 27)

Dessa forma, a dinâmica complexa que se estabelece entre as rupturas e as continuidades sob o mundo moderno se revelam, na avaliação do autor, por meio da qualidade presciente de determinados atores históricos: "na opinião de Marx, toda a obra de Balzac era presciente sobre a evolução futura da ordem social. Balzac "antecipou" de maneiras surpreendentes as relações sociais que eram identificáveis apenas "em germe" nas décadas de 1830 e 1840" (Harvey, 2015: 33). De acordo com ele, Daumier – e nós acrescentaríamos Grandville – apresenta, assim como o romancista, essas qualidades prescientes, antecipando e tornando visíveis processos de mudança em estado embrionário: "ele tinha, então, uma capacidade excepcional para ver não só o que a cidade era, mas o que estava se tornando, bem antes de chegar lá". (Harvey, 2015: 34)

Como vimos em detalhes no capítulo inicial da dissertação, tudo indica que boa parte da percepção grandvilliana acerca dessas transformações a partir das quais se define a experiência moderna advém da sua própria trajetória como "operário" de uma das principais formas de indústria desde o século XVI, a dos impressos. Existe na historiografia certo consenso acerca da estagnação dos recursos mecânicos da tecnologia de imprensa desde sua invenção na época de Guttemberg até o final do século XVIII. Como nos mostram os livros clássicos de Robert Darnton, isso não impediu o desenvolvimento extraordinário do comércio livreiro – tanto oficial, quanto clandestino –, a consolidação de redes de circulação, o aumento exponencial do público leitor e da lucratividade produzida por esse comércio. Não escapa a Darnton também, a gradual conversão de alguns títulos em *best-sellers*, e de alguns escritores em celebridades (Darnton, 1986). Ainda assim, o que predominava nessa época, pelo menos até o final do século XVIII, era a atividade tipográfica de caráter mais artesanal, organizada em pequenas e médias oficinas de livreiros e impressores. Assim, o que torna as mudanças ocorridas no século XIX um acontecimento excepcional é a confluência entre uma série de avanços técnicos e o fenômeno do capitalismo editorial.

O que a década de 1830 testemunhou na França foi o maior e mais expressivo desenvolvimento na tecnologia de imprensa desde a sua criação, com a introdução das máquinas a vapor e, mais tarde, das prensas cilíndricas. Isso permitia que fossem resolvidos, de uma só vez, dois problemas recorrentes para os editores: por um lado, a questão dos custos

de produção e distribuição, cuja redução significativa favorecia, em última instância, a redução no custo dos impressos para o público leitor e, consequentemente, fomentava a democratização do acesso à imprensa (Mollier, 2008: 83). Por outro lado, esses desenvolvimentos técnicos ofereciam uma solução para a demanda recorrente por tiragens cada vez maiores, cuja produção esbarrava nos limites mecânicos dessa indústria. Esse desenvolvimento técnico excepcional veio acompanhado pela motivação amplamente difundida entre impressores, livreiros e editores por otimizar seu lucro, apostando, assim, na multiplicação das "vias de acesso do consumidor ao produto desejado" (Mollier, 2008: 23). Daí resulta a distribuição em fascículos, a introdução das pranchas litográficas e, sobretudo, a introdução da publicidade. Sob a nova lógica que se estabelece, a imprensa abandona sua fisionomia artesanal e assume cada dia mais a forma de um grande empreendimento capitalista, convertendo editores e romancistas famosos em verdadeiros homens de negócio, e seus pares menos favorecidos, em operários (Mollier, 2008: 87-89). Como fenômeno de longa duração, não é surpreendente que a edição, apesar de suas crises mais recentes continue como um negócio significativamente lucrativo para alguns grupos até os dias de hoje.[84]

Em suas vinhetas, o artista retratou essas transformações, tornando claras as implicações concretas que elas tiveram sobre a sua própria experiência pessoal: os fatores que limitavam sua autonomia criativa, as tensões em que se envolvia com editores e outros profissionais ligados à produção dos livros ilustrados, e também a forma como seu talento havia se convertido numa fonte de lucros para um empresário, e ele, portanto, num operário explorado. Este é, talvez, um dos vários significados inscritos na cena em que a imaginação se vê cercada por ladrões e exploradores (ver novamente fig. 2.2). Por outro lado, o artista parece reconhecer as oportunidades profissionais e financeiras que a sua inserção no mercado editorial o oferece. Frente a essa dinâmica, o ilustrador se esforçou para tirar o maior proveito possível da sua condição de artista no mundo moderno sem deixar de lado sua crença no gênio e na importância de enfatizar o caráter pretensamente filosófico da sua obra. Mas se a consciência de Grandville acerca dessas transformações advém especialmente dessa forma particular de indústria, para outros atores sociais, ela surge também a partir de outros lugares.

Como temos sugerido desde o início deste trabalho, um dos debates centrais que tomou conta da arena pública a partir dos anos finais do século XVIII foi em torno do papel que a ciência e a técnica deveriam desempenhar na sociedade, o qual dividiu a opinião de

[84] Sobre este tema, ver também: Mollier (2015). No Brasil, destacam-se os estudos realizados no âmbito do grupo de pesquisa "Imprensa e Circulação de Ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX", da Fundação Casa de Rui Barbosa.

cientistas, artistas, intelectuais e políticos das mais diversas orientações políticas e filosóficas. "O que fazer diante dos desafios e das possibilidades colocadas pelos novos tempos, com suas invenções mecânicas, e também políticas?" era o que se perguntavam frequentemente os analistas da primeira metade do século XIX. O pensamento conservador como doutrina só começa a existir e irradiar a partir da Inglaterra na década de 1830. Todavia, as ideias centrais que o informam encontram-se expressas muitos anos antes, especialmente a partir de 1790, tendo como seu maior porta voz o filósofo e estadista inglês Edmund Burke (1729-1797). Como sugere Nisbet (1987), o despertar do pensamento conservador está diretamente associado às duas grandes convulsões que abalaram as estruturas sobre as quais estavam organizadas as sociedades europeias.

Na Revolução Francesa, Burke condenava o elogio à individualização que dissolvia a ordem social tradicional e nivelava a sociedade obliterando as diferenças entre os grupos sociais. O filósofo denunciava também a forma como a Revolução lidou com os direitos políticos e de propriedade, violando todas as prerrogativas feudais da aristocracia. Mas como mostra Nisbet, talvez o maior objeto de repúdio de Burke no jacobinismo resida não no Terror, mas sim na legislação revolucionária, porque ela feria de morte as bases sobre as quais estava assentada a ordem social tradicional europeia há mais de mil anos, preenchendo o vácuo deixado com as "novas armas de Estado" (Nisbet, 1987: 29). Na revolução industrial, o repúdio se dirigia ao "exército de monstros mecânicos" que emitiam "sinfonias diabólicas" e ao "solvente industrial" que dissolvia os elos mais antigos entre as pessoas, denunciando a maneira pela qual o "catecismo industrial" impedia que os trabalhadores, convertidos em operários, atendessem a outros vínculos sociais que não aqueles da fábrica. Carlyle (1795-1881) rejeita de forma energética a fé na mecânica e nas coisas do mundo físico, associando-as à desorganização mórbida da modernidade, em oposição à ordem da comunidade medieval (Nisbet, 1987: 31). Aí se manifesta uma oposição entre o orgânico e o mecânico, situada tanto no mundo material quanto no das relações sociais.

Mas para os conservadores, em especial para Burke, talvez o produto da modernidade mais imperdoável tenha sido o racionalismo da doutrina utilitarista idealizada por Jeremy Bentham (1748-1832) e seus seguidores. Com base nelas, foram realizadas uma série de mudanças de ordem política e legal fundamentadas pela ideia central do cálculo da felicidade: o ser humano estaria sempre em busca da felicidade, e fugindo da dor. Na visão dos conservadores, o que tornava a doutrina objeto de repúdio era o predomínio e a crença inabalável no potencial da razão individual, assim como a pretensa universalidade das soluções que ela propunha, com vistas à garantia do maior bem para o maior número de

pessoas possível. Bentham é especialmente celebrado pela criação de uma estrutura de autoridade centralizada, "exata e perspicaz", elaborada em Inglaterra, mas cujo projeto teria sido pensado de maneira a funcionar no mundo todo, o panóptico. Na visão do idealizador, o panóptico era o exemplo perfeito de como seria possível "legislar para toda a Índia, sem nunca sair do seu escritório na Inglaterra". Aos olhos de conservadores como Benjamin Disraeli (1804-1881), o sistema representava a síntese do "detestável casamento entre a razão e a desumanidade". (Nisbet, 1987: 37-39)

Se entre a maioria dos conservadores reina o reacionarismo, encontramos em Fourier um pouco dele também. Na raiz do pensamento fourierista está a crítica ao comércio e às relações sociais, e não existem divergências entre aqueles que o analisaram acerca da importância de sua trajetória pessoal na construção de sua teoria. Como se sabe, sua inserção profissional no comércio – instituição à qual ele teria jurado ódio eterno –, ofereceu a Fourier a possibilidade de conhecer em detalhes as leis e estratégias por meio das quais os negociantes inflavam os preços dos alimentos, com vistas a maximizarem seu lucro, e fomentavam a miséria. Importante também teriam sido suas viagens por diferentes países, através das quais ele constatou a condição de miserabilidade em que vivia a classe operária (Winock, 2006: 230). Além da crítica ao comércio e à indústria, outro motor que impulsiona o desenvolvimento do pensamento fourierista é a constatação de que o desenvolvimento do capitalismo associado ao liberalismo político não tiveram como resultado o cumprimento de suas promessas de melhoramento universal. (Saliba, 2003: 79)

Apesar disso, o idealizador do falanstério não acreditava como os conservadores que a decadência do mundo, alienado dos laços que conferiam unidade à ordem tradicional, era um destino irreversível e inevitável. Pelo contrário, movido pelo impulso de tornar menos dolorosa a vida humana, e inspirado pela crença rousseauniana na bondade inerente ao ser humano, corrompido pelas instituições, Fourier idealizou o "reino humano da harmonia e da perfectibilidade" condicionado à utilização correta das paixões humanas (Wilson, 2006: 110-112; Saliba, 2003: 77). Dessa maneira, ao mundo civilizado que reprime as paixões, Fourier oferece como alternativa o mundo da Harmonia, que as utiliza, libera e combina segundo a aplicação de leis universais, resultantes da sua "matemática das paixões" (Winock, 2006: 234; Saliba, 2003: 82). A prática dessa teoria, de uma só vez cósmica e matemática, não permitiria apenas a superação das mazelas do mundo moderno. Como vimos na introdução do trabalho, para Fourier, a prática da sua doutrina reorganizaria todo o cosmos, o qual também como organismo vivo e sexuado, se beneficiaria da realização correta da economia das paixões.

Entre os entusiastas da industrialização, localizamos o Conde de Saint-Simon (1760-1825) e os apóstolos do saint-simonismo que, durante as primeiras décadas do século XIX, se esforçaram para difundir sua doutrina através de uma série de símbolos que miravam tanto a inteligência quanto a imaginação. O movimento, que parece ter despertado positivamente a atenção de Carlyle – embora ele se recusasse enfaticamente a reconhecer as máquinas como símbolo divino supremo –, denunciava os efeitos nocivos do individualismo e da competição em excesso, além de reconhecer as necessidades religiosas da humanidade. Dessa maneira, os apóstolos do saint-simonismo forjaram toda uma nova iconografia, com santos, estátuas, canções e poesias, templos, livros sagrados e mesmo uma cosmogonia. Em sua doutrina – afirma Tresch (2012: 192) –, o universo se identificava com Deus, de maneira que ela mesclava "a necessidade de um simbolismo com uma metafísica baseada nos poderes infinitos da natureza". Entre eles, recusava-se a oposição radical entre o dinâmico e o mecânico. Assim, as máquinas representavam não um risco, mas os símbolos da nova religião, que atuavam como mediadores entre o espírito e o mundo. De acordo com Tresch (2012: 194), o grupo não sonhava com uma sociedade regida apenas pela razão e pelos fatos; para eles, as artes e as emoções também eram elementos indispensáveis. Foram estes os ideais que conduziram os saint-simonianos durante a realização dos projetos de engenharia faustuosos nos quais eles se envolveram durante todo o século XIX. E apesar dos chiados na comunicação entre os apóstolos e os membros da classe trabalhadora em nome de quem eles afirmavam falar, nas palavras de Tresch (2012: 220 – Tradução nossa), "o seu objetivo não era simplesmente construir pontes, mas refazer a sociedade. As máquinas articularam essa visão e tornaram possível imaginar uma "máquina orgânica" verdadeiramente viva e conectada, na qual todos os indivíduos, classes e nações estavam em seu próprio lugar".

Um dado em nada trivial reside no fato de que esse impulso de criação de religiões dedicadas à razão e à virtude – costume herdado da Revolução Francesa – não é incomum entre os intelectuais do século XIX. Exemplo disso é a Religião da Humanidade, criada por Auguste Comte (1758-187) nos anos finais da sua vida. No culto, que ganhou adeptos e um templo no Brasil, a figura de Deus é substituída pela Humanidade, e a figura dos santos, pela dos grandes homens que representam as realizações humanas. (Kury, 2018: 135; 153). Comte elabora também um novo calendário, e na sua doutrina, a figura feminina representaria o centro do amor na sociedade, sendo a própria Humanidade representada como uma mulher, com um bebê. Com códigos morais e éticos rígidos, os seguidores da Religião da Humanidade tinham no industrialismo e na ciência os elementos centrais por meio dos quais seria possível transformar a sociedade (Kury, 2018: 136). É interessante perceber a maneira pela qual, por

motivos óbvios, Paris representa nesses cultos seculares a capital mundial de onde emana todo o progresso e a civilização, lugar por onde "passam todos os movimentos relevantes para o Ocidente"[85] (Kury, 2018: 148). Ao que nos parece, uma parte desse impulso criador de novas religiões pode estar associado ao desejo desses atores históricos de dar mais substância às relações humanas, além de oferecer um sentido e uma explicação cósmica para a existência.

Assim, embora essa abordagem engendre muitas vezes o risco do anacronismo e a perda da especificidade de uma determinada época, o que nos interessa nela não é necessariamente a busca por figuras "precursoras" ou, na expressão popular, "à frente de seu tempo"; o que nos interessa, é a complexificação da dinâmica em que se inscrevem as mudanças históricas, de maneira que se possam valorizar as idiossincrasias de determinados atores históricos em função da sua consciência de se situarem em momentos limítrofes, onde o porvir, embora já tenha seus contornos básicos mais ou menos delineados – a depender da sensibilidade e das qualidades prescientes daquele que se coloca a meditar sobre ele – não é nada mais do que uma dentre as várias possibilidades daquilo que poderia vir a ser. Como veremos no capítulo a seguir, em seu esforço de dar sentido ao mundo a sua volta como bom modernista, Grandville parece lidar com o sentimento de vertigem provocado pelas incertezas evocadas por sua época, operando a partir da ideia de um mundo de possibilidades infinitas no qual o homem, como segundo criador, se encontra de posse de uma força de transformação de potência revolucionária que, ao mesmo tempo, o coloca no limite da profanação.

[85] Para os positivistas seguidores da Religião da Humanidade, no futuro, Paris seria substituída como capital por Constantinopla (Kury, 2018: 147). Já o saint-simoniano Charles Duveyrier (1803-1866) retrata numa visão espetacular a cidade de Paris reformada pela doutrina do Conde de Saint-Simon numa publicação de 1832: com a forma de um homem, cada parte da cidade estaria dedicada a uma forma de indústria e de exaltação das maravilhas do trabalho humano. O lado esquerdo da cidade era devotado à ciência, com uma enorme pirâmide construída como o prédio principal da universidade. Já o lado direito, era devotado à indústria. Na cabeça desse "novo colosso", ofuscando todas as demais construções colossais da cidade, estaria situado o ponto focal da cidade e da nova religião: "um templo na forma de uma mulher gigante". (Tresch, 2012: 192-193).

Figura 2.8 – Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 263. A vinheta que em seu contexto original retrata as mudanças cósmicas provocadas pela chegada da humanidade ao estado da Harmonia fourierista, remete também ao excerto de uma peça de teatro mobilizada como epígrafe por Walter Benjamin na seção dedicada a Grandville e às exposições universais de seu ensaio sobre Paris: "Sim, quando o mundo todo, de Paris à China,/ Ó divino Saint-Simon, aceitar a tua doutrina,/ A idade de ouro há de renascer com todo seu esplendor,/ Os rios rolarão chá e chocolate;/ Saltarão na planície os carneiros já assados,/ E os linguados grelhados nadarão no Sena;/ Os espinafres virão ao mundo já guisados,/ Com pães torrados dispostos ao redor;/ As árvores produzirão frutas em compota/ E se colherão temperos e verduras;/ Nevará vinho, choverá galetos,/ E do céu cairão patos ao nabo". - Langlé et Vanderburch: Louis Bronze et le Saint-Simonien, Théâtre du Palais-Royal, 1832. (Benjamin, 2009: 43)

CAPÍTULO 3

OS MISTÉRIOS DO INFINITO:
A PRESENÇA DE TEMAS CIENTÍFICOS NA OBRA ARTÍSTICO-FILOSÓFICA DE GRANDVILLE[86]

O capítulo final desta dissertação é dedicado à reflexão sobre a presença marcante de temas e motivos científicos nas gravuras elaboradas por J.-J. Grandville. Nas páginas a seguir, examinamos a apropriação do conhecimento científico por parte do ilustrador e as reelaborações deste tema promovidas por ele em sua obra. Debruçamo-nos aqui, mais especificamente, sobre o tratamento concedido pelo autor ao tema das viagens, das metamorfoses, da fauna e da flora fantásticas e, por fim, ao dos encontros culturais. Para Grandville, a ciência constituía, simultaneamente, uma fértil fonte de consulta, ao mesmo tempo em que, ao que nos parece, servia como meio de legitimação para o produto do seu trabalho. Por meio de suas ilustrações, ele dava conta não apenas da grande expansão do universo europeu provocada pelos encontros culturais da era moderna; acreditamos que a sua produção traz à tona a própria busca pelo conhecimento como uma marca fundamental de sua época. E o que caracteriza essa busca é um registro intelectual bastante particular, que preconiza a observação, a descrição e a classificação de elementos que não estão circunscritos apenas ao mundo natural, mas antes, que se voltam paulatinamente para um esforço de compreensão do mundo social, considerando ambas as dimensões como elementos que se influenciam mutuamente e que compõem "um todo organicamente articulado". (Kury, 2008: 321)

Todavia, a sustentação deste argumento exige, do ponto de vista da História das Ciências, não apenas um mergulho profundo na obra do artista, mas sobretudo, que o investigador se esforce por mapear as possíveis referências com as quais essa produção

[86] Versões iniciais deste capítulo foram apresentadas por ocasião do VII Encontro de Pesquisa em História da UFMG e do 16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia.

dialoga, mesmo que indiretamente. No caso desta pesquisa, isso exige uma operação ainda mais complexa por um terreno nebuloso que é o dos programas epistemológicos que acabam não sendo vencedores, ocupando assim as franjas da produção científica de seu tempo e, posteriormente, sendo progressivamente abandonados. Essa operação exige ainda, tanto quanto possível, que o historiador suspenda ideias pré-concebidas e fronteiras artificiais construídas a *posteriori*, com vistas a tentar compreender essa cosmovisão a partir de suas próprias categorias. Nesse sentido, nosso exercício neste capítulo é duplo, e abarca, de uma só vez, a análise da presença de temas do campo científico no trabalho do artista, assim como a sugestão de algumas hipóteses acerca do repertório de referências mobilizados por ele em sua produção.

Pensar a produção científica que, no início do século XIX, informa a criação artística de Grandville implica, em primeiro lugar, no reconhecimento do papel da imprensa – espaço privilegiado de atuação do artista – em sua construção e em sua popularização; em segundo lugar, em reconhecer que as fronteiras entre a ciência popular e a ciência especializada ainda estavam em construção e em disputa neste momento, o que favoreceu a circulação dessas ideias através de diferentes produtos culturais e pelo intermédio de diferentes atores sociais oriundos, por sua vez, de diferentes grupos sociais; implica ainda, no reconhecimento da circularidade como elemento constitutivo fundamental do conhecimento científico e, portanto, na necessidade de considerá-lo não como um dado estático, mas em constante transformação; implica, finalmente, em considerar a ciência como uma forma de cultura e, portanto, em suas interações mais amplas com outros elementos da cultura.

Tal como alguns de seus contemporâneos como Charles Fourier (1772-1837) e Auguste Comte (1798-1857), Grandville opera em algumas de suas obras – especialmente em *Um outro mundo* – a partir da produção de cosmogramas, o que Tresch (2012: 06) define como composições de natureza, escala e gêneros diversificados que reúnem textos, imagens, números, histórias ou monumentos através das quais buscou-se transmitir a ordem do universo como um todo, vez por outra assumindo uma forma distinta de uma representação pretensamente fiel à realidade. O exame desses inventários revela uma determinada interpretação acerca do mundo natural e do mundo social. Em sua obra, Grandville, seus diferentes alter-egos e seus personagens se colocam, em diferentes ocasiões a serviço de examinar a natureza do universo, do mundo a sua volta e das relações sociais a partir de sua tradição de origem que é a da sátira gráfica.

Aliás, como temos defendido desde o capítulo inicial do trabalho, a opção de Grandville por se representar em suas obras não é um dado trivial. Em algumas ocasiões, o

ilustrador se autorrepresenta em suas charges, seja por meio de autorretratos, nos quais ele assume uma fisionomia mais ou menos boêmia/romântica, com elementos que também marcam sua posição política republicana; ou por meio da criação de alter-egos que, em geral, são objetos ou seres fantásticos e/ou abstratos que assumem uma forma humanoide, sempre portando um *crayon* e um caderno de *croquis*. A presença de Grandville em suas próprias obras reforça, a nosso ver, o caráter modernista de sua produção na medida em que, justamente, isso ajuda a compreender a forma como ele se enxergava enquanto sujeito no interior dessa conjuntura sócio-histórica, não apenas como objeto de transformação, mas também como agente.

Neste capítulo, nosso principal objeto de análise serão as charges publicadas em *Um outro mundo*. Essa opção se justifica devido à importância simbólica da obra, tanto para o ilustrador quanto para aquilo que ela representa no conjunto de sua produção. Além disso, consideramos muito particular a natureza desta publicação tendo em vista que seu produto final constitui, simultaneamente, uma grande síntese e uma sistematização de todo o repertório de temas e experimentos gráficos operados por Grandville em sua carreira até então. O livro marca também, a nosso ver, um aprofundamento de ordem temática nas questões relativas à ciência e ao desenvolvimento da tecnologia, e outro de ordem formal, no sentido do aperfeiçoamento da sua técnica de representação de processos metamórficos e da construção de imagens narrativas. Tal aperfeiçoamento se caracteriza pelo emprego de soluções plásticas desenvolvidas por ele com o objetivo de mimetizar simultaneamente em suas composições um sentido de processualidade e de temporalidade sem que, para isso, fosse necessário dividir as cenas na forma dos quadrinhos, por exemplo (figuras 3.6ª, 3.6b, 3.8). Todavia, procuraremos sinalizar tanto quanto possível para as demais publicações do artista, pois acreditamos que este não é um aspecto isolado do todo da sua produção.

Viagens filosóficas, ou uma tarde no Jardin des Plantes

A chegada dos europeus ao continente americano e a formação dos impérios coloniais modernos tiveram como um dos seus principais desdobramentos o crescimento vertiginoso dos processos de trocas culturais e materiais entre diferentes grupos humanos pelo globo. Daí também o interesse cada vez maior no outro, e o incentivo à produção de inventários sobre a natureza e as práticas culturais desses novos territórios que atravessaram todo o período moderno.

Por meio de relatos de viagens produzidos a partir dos mais diferentes programas intelectuais, e do envio e contrabando de espécies de plantas e animais nativos desses territórios, os europeus tomavam conhecimento do novo mundo ao mesmo tempo em que o ressignificavam de maneira a assimilar e, em alguns casos, dominar essa diversidade. Como sinaliza Leite (2014: 42), o transporte de informações e coisas a partir de então constituía, na realidade, um transporte de culturas. A circulação desse conhecimento, se compreendida à luz da historiografia das ciências mais recente, deu origem a diversos produtos culturais, tanto no novo quanto no velho mundo, transformando-o, portanto, a cada encontro. Entendemos "circulação" como processo e movimento contínuo, complexo e pluridirecional, frequentemente marcado por tensões, disputas e assimetrias, e no interior do qual o conhecimento se forma e se transforma. (Raj, 2015)

As ciências, entendidas como conjunto de processos sócio-cognitivos e de práticas culturais possuem, como sabemos, historicidade própria, e assumem, portanto, diferentes formas de expressão no tempo. E se atualmente, como se quer fazer crer, o campo das ciências tem se caracterizado cada vez mais pela crescente especialização e pelo abismo existente entre ele e o público, o século XIX experimentou uma relação com as ciências significativamente diferente dessa. Isso porque, o processo intenso de transformações decorrente, sobretudo, da Revolução Francesa e da revolução industrial que marcaram o aprofundamento da modernidade na virada para o século XIX, teve como um de seus desdobramentos a inauguração de um futuro de possibilidades infinitas no qual, paulatinamente, passou-se a projetar as ideias de ciência e de progresso. Nesse contexto, as ciências assumiram um papel cada vez mais determinante na vida social, se inserindo progressivamente no cotidiano dos homens e mulheres do século XIX e ocupando um lugar central nos debates da arena pública. (Secord, 2014)

Existem ao menos duas particularidades importantes que nos ajudam a compreender esse período: em primeiro lugar, diferentemente do que acontece a partir da segunda metade dos oitocentos, o processo de institucionalização do campo em curso nas primeiras décadas do século XIX ainda não havia se consolidado ao ponto de estabelecer fronteiras tão rígidas em relação aos demais campos da vida social. Assim, os atores sociais ligados à ciência – tanto pessoas quanto instituições – também se ocupavam de outras atividades como as artes, a política, o jornalismo e a literatura, o que implicava diretamente na forma como o conhecimento era produzido, divulgado e na forma como ele circulava[87]. Em segundo lugar,

[87] Cf. Tresch (2012: 153-154 - Tradução nossa), "este foi um tempo no qual a "vulgarização" da ciência estava em ascensão, e mudando sua natureza de uma diversão polida para o entretenimento em massa. [...] Indo além de

outra característica marcante desse período era a coexistência de diferentes projetos de se fazer e pensar a ciência que, por sua vez, estavam ligados a diferentes entendimentos sobre o mundo, sobre a política e sobre a cultura. Essa pluralidade de projetos que vem sendo investigada pela historiografia mais recente nos ajuda a complexificar a paisagem cultural e intelectual do século XIX, nos afastando assim do mito de uma ciência única, ascética, mecânica e objetiva, sem espaço para a subjetividade humana[88].

Nesse caso, a novidade não reside necessariamente na coexistência de registros intelectuais concorrentes numa mesma época, já que existe uma literatura muito bem consolidada sobre esta questão. Daston & Galison (2007: 16-18), por exemplo, oferecem uma contribuição fundamental ao iluminar não apenas a coexistência de diferentes programas epistêmicos numa mesma conjuntura histórica, mas também a forma como esses concorrentes se afetam e se transformam mutuamente. Ao se debruçar sobre o tema da objetividade científica, os autores demonstraram como diferentes formas de objetividade procuraram combater diferentes aspectos do eu subjetivo. Nesse sentido, a emergência dessa nova virtude epistemológica teria marcado uma mudança emblemática no interior das ciências observacionais. Entretanto, seu surgimento e adesão não implicaram na abolição dos regimes epistemológicos que a precederam, mas sim reconfiguraram a "geografia dos céus": "na medida que o repertório de virtudes epistêmicas se expande, cada uma redefine as outras". As diferentes formas de objetividade científica produzem, como assinala Daston (1999: 83), métodos, códigos morais e metafísicas próprias aos seus praticantes que incidem concretamente no processo de investigação.

A novidade, portanto, da cosmovisão sobre a qual nos debruçamos por acreditar que ela exerceu grande influência sobre a produção gráfica grandvilliana residia naquela que Tresch (2012: 184-185) considera a descoberta fundamental dos homens de ciência durante os anos iniciais do século XIX: "a plasticidade e a modificabilidade da natureza, devido tanto ao seu processo inerente de invenção e transformação, quanto às intervenções técnicas dos humanos". Sua tese é a de que, diferentemente da ideia de uma natureza fixa, estável e em equilíbrio consolidada pela ciência moderna clássica, no período compreendido entre 1815 e 1848, consolidou-se uma nova maneira de entender a natureza e, portanto, uma nova maneira

---

publicações e discursos, a ciência popular das décadas de 1830 e 1840 frequentemente almejava, assim como a música e a ópera, envolver completamente as audiências, numa experiência corporal completa. [...] Compartilhando o objetivo dos espetáculos românticos de apelar para múltiplos sentidos, cientistas e seus representantes almejavam trazer verdades - e disputas - sobre a ordem da natureza para um público crescente". Existe, também, uma literatura muito bem consolidada sobre o tema a respeito do caso inglês. Ver, entre outros: Daum (2009), Fox (2012), Knight (2003).

[88] Ver, entre outros: Kury (2001), Tresch (2012).

também de se compreender o próprio processo de construção do conhecimento. Diferentemente de seu registro epistemológico concorrente, essa cosmovisão largamente associada ao romantismo, produziu ideias e instrumentos que traduziram uma compreensão da natureza como um sistema extremamente complexo e interdependente que envolvia, de uma só vez, elementos vivos e inanimados, modificável, e em constante processo de desenvolvimento. Sob essa perspectiva, a compreensão do processo de construção do conhecimento se desloca de um ideal impessoal, imparcial e que anula os sentimentos, as emoções e a subjetividade humana para outro no qual os sentimentos, pensamentos e ações humanas desempenham um papel fundamental no estabelecimento da verdade (Tresch, 2012: xi). Esse registro epistemológico nos remete ainda ao programa humboldtiano, o qual reúne, de uma só vez, uma visão globalizante e estetizante da natureza, e procedimentos e instrumentos precisos de medição e análise. (Kury, 1998: 08)

***

Um outro mundo é uma empreitada ambiciosa: seu subtítulo contém nada menos que vinte promessas temáticas, acrescidas de um "e outras coisas". Entre elas figuram transformações, locomoções, explorações, peregrinações, metamorfoses, etc[89]. Mas se tivéssemos que eleger um eixo temático capaz de amarrar organicamente o livro como um todo, talvez o mais apropriado seja o tema das viagens. Isso porque, em seus diferentes níveis narrativos, *Um outro mundo* constitui nada menos que um grande relato de viagem tanto no nível narrativo – ou seja, no que se refere ao enredo do livro –, quanto no nível formal, tendo Grandville, e seu parceiro encarregado da escrita do livro, Taxile Delord (1815-1877), apostado em elementos narrativos característicos do gênero das viagens científicas para construção da obra. A ideia do autor como viajante não é uma novidade do século XIX, se pensarmos, por exemplo, em Dante de Alighieri (1265-1321), que publicou a *Divina Comédia* no século XIV. Contudo, a viagem no século XIX tem suas características próprias, e essas especificidades estão inscritas na produção grandvilliana.

O autor que chama a atenção para essa estrutura construída em diferentes níveis narrativos é Hahn (2016: 109-112). Segundo ele, Grandville teria adotado em *Um outro mundo* um formato de narrativa em *mise-en-abyme* no qual seria possível identificar ao menos quatro enquadramentos sobrepostos. Partindo do nível mais externo, Hahn indica a seguinte

[89] Hahn (2016: 109) analisa o longo título da publicação como indício de uma paródia dos títulos utilizados à época, cuja finalidade era também de autopromoção da obra.

ordem: o primeiro ponto de vista é o do próprio leitor, convidado a embarcar no livro como que numa jornada; o segundo ponto de vista apresentado é o do próprio Grandville que, por vezes, se faz presente em suas obras por meio de autorretratos ou de autorrepresentações nas quais ele assume a forma de um alter ego como nesse caso, em que adota para si a fisionomia da charge – criadora do livro –, guiada pela sua "musa favorita", a fantasia, que conduz sua imaginação numa jornada por este outro mundo; o terceiro nível narrativo desta estrutura, que corresponde simultaneamente ao prólogo e ao epílogo do livro, é protagonizado por outro alter ego de Grandville, encarnado dessa vez num *crayon* que, cansado da tirania da pluma, propõe a ela, por intermédio do canivete, uma nova forma de associação na qual ele ficaria livre para explorar as possibilidades narrativas das imagens, relegando à pluma o papel secundário de descrevê-las; finalmente, o último nível narrativo sinalizado pelo autor é protagonizado pelo Dr. Puff, inventor da cosmogonia desse novo mundo e portanto um deus, e seus companheiros Hahblle e Krackq, criados por ele para ocuparem a posição de neodeuses. Dessa forma, seguindo Hahn, cumpre-se destacar que:

> *Un autre monde* é, assim, composto de uma série de mundos que são sucessivamente adentrados, percorridos e, no final, deixados. Tal estrutura, abrangendo múltiplos pontos de vista, referências autoconscientes ao livro como um artefato, e convidando o leitor a entender o livro, fazem de *Un autre monde* um projeto surpreendentemente único. (Hahn, 2016: 112 - Tradução nossa)

Salientamos ainda que as viagens não são um elemento constitutivo apenas do enredo do livro; o que procuramos demonstrar nas páginas que se seguem é a forma como essa "retórica" dos relatos de viagens acabou sendo mesclada e, em termos bakthinianos, carnavalizada[90], à do livro em si em diferentes proporções, e em todos os níveis narrativos da obra, sobretudo nos dois níveis mais internos. Isso porque a ideia de uma jornada a ser percorrida é comum a todos eles. Além disso, todos os protagonistas da história são, de uma forma ou de outra, viajantes: Bonaventure Point'aigue, o *crayon*, toma para si a "*clé des champs*[91]" e parte não só em sua jornada em busca da liberdade da tirania da pluma, mas também numa viagem de criação e observação, cujas impressões seriam cuidadosamente registradas em seu inseparável caderno de *croquis* e, no seu retorno, deveriam ser organizadas

[90] Nos referimos à proposição bakhtiniana acerca da transposição do espírito carnavalesco para a arte, o que implica fundamentalmente na dessacralização e na relativização da ordem e da hierarquia. Acreditamos nesta aproximação, embora ela evidentemente tenha suas nuances, porque a noção de carnavalização é dotada de uma força regeneradora por meio da qual "outro mundo é possível". Segundo Fiorin (2017: 97-101), no interior deste mundo possível, de igualdade e abundância, é que a esfera da liberdade utópica se apresenta como cosmovisão alternativa. Assim, a imaginação utópica que alimenta o carnaval é a mesma que mobiliza Grandville em sua produção.

[91] A expressão, que data do século XIV, pode ser interpretada como uma "chave para a liberdade".

e descritas pela pluma anciã, Anastasie Souplebec; os três neodeuses, por sua vez, partem separadamente em direção ao céu, ao mar e à terra e produzem manuscritos regularmente remetidos ao Dr. Puff, responsável por compilá-los e vender o produto final deste trabalho a algum "livreiro excêntrico". O charlatanismo dos neodeuses, além de conferir ao enredo uma fisionomia satírica e carnavalizada, também dialoga com temas e referências que circulavam amplamente entre a opinião pública da época. Exemplo disso é a relação de parentesco entre Puff e Robert Macaire, seu tio e personagem imortalizado pelas charges de Honoré Daumier (1808-1879) que, de alguma forma, personificava a figura-tipo do charlatão.

Nesse sentido, é interessante salientar aqui a forma como, no decorrer do livro, estes personagens adotam um *modus operandi* que de certa maneira acaba os aproximando daquele característico dos viajantes: eles observam cuidadosamente, descrevem tudo detalhadamente, produzem manuscritos e reportam suas descobertas – muitas vezes contando com o apoio de mensageiros e informantes. Esses manuscritos, além de compor o livro, são elaborados, a nosso ver, de maneira a se aproximarem o máximo possível da "retórica" das narrativas de viagem do século XIX. O texto utiliza ainda, termos e jargões provenientes do campo científico que são presença constante na narrativa, o que sinaliza algum contato, mesmo que incipiente, com as principais matérias e debates científicos em evidência à época. Existem, portanto, uma série de elementos de marcação do real mobilizados tanto no nível narrativo quanto no nível formal que contribuem para esse efeito de aproximação entre as chamadas viagens filosóficas e *Um outro mundo*. Alguns exemplos concretos ajudarão a tornar essas assertivas um pouco mais factíveis.

Tomemos inicialmente o oitavo fascículo do livro, intitulado "O carnaval na garrafa". Nele, o Dr. Puff absorto em suas meditações inventivas acaba encontrando, por coincidência, uma garrafa flutuando sobre o mar cujo destinatário era ele mesmo. Ao abri-la, o personagem encontra os primeiros manuscritos remetidos por Krackq de sua viagem pelo mar. Esse manuscrito é apresentado na íntegra ao leitor nesta e nas *livraisons* subsequentes. O tratamento concedido ao material é bastante cuidadoso: o manuscrito conta com um título escrito em letras cursivas e está divido, como se espera de um relato de viagem, em capítulos. O primeiro deles é dedicado aos "costumes - população - leis - considerações gerais" dos habitantes do fundo do mar[92].

Nele, o neodeus que encarna uma versão charlatã de um militar e que também trabalha como professor de natação descreve detalhadamente seu mergulho, os problemas encontrados

[92] GRANDVILLE, J.-J. *Un autre monde*. [texte par Taxile Delord]. Paris: Henri Fournier Éditeur, 1843. pp. 36.

por ele durante a empreitada e mais tarde, as celebrações do carnaval no fundo do mar. Em suas palavras, "o fundo do mar é povoado como a terra; as revelações mitológicas a respeito das Nereidas já nos tinham permitido vislumbrar esta verdade."[93]

No segundo capítulo do manuscrito, apresentado algumas *livraisons* mais tarde, o viajante narra sua passagem pelo *Jardin des Plantes*. Já na epígrafe do capítulo, Krackq mobiliza excertos de dois personagens importantes da História Natural. O primeiro deles é atribuído ao M. Conde de Buffon (1707-1788), a quem retornaremos em breve: "Tudo resta a ser descoberto pela história natural; não conhecemos mais que uma parte do simples, e nada do composto"; o segundo excerto é atribuído ao M. de Humboldt (1769-1859): "O monstro condiz com a natureza, como o capricho com a beleza". Em sua exploração, o neodeus descreve a paisagem, o ar, a fauna e a flora ao seu redor, os sons e os cheiros com que se depara.

Na história, o Jardim é destinado a receber animais raros, capturados por um caçador que o viajante conhece em uma de suas aventuras. Este caçador, designado pelos estudiosos da instituição atua, neste caso, como guia e informante de Krackq, que registra brevemente a distinção entre um relatório de viagem oficial, cujo procedimento preconiza o método, e aquele do *flâneur*, produzido ao acaso [*hasard*]. O Jardim é povoado pelas mais diferentes criaturas possíveis, desde seres mitológicos como as sereias, até os híbridos monstruosos criados por Grandville [a essa altura do livro, um recurso largamente explorado]. Há também os animais heráldicos, os dobradores, as espécies provisórias e outra seção destinada aos temas da botânica e da geologia. Todos possuem em seus nichos placas descritivas que são citadas no manuscrito (anexos I, II e III; figuras 3.1a, 3.1b e 3.1c), acrescidas das impressões pessoais do viajante. As placas também recebem cuidados de diagramação especiais.

O Jardim retratado pelo ilustrador não apenas evocava a tradicional instituição francesa ligada ao Museu de História Natural de Paris, mas também guardava semelhanças físicas com ela. Como salienta Kaenel (1986), tanto no livro como fora dele, o Jardin des Plantes constituía, de uma só vez, um espaço que convidava à reflexão científica, mas também política e social, já que de alguma forma, emulava uma versão resumida do mundo. Para o autor, a reunião de elementos presentes naquele lugar não se resumia aos animais e as espécies vegetais aclimatadas; por se tratar de um espaço privilegiado de sociabilidade à época, o Jardim era visitado por homens e mulheres de diferentes classes sociais, o que o tornava um ambiente convidativo para a observação científica e, ao mesmo tempo, social. Sob

[93] *Ibidem*, pp. 36.

esta perspectiva, o Jardim reunia, assim, "todas as condições necessárias à renovação da comparação do homem com o animal e da tipologia zoológica com as categorias sociais". (Kaenel, 1986: 22)

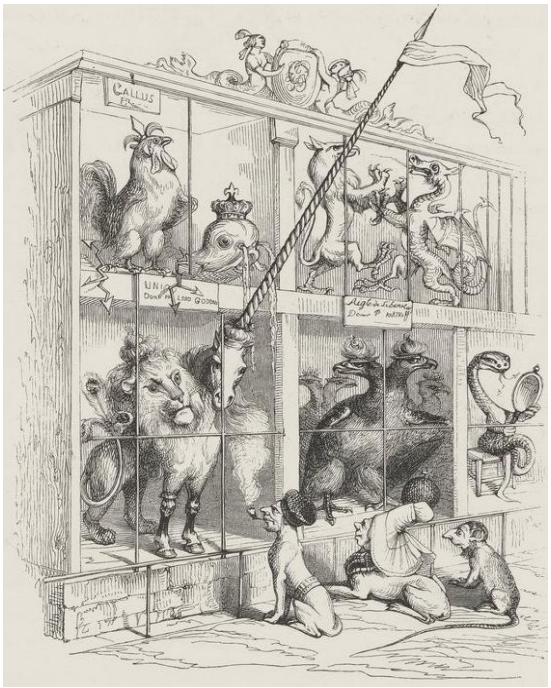


Figura 3.1a - Sem título. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 111. "Os heráldicos - relatados de diferentes países mais ou menos distantes, por um estudioso que deseja guardar anonimato". Disponível em: gallica.bnf.fr.

Figura 3.1b - O fosso dos dobradores. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 112. Disponível em: gallica.bnf.fr.

Figura 3.1c - Cristalizações, petrificações, estalactites.
In: *Un autre monde*, 1843, pp. 119. Disponível em: gallica.bnf.fr.

Detalhados os aspectos de ordem formal e narrativa, gostaríamos de retomar nossa assertiva de que, para Grandville, os tratados científicos constituíam uma fértil fonte de consulta para realização do seu trabalho. É verdade que o caráter satírico poderia, à primeira vista, sugerir ao leitor mais apressado que o tratamento concedido pelo artista ao tema é excessivamente superficial e fantasioso. Todavia, sugerimos aqui uma interpretação distinta: ao observarmos com cuidado os termos mobilizados na narrativa, assim como o rigor formal das ilustrações do livro (figuras 3.2a e 3.2b), veremos não apenas que o trabalho demandou muita pesquisa em diferentes publicações do campo científico, mas também que o livro nos permite acessar o tipo de ciência em voga para os contemporâneos de Grandville.

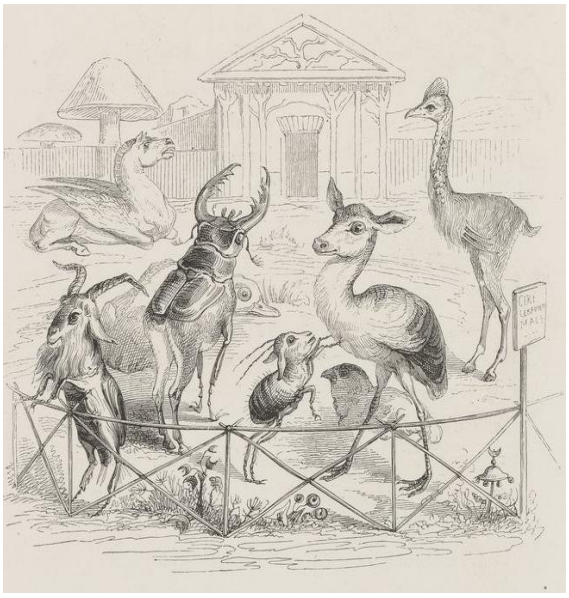


Figura 3.2a - Os híbridos [1]. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 116. Disponível em: gallica.bnf.fr.

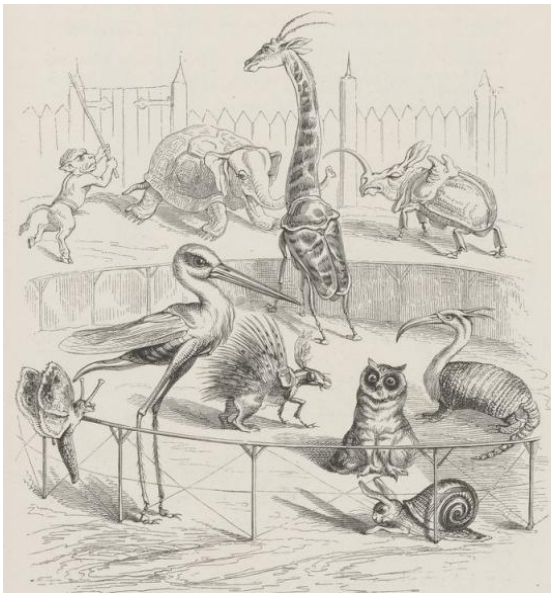


Figura 3.2b - Os híbridos [2]. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 117. Disponível em: gallica.bnf.fr.

Talvez a primeira pessoa a levantar essa discussão tenha sido Charles Blanc, ainda no século XIX, em seu breve estudo biográfico que acompanha a edição de 1855 das *Metamorfoses do dia*. Nele, o autor recupera uma ocasião em que Grandville teria sido questionado sobre sua fonte de inspiração para a criação dos animais que povoavam suas histórias:

> "Você é, sem dúvida, um frequentador regular do Jardin des Plantes, disse o bibliófilo ao artista. - Senhor, respondeu modestamente Grandville, eu só vi os animais em Buffon. É onde os estudo (e mostrou uma pequena edição inglesa da *História Natural: Extratos de Buffon*, in-12); eis aqui o livro de onde parti". (Blanc, 1855: 25 - Tradução nossa)

Apesar de factível, já que a obra de Buffon é de fato uma das grandes referências para Grandville, a anedota narrada por Blanc é parcialmente desmentida por Kaenel (1986: 21), que recupera, por meio do trabalho de Getty (1981), escritos pessoais raríssimos do ilustrador registrados num diário que datam de abril e maio de 1833, no qual o artista menciona visitas ao Jardin des Plantes acompanhado por seu companheiro de trabalho, Honoré Daumier.

Como se sabe, a *História Natural* de Buffon foi a obra monumental na qual o estudioso trabalhou durante toda sua vida. Publicada em dezenas de volumes a partir da segunda metade do século XVIII e nos anos iniciais do século XIX, seus livros foram traduzidos em outros idiomas e influenciaram profundamente os estudos sobre a natureza em sua época e também após a sua morte. Além de investigar campos variados como a zoologia, a botânica e a mineralogia, sua obra continha centenas de pranchas ilustradas com pássaros, peixes, quadrúpedes, plantas e etc. É muito provável que Grandville consultasse publicações dessa natureza para produzir suas ilustrações, cujo rigor formal impressiona, e denota certo aprofundamento técnico na emulação de ilustrações científicas. Isso se confirma quando tomamos em conta esboços criados pelo artista que hoje permanecem sob custódia do Museu de Belas Artes de Nancy, e com os quais pudemos travar contato parcial, graças ao trabalho de compilação de grande parte da produção gráfica grandvilliana realizado por Jean Adhémar (1975). Outro achado significativo a este respeito é uma gravura do fosso dos ursos, com a qual Grandville teria colaborado com a obra de M. de Boitard (1789-1859) sobre o Jardin (1842). De acordo com Kaenel (1986: 23), os desenhos elaborados pelo artista para compor a *livraison* sobre o Jardin des Plantes teriam sido, inclusive, inspirados na gravura do livro, referindo-se, mais especificamente, ao "fosso dos dobradores".[94] (ver fig. 3.1b)

Com isso não queremos afirmar que o interesse de Grandville em publicações do campo científico esteja restrito apenas ao estudo de suas ilustrações; pelo contrário, ao retomarmos a epígrafe contida em *Um outro mundo* que se atribui a Buffon ("Tudo resta a ser descoberto pela história natural; não conhecemos mais que uma parte do simples, e nada do composto"), observa-se que o interesse do artista é menos superficial do que parece já que, de certa forma, ela evoca não apenas o subtítulo da obra, mas sobretudo, a síntese do programa enciclopédico que orientou a elaboração da *História Natural* de Buffon e que, portanto,

[94] Outro achado digno de nota que ajuda a confirmar esta hipótese foi feito por Adriano B. Kury, a quem agradecemos a informação, que identificou a publicação original a partir da qual Grandville parece ter copiado o desenho de uma aranha que, na vinheta publicada nas *Cenas da vida privada e pública dos animais* (1842), figura como *frame* de porta. Ver anexos 3A1 e 3A2.

dialoga com o registro intelectual a partir do qual ele opera, e que viria a influenciar estudiosos cujo trabalho parece afetar diretamente a produção grandvilliana.

Figura 3.3a – Sem título. Museu de Belas Artes de Nancy, s/d. Recuperado a partir de Adhémar (1975: 1519). Esboço de ilustração zoológica. Grandville aperfeiçoando sua técnica de representação animal com base em manuais de ilustração científica. O detalhamento do desenho denota o rigor formal desejável a uma ilustração científica.

Figura 3.3b - O fosso dos ursos. *In*: BOITARD, Pierre. *Le Jardin des Plantes*. Paris: J. J. Dubochet, 1842. pp. 132-133.

De volta ao manuscrito de Krackq, é possível localizarmos ainda uma série de termos e conceitos provenientes de terminologias científicas que sinalizam para uma familiaridade nem tão superficial assim com o tema: "etimologia", "zoologia", "mineralogia", "reino vegetal", "ruminantes", "quadrúpedes", "paquidérmicos", "viagem filosófica", etc. Essa aproximação se torna ainda mais factível quando tomamos em conta algo que já sugerimos aqui: a forma como a ciência estava organizada à época favorecia a circulação de seus resultados de pesquisa entre diferentes atores sociais, muitas vezes dando origem a diversos produtos culturais. Tresch (2012: xii-xv) nos dá notícias sobre o fascínio que a eletricidade, o magnetismo e o estudo dos segredos ocultos da natureza exerciam sobre Balzac (1799-1850), tendo-o levado a produzir romances cujos esboços eram avaliados por conhecidos seus provenientes do campo da ciência. Também nos é familiar o misto de fascínio e desconfiança em relação às forças ocultas da natureza, desencadeadas por cientistas obsessivos que dá o tom da narrativa do famoso romance de Mary Shelley (1797-1851), *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818). (Ver: La Rocque & Teixeira, 2001)

Se com todos os exemplos mobilizados até aqui, o nível de sofisticação do tratamento concedido por Grandville ao tema das viagens não estiver suficientemente claro, existem muitos aspectos que ainda podem ser explorados com vistas à sustentação deste argumento. Os fascículos que examinamos na sequência abordam um modelo de viagem que é ao mesmo tempo parecido e diferente do modelo anterior: eles se assemelham porque observar, descrever, avaliar e registrar suas impressões particulares continuam sendo elementos que orientam as ações dos personagens; mas se distinguem no que se refere ao objeto da investigação. Se antes os protagonistas dedicavam-se aos elementos do mundo natural, nos fascículos a seguir (24º, 25º e 26º), o neodeus charlatão Puff se envolve numa série de aventuras e trapalhadas, a partir das quais se coloca a refletir sobre algumas das dimensões do mundo social de seu tempo.

É oportuno registrar que essa abertura para o mundo social no livro está em plena sintonia com o programa científico humboldtiano, o qual, embora sensível ao processo de especialização do campo, permanecia inclinado à construção de registros de natureza totalizante e à utilização de todos os recursos disponíveis para a descrição das paisagens experimentadas pelo viajante (Kury, 2008: 323-324). Isso significa dizer que, ao sistematizar a descrição fisionômica de uma paisagem, Humboldt assumia que ela era constituída pelo "conjunto de dados climáticos, topográficos, culturais, de fauna e de flora", e que, portanto, para dar conta de sua complexidade, seria necessário lançar mão dos seus sentidos, da utilização de instrumentos de medição precisos, do estudo dos hábitos das principais espécies vegetais, assim como da produção de relatos textuais e imagéticos que eram indissociáveis entre si, e mobilizavam elementos artísticos, literários e de retórica, com vistas à produção do relato mais fiel à realidade que fosse possível (Kury, 2001: 865-870). Destaque-se ainda a presença crescente de "observadores do homem" nessas expedições, mas também, e sobretudo, o surgimento da sociologia[95] que, no programa comteano, assume o topo da hierarquia das ciências positivas (Tresch, 2012: 260). Assim, durante as primeiras décadas do século XIX, a combinação entre as intensas transformações sociais e o desenvolvimento de diversas especialidades científicas originaram e colocaram em voga diferentes empreendimentos, que se pretendiam ou não científicos, mas cujo objetivo era o de investigar a natureza e o funcionamento da sociedade, assumindo como parâmetro frequente para isso as ciências naturais.

[95] De acordo com Tresch (2012: 368, nota 29), a palavra sociologia passou a ser empregada por Comte a partir de 1839, em substituição ao termo "física social".

No primeiro desses fascículos, portanto, Puff se encontra numa ilha onde se depara com uma multidão barulhenta e festejante. Ao se questionar sobre a sua localização, o viajante acredita estar, a princípio, na ilha de Calypso como na mitologia. Todavia, muito rapidamente ele acaba se dando conta de que não está em Calypso, mas sim nas Ilhas Marquesas. Seu primeiro encontro com os habitantes é tenso: cercado por todos os lados e confrontado por um nativo segurando um machado, Puff pede para não ser escalpelado, afirmando ser um deus. A este pedido os nativos respondem com tanta hospitalidade, que o neodeus acaba ficando muito positivamente impressionado e decidido a revelar ao mundo as "virtudes tocantes desses selvagens". A isso, o personagem que interpela Puff pela primeira vez e que, daí em diante, atua como seu informante responde: "Acabamos de ser incorporados por uma grande nação, que nos assegura para sempre os benefícios da civilização, e nós celebramos este evento com danças e jogos."[96]

Figura 3.4a - Um minueto nas Ilhas Marquesas. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 154. Disponível em: gallica.bnf.fr. Um dado importante ainda por ser investigado é o fato de que os nomes atribuídos por Grandville às ilhas visitadas pelo Dr. Puff são iguais ou parecidos com aqueles que designam algumas ilhas de colonização francesa, como, por exemplo, as Ilhas Marquesas da Polinésia Francesa. Nesse caso, a caracterização dos personagens da ilha com adornos e vestes típicos da nobreza, em meio a uma dança que também é de origem aristocrática, são elementos que ajudam a compor o efeito de paródia em relação ao próprio nome da Ilha. Outro aspecto que merecerá nossa atenção no futuro são as imagens que informam o repertório do artista acerca da fisionomia africanizada. Até o momento, sugerimos como hipótese que essas imagens podem estar associadas à visão francesa dos habitantes da colônia do Haiti.

[96] GRANDVILLE, *op. cit.*, pp. 154.

Com a ajuda de seu informante, Puff observa cuidadosamente os nativos: examina as danças, analisa a vestimenta (ou a falta dela) e também os jogos. Sua avaliação geral é que a sinceridade do povo das Ilhas Marquesas poderia ser atribuída à sua condição pouco civilizada. Outro fator de estranhamento para o viajante foi a descoberta de que naquele local não se trabalhava; quando uma celebração acabava, os habitantes da ilha imediatamente encontravam outro motivo para comemorar (figura 3.4a). Logo o desconforto de Puff se transforma em receio de ser desvirtuado. Ao observar marinheiros europeus sendo impedidos por algumas habitantes da ilha de deixá-la, o neodeus tomado de medo e de receio consegue fugir da ilha com a ajuda de uma geringonça que o lança para longe do lugar. Nessa dificuldade em conseguir deixar a ilha, de fato, o fascículo nos remete ao mito da Ilha de Calypso.

Um dado interessante dessa passagem é que ela parece dialogar com o entendimento cada vez mais consolidado à época de que a sociedade apresentava estágios progressivos de desenvolvimento. Isso se traduz na própria consciência dos nativos da ilha de que sua integração a uma grande nação traria benefícios de natureza civilizatória a eles. Dessa forma, depreende-se, não do relato de Puff - este já acostumado com a civilização -, mas dos próprios nativos, a aceitação implícita de uma teoria acerca dos diferentes estágios de desenvolvimento da sociedade, a qual geralmente abarca uma dimensão histórica, embora isso não esteja claramente presente neste caso. Em termos gráficos e representacionais, a familiaridade de Grandville com esse pensamento se traduz na opção por retratar os habitantes da ilha com uma fisionomia ao mesmo tempo africanizada e animalizada, e também - e este não é um dado trivial - desacostumada à disciplina do trabalho.

Embora não seja possível precisar a referência exata evocada pelo artista nesse caso, a inspiração mítica do relato (o mito da ilha de Calypso), assim como os hábitos culturais demasiadamente supersticiosos dos nativos da ilha (lembremos que Puff se livra de um destino trágico quando revela seu estatuto divino), estão em sintonia com a descrição do estado fetichista comteano. Em seu curso de filosofia positiva - cujas leituras atraíram personagens célebres ligados à ciência como o próprio Humboldt -, o filósofo preconizava a chamada lei dos três estados, a qual se aplicava não apenas ao conhecimento, mas também aos indivíduos e ao próprio desenvolvimento da sociedade. O primeiro estágio, chamado fetichista ou teológico, assumia a existência de uma força supranatural que animava e dava vida aos objetos do mundo. O segundo, chamado metafísico ou abstrato, se caracterizava pela crença igualmente fictícia em noções ou causas absolutas e unificadas. Finalmente, no terceiro estágio, positivo, os indivíduos e a sociedade abandonariam as categorias absolutas e noções

de causas ocultas em detrimento do estudo das circunstâncias dos fenômenos e do estabelecimento de leis e relações causais entre eles. Esses três estágios eram sucessivos, e constituíam pontos de passagem obrigatórios para que se pudesse alcançar o estágio final da harmonia, o estado positivo (Tresch, 2012: 259-260).

A próxima parada de Puff é numa ilha ainda mais peculiar que a anterior. Ao tocar a terra firme, e seguro de que suas virtudes estavam protegidas, o viajante retoma apressadamente suas observações "como convém a todo viajante filósofo"[97]. Muito rapidamente o neodeus se depara com os habitantes da ilha que se dividiam claramente em dois grupos sociais distintos: os grandes, cujo *ethos* orgulhoso e majestoso lembrava o da aristocracia; e os pequenos, cujo *ethos* Puff associa ao das camadas populares. A diferença entre esses grupos sociais não era apenas de ordem anatômica. Puff muito rapidamente percebeu a forma como aquela sociedade era extremamente hierarquizada, com os grandes no comando e os pequenos sendo obrigados a servi-los (figura 3.4b).

Mas essa dicotomia ajudou o viajante a entender ainda outra questão, qual seja, as diferentes reações que seu contato com os nativos provocavam: entre os grandes, Puff era visto com desdém ou se convertia em objeto de uma "pena insolente"; entre os pequenos, era alvo de zombarias. Tais reações eram motivadas pela estatura mediana do neodeus que, naquela configuração extremamente rígida, tornava o meio – híbridos entre os grandes e os pequenos – um lugar infeliz para ser ocupado naquela escala social: entre o desdém dos grandes e a zombaria dos pequenos. Com base nessa constatação e certo de seu direito e dever de batizar aquela ilha desconhecida, Puff concede a ela o nome de Ilha da Sociedade.

Entre os nativos, portanto, Puff não era considerado um estrangeiro, mas sim um indivíduo pertencente à classe média. Essa posição social um tanto complicada dificultava a admissão do viajante entre os grandes, permitida apenas em ocasiões excepcionais, graças a seu título de doutor: "seu título de doutor não lhe foi inútil. Em todos os tempos e em todos os países, as pessoas da classe média abraçaram as profissões liberais. Se não era aceito como homem, ele foi recebido como médico." Assim, graças a sua especialidade científica, Puff teria conseguido ver a nu o funcionamento da máquina social.[98]

[97] *Ibidem*, pp. 157.
[98] *Ibidem*, pp. 161.

Figura 3.4b - Os grandes e os pequenos. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 162. Disponível em: gallica.bnf.fr.

Essa metáfora, que é simultaneamente orgânica e mecânica, possivelmente não foi mobilizada ao acaso, e para nós não tem nada de trivial. Isso porque ela dialoga, ao mesmo tempo, com o desenvolvimento da fisiologia como especialidade médica e com a febre das fisiologias literárias, que se tornam objeto de muito interesse dos leitores em cidades como Paris, Londres e Rio de Janeiro durante boa parte do século XIX. As fisiologias foram um gênero literário bastante popular a partir da década de 1830-40, destinado à representação via texto e imagem dos modos e tipos sociais, assim como das transformações urbanísticas que as cidades vinham atravessando, adotando, para isso, um ponto de vista quase científico. Algumas dessas fisiologias tematizavam, entre outras coisas, os progressos mecânicos da modernidade industrial, apostando numa poética própria, do cotidiano, por meio da qual elas examinavam o objeto moderno não em função da sua novidade, mas sim em função dos usos sociais que eles adquirem, tanto do ponto de vista cultural quanto político, na forma de uma "protossociologia" - para falar com a expressão de Stienon (2010)[99].

Ao que nos parece, novamente se manifesta a intersecção marcada, por um lado, por uma certa indissociação entre os elementos do mundo social e do mundo natural que, na

[99] Ver também: Mota (2016).

concepção romântica, constituíam um mesmo todo (Tresch, 2012); por outro, a crença compartilhada de que o funcionamento do corpo social, se examinado com cuidado, poderia ser apreendido da mesma maneira como o de um ser vivo ou uma máquina. Outro aspecto interessante é que a utilização dessas metáforas não representava, necessariamente, apenas a ilustração ou a simplificação de uma ideia complexa. Para Otis (2002), mais do que simplesmente ilustrar os pensamentos, elas constituíam tanto as ideias em si, quanto a forma como os atores sociais olhavam para o mundo ao seu redor.

Não surpreende, portanto, que o movimento imediatamente posterior de Puff, ao se deparar com a animosidade e as desigualdades entre os grandes e os pequenos, seja o de idealizar um discurso sobre a "desigualdade de condições" – ideia rapidamente abandonada devido à falta de liberdade de imprensa e o desinteresse do neodeus em concorrer com os "872 filósofos que já haviam escrito *in-folios* sobre a igualdade ou a desigualdade"[100]. Mas seu exame é cuidadoso, e ele identifica não tanto na desigualdade de direitos, mas na desigualdade de prazeres um dos maiores focos de tensão entre os habitantes da Ilha da Sociedade. Ao se debruçar sobre o maior deles – o direito à caça – Puff conclui: "Ainda não se estudou suficientemente a influência dos coelhos, lebres e perdizes em matéria de revoluções." Mas logo um motim dos pequenos motivado pela prisão de três dos seus pela prática da caça ilegal e seu rápido sufocamento, levam o viajante a se abandonar em um monólogo, no qual se questiona sobre as leis e as estruturas segundo as quais aquela sociedade estava organizada.

Como "excelente filantropo que era"[101] – aliás, como todo bom viajante –, Puff decide propor medidas visando a diminuição dos conflitos, mas sua posição como membro da classe média não permite que ele se envolva com os assuntos políticos. Conforme Kury (2003: 03-05), a partir do século XVIII, as diretrizes que orientavam o trabalho dos viajantes naturalistas e também das ciências como um todo preconizavam a filantropia como virtude desejável, o que marca, ao mesmo tempo, a laicização do sentimento de caridade e o gradual afastamento da figura aristocrática do *grand tour*. A partir de então, as viagens eram realizadas não mais visando a satisfação pessoal, mas sim o fortalecimento da nação e o bem da humanidade[102]. Depois de um breve encontro com o rei da Ilha da Sociedade, que ameaça enviá-lo a uma Bastilha, o neodeus que não havia sido bem sucedido em acabar com a desigualdade entre as

[100] GRANDVILLE, *op. cit.*, pp. 162.
[101] *Ibidem*, pp. 166.
[102] Sobre o tema da filantropia e das instruções de viagem, ver também: Kury (2008: 322).

classes, com o abuso dos duelos e nem em promover a felicidade daquele povo decide por bem abandonar a ilha[103].

No que se refere a este relato, identificamos dois eixos temáticos recorrentemente revisitados por Grandville não apenas em *Um outro mundo*, mas também por muitos de seus contemporâneos, e sobre os quais existe uma literatura já muito bem consolidada que os discute.[104] Nos referimos, em primeiro lugar, ao interesse em relação à organização política da sociedade e a profusão de projetos de reformadores sociais à época, aos quais nos dedicamos no segundo capítulo da dissertação. Por outro lado, o artista se ocupa também do delicado estatuto social da classe média burguesa, operando a partir de elementos, alegorias e imagens disponíveis e já muito bem consolidados à sua época, como por exemplo a sátira dos ideais filosóficos burgueses e as suas aspirações revolucionárias, sua identificação com as profissões liberais, o desdém nutrido pela aristocracia e o deboche das classes populares em relação a sua figura e seus hábitos. Além disso, a narrativa também evoca alguns lugares-comuns elaborados pela boemia artística romântica acerca da austeridade hipócrita e da ganância que se projetava sobre a figura do burguês roliço, de casaca e cartola. Todavia, nesse caso a natureza do antagonismo é, como demonstra Seigel (1992), muito mais ambígua do que pode parecer à primeira vista.

A próxima parada de Puff, com seu ímpeto inesgotável de viajar, é a China; ou melhor: a Jovem China. Isso porque no decorrer de sua passagem, cuidadosamente supervisionada por seu informante e anfitrião, Ki-Li-Fi-Ki, Puff se depara com uma China muito diferente daquela que ele esperava encontrar; a Jovem China, de acordo com as suas observações, estaria atravessando naquele momento um intenso processo de ocidentalização, que envolvia a adoção de práticas e hábitos culturais europeus, entre os quais figuravam o teatro, a culinária, a música, o estudo das maneiras e o consumo de ópio (figura 3.4c). Nada parecido, portanto, com as expectativas iniciais do neodeus que, informado pelos relatos de outros viajantes, esperava encontrar nada menos que o ódio dos habitantes de Pequim em relação aos estrangeiros.

O que é interessante notar nesta *livraison* é a complexidade das operações mobilizadas por Grandville e Delord no livro: de uma só vez, e em um curto número de páginas, eles se apropriam, reelaboram e ecoam certa produção de relatos sobre o extremo oriente, ao mesmo tempo em que produzem um comentário satírico muito sintonizado com os eventos de sua época, tendo em vista por exemplo, que esse processo de ocidentalização da China como o

[103] GRANDVILLE, *op. cit.*, pp. 168.
[104] Ver, entre outros: Berman (2007); Hobsbawm (2014); Seigel (1992).

descrito nas observações de Puff só pôde tomar lugar de maneira mais ampla com o fim da primeira Guerra do Ópio em 1842. Esse esforço recorrente de interpretação social pode estar associado a um fenômeno mais amplo que envolve não apenas as artes gráficas e plásticas, mas também a literatura. De acordo com Burke (1992: 223-234), durante boa parte do século XIX, a História como disciplina teria se dedicado majoritariamente à política. Nesse sentido, à literatura [e às artes], coube o papel de interpretar o mundo social, o que teria originado obras monumentais como as de Balzac e Flaubert. Por outro lado, Kury sinaliza também para o fato de que, mesmo quando as representações artísticas não estavam diretamente relacionadas com a ilustração científica, os artistas buscavam se aprofundar nos conhecimentos disponíveis com a finalidade de aperfeiçoar suas técnicas de imitação da natureza. Nesse sentido, "a ciência se estabeleceu como passagem obrigatória para a produção artística". (Kury, 2008: 326)

Figura 3.4c - As sombras francesas. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 176. Disponível em: gallica.bnf.fr. Na cena representada, o efeito paródico da ocidentalização narrada por Grandville não decorre apenas da adesão dos chineses ao hábito de frequentar teatros. Pequenos detalhes no desenho nos permitem mergulhar, ainda que com certo esforço, nas camadas semânticas mais profundas da imagem evocadas pelo artista. Em se tratando de um entreato (o que se depreende a partir do programa distribuído pelo único personagem de pé na plateia, no canto direito da cena), a cena que se projeta ao fundo por meio do que se parece uma lanterna mágica retrata uma cena típica de conflito familiar no seio das classes populares parisienses no interior de uma moradia coletiva. Mais ao fundo, com as sombras menos destacadas, parecem figurar o proprietário do local (tradicionalmente conhecido por maltratar seus inquilinos e cobrar alugueis extorsivos), e os guardas provavelmente mobilizados por ele com a finalidade de por fim ao conflito (possivelmente, de maneira truculenta). Trata-se, portanto, de uma cena do cotidiano da cidade que, por sua vez, figura como um tema frequente nas representações artísticas que parodiavam esse cotidiano cômico e repressivo. No primeiro plano, a plateia pouco interessada na cena se ocupa da leitura de periódicos franceses como o satírico *Le Charivari*.

Metamorfoses, ou a descoberta da plasticidade do mundo

Desde o início de sua carreira, um dos recursos centrais utilizado por Grandville em suas sátiras foi o da transfiguração de figuras humanas e de animais. Apostando na longa tradição dos estudos fisiognômicos – que encontraram na caricatura um ambiente fértil para a experimentação formal (Nery, 2006: 12-13) – e na linguagem visual das recém-surgidas fisiologias, Grandville produziu séries de imagens que constituíam verdadeiras tipologias sociais, ou o que Benjamin chamou de "botânicas do asfalto"[105]. O efeito satírico das imagens resultava da adesão frequente do ilustrador a uma linguagem alegórica e metamórfica que produzia no observador reações variadas que não eram necessariamente excludentes entre si: o terror, o estranhamento, o riso satírico – aquele que castiga os costumes –, etc.

Todavia, não é apenas sua formação artística ligada à caricatura que aproximou o ilustrador dos estudos fisiognômicos. Na verdade, esse movimento de aproximação está ligado ao fenômeno mais amplo de propagação desta tradição desde a Idade Média. De acordo com Baltrusaitis (1999: 49), embora a base da tradição fisiognômica – que remonta à Antiguidade Clássica – tivesse se mantido sempre presente no pensamento, mesmo que nem sempre ocupando o mesmo lugar, o século XIX teria assistido a um momento de renovação do zoomorfismo no qual "todas as fronteiras do reino zoológico se confundem". Desde o período revolucionário francês, multiplicaram-se não apenas as representações sobre a fauna humana, mas houve também um período de cientificização desse conhecimento.

Em seus fundamentos, a tradição não se altera; ela continua partindo do princípio de que o corpo humano – e especialmente a cabeça – carrega sinais das tendências mais profundas do homem: "o fisiognomista observa-o, como o astrólogo, o céu, onde estão inscritos as arrumações e os destinos do mundo, e age ora por dedução direta, ora por analogia" (Baltrusaitis, 1999: 15). E o parâmetro dessas analogias são as formas dos animais, cujos instintos e aptidões, acreditava-se à época, eram mais conhecidos. No século XVII, Charles Le Brun aperfeiçoa o modelo de analogias propondo um processo geométrico, que envolve o traçado de diferentes linhas com vistas à construção de um ângulo facial exato, por meio do qual seria possível mapear a natureza dos homens e dos animais de maneira mais precisa e, mais tarde, sua inteligência (Baltrusaitis, 1999: 37; 50). Petrus Camper, por sua vez, se apropria do método geométrico e avança a ideia de que, apesar da diversidade, o mundo zoológico é um só. Isso significa dizer que os procedimentos representacionais dos quais ele

[105] Ver: Nery (2018).

lança mão para a conversão de animais em seres humanos são os mesmos "que a natureza parece ter seguido na criação dos animais". Assim, segundo Baltrusaitis (1999: 53), Camper, cuja contribuição também dialoga com a de Lavater, acrescenta ao processo geométrico "a noção do grau e de um desenvolvimento espiritual e físico". Mais tarde, Gall também ofereceria sua contribuição à cientificização dos estudos fisiognômincos com a criação da frenologia, cujo princípio baseava-se na análise do crânio com vistas à produção de uma topografia dos caracteres e paixões (Baltrusaitis, 1999: 61-63) (Fig. 3.5). Um dado a esse respeito que não deve passar despercebido é que os estudos fisionômicos não se restringiam à figura humana; como sugerimos há pouco, a tradição das viagens filosóficas preconizava o estudo da fisionomia das paisagens, cujos caracteres poderiam revelar as predisposições de uma determinada região, assim como as formas de sociabilidade de seres humanos e plantas. (Kury, 2008: 327)

Esse caldo de cultura abastece a produção e a imaginação de Grandville e seus companheiros da imprensa satírica como Paul Gavarni e Honoré Daumier, que exploram ao limite "a irrupção da fauna política" (Baltrusaitis, 1999: 50), com suas charges publicadas na imprensa satirizando o Rei Luís Felipe, seus funcionários e juízes incansavelmente. O tema fascina também o autor da *Comédia Humana* que, a essa altura, já havia garantido para si a fama de "agudo anatomista social" (Seigel, 1992: 12). Kaenel (1986: 24-26), por sua vez, se refere a uma sofisticada "zoologia política", sugerindo que o principal incentivador de Grandville no tema teria sido Balzac, com quem o ilustrador havia tido a oportunidade de colaborar em diferentes projetos desde os primeiros anos da década de 1830, quando trabalharam juntos pela primeira vez na imprensa satírica. Para o autor, Grandville representaria nada menos que o "Buffon da humanidade".

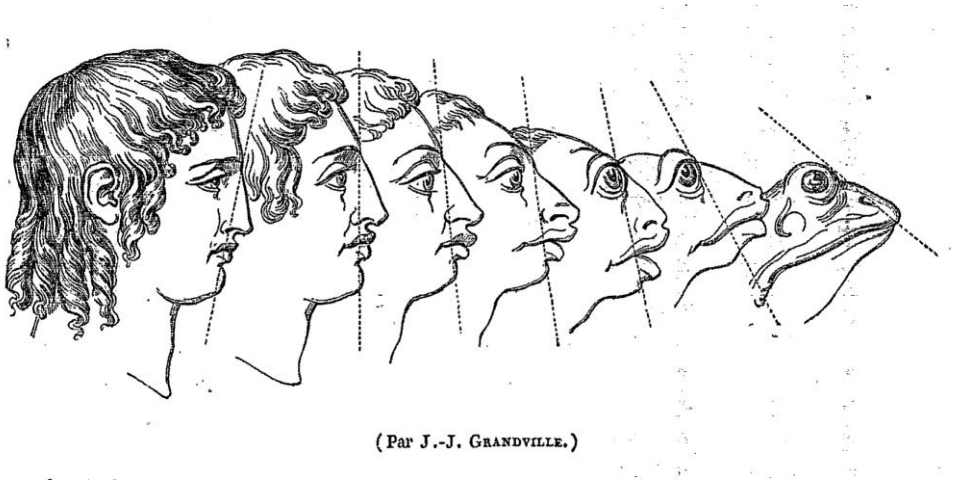


Figura 3.5 - Apolo desce até a rã. *In*: *Magasin Pittoresque*, 1844, XII, p. 272. Aqui Grandville lança mão das teorias fisiognômicas do ângulo facial, invertendo a evolução. (Baltrusaitis, 1999: 72)

Tresch (2012: 178-179) localiza ainda outras referências presentes na obra de Grandville, especialmente relacionadas à anatomia filosófica de Geoffroy Saint-Hilaire e aos estudos astronômicos de Laplace. Ainda não foi possível precisar a natureza da aproximação proposta pelo autor com a produção de Laplace, já que o famoso astrônomo representa, de certa forma, um registro intelectual antagônico com o qual acreditamos que Grandville tenha desenvolvido um diálogo mais profícuo. Além disso, em termos astronômicos, veremos a seguir que a natureza do universo da forma como é descrita por Grandville o aproxima muito mais de figuras como Restif de la Bretonne e Charles Fourier.

Por outro lado, a conexão do artista com as ideias do cientista saint-simoniano Geoffroy Saint-Hilaire é muito rica e interessante. Isso porque, em diferentes momentos de sua obra, e mesmo em diferentes fascículos de *Um outro mundo*, as charges e ilustrações produzidas por Grandville parecem dialogar intimamente com a defesa apaixonada de Saint-Hilaire do princípio da modificação das espécies, algumas vezes, via intervenções técnicas humanas. E o que é interessante notar é que o interesse grandvilliano na anatomia filosófica do cientista não se resume apenas à teratologia, ou seja, o estudo dos monstros. Estamos cada vez mais convencidos de que, na verdade, as ideias de Geoffroy sobre os processos metamórficos e de transformações na natureza e nos seres vivos não apenas interessaram Grandville, mas sobretudo influenciaram nas soluções gráficas desenvolvidas pelo artista para representá-los.

A obra do professor do Museu de História Natural de Paris se notabilizou, sobretudo, em função de um grande debate em que se envolveu com seu colega de instituição, Georges Cuvier, a partir de 1830. A importância assumida pela contenda se traduz na anedota frequentemente mobilizada pelos seus estudiosos para dar a dimensão do que ela representou. A história narra a reação de Goethe às notícias sobre a disputa na Academia de Ciências de Paris:

> Entre 1836 e 1848, Johann Peter Eckermann, secretário particular de Goethe, registrou, numa espécie de diário, as conversas que manteve com o escritor então nos seus últimos anos de vida. Em agosto de 1830, quando chega a notícia da revolução de julho na França, Eckermann apressa-se em perguntar ao eminente escritor sua opinião sobre este "grande movimento". Goethe respondeu, rápido: "O vulcão explodiu, tudo está ardendo, não haverá mais negociações…" E Eckermann, espantado: "É terrível, mas não era possível esperar outra coisa, nesta conjuntura, senão a expulsão da família real…" E Goethe, mais espantado ainda: "Não me parece ter entendido bem, caro

> amigo, não falei disso; falo da discussão científica entre Saint-Hilaire e Cuvier, na última sessão da Academia"[106]. (Saliba, 2003: 31)

Em resumo, o debate envolvia duas posições acerca da natureza: em seus estudos de anatomia comparada, Cuvier preconizava uma posição fixista, contrária, portanto, à compreensão das relações dinâmicas que os seres-vivos estabelecem com o meio (Kury, 1998: 10-11). Em outras palavras, o proeminente cientista francês, ao defender a ideia de uma natureza estática, se colocava no campo oposto da tradição lamarckista, e defendia a harmonia entre os organismos e suas condições de existência, propondo um modelo sofisticado de classificação dos seres vivos, com base no funcionamento de seus sistemas, dividindo-os em quatro grupos, entre os quais haveria um hiato que impossibilitaria a comparação entre organismos pertencentes a grupos diferentes (Tresch, 2012: 160-161). Saint-Hilaire, por sua vez, elabora o princípio da unidade da composição, uma espécie de arquétipo ou plano único, que se realiza em diferentes proporções em cada espécie. Para ele, as mudanças ocorridas nas espécies estariam ligadas ao ambiente, ideia herdada de Lamarck, embora existam nuances. De acordo com Tresch (2012: 162 - Tradução nossa), Geoffroy definia "a natureza como unidade na variedade". Para fazer seu ponto, investiu em experimentos de transformismo tecnicamente induzido com embriões e foi um grande incentivador da teratologia. A respeito das metamorfoses, cumpre-se destacar que, elas não se referem, necessariamente à evolução no tempo; Para Saint-Hilaire, trata-se, na verdade, da possibilidade de cada ser de transformar o modelo originário em busca de adequação ao ambiente e às condições que regem a sua vida. (Kury, 1998: 11)

Cabe notar que as posições assumidas por esses estudiosos no debate não se resumem à contenda científica; elas se referem também à forma como eles se apresentavam no mundo e defendiam seus interesses sócio-profissionais. Nesse sentido, ambos encarnavam e defendiam diferentes projetos de ciência. Cuvier, que em termos acadêmicos acaba levando a melhor no debate, representava, assim como Laplace, um modelo de ciência baseado na exploração de uma concepção fixa e estável da natureza e do sistema de patronagem, do qual procurava se aproveitar para garantir postos de poder para si e seus aliados, defendendo a manutenção da ciência como um privilégio elitista e cujo lugar seria a academia. Sua ênfase no fixismo das

[106] Cf. Kury (1998: 11), a literatura sobre o tema retoma de maneira frequente a passagem da carta que Goethe escreveu a Frédéric Sorte na qual ocorre uma confusão semelhante à narrada por Saliba (2003: 31), para ilustrar a importância assumida pelo debate. O interesse de Goethe na contenda se explica, sobretudo, pelo fato de que o autor considerava Saint-Hilaire como seu equivalente francês no campo da zoologia, pois as ideias deste último dialogavam intimamente com aquelas desenvolvidas pelo escritor alemão a respeito da botânica. Ver também: Kaenel (1986), e Tresch (2012: 167).

espécies representava também uma teoria que de certa forma harmonizava com a ideologia católica da Restauração[107]. Saint-Hilaire, por outro lado, assim como Ampère, Arago e Humboldt, compreendia a natureza como um sistema em constante processo de transformação, devido tanto ao seu próprio processo interno, quanto a ação dos indivíduos que a compõe. Assim, o registro intelectual preconizado por esses personagens incentivava um mergulho na modificação tecnológica, o que representava também a adoção de uma postura mais ativa no processo de construção do conhecimento. Dessa forma, a ênfase na unidade reafirmada por Saint-Hilaire fazia ressoar a crítica ao egoísmo e à fragmentação da Monarquia de Julho, o que lhe garantiu o apoio de republicanos, socialistas, atores sociais ligados à imprensa e cientistas anti-laplaceanos. (Tresch, 2012: 166-167)

Embora as ideias de Saint-Hilaire não tenham ganhado a posteridade, elas de alguma forma traduziram melhor o sentimento geral de sua geração, que era o de estar vivendo uma época de transformações excepcionais. Isso explicaria, de certa forma, não apenas a adesão de Grandville às ideias do titular da cadeira de história natural dos vertebrados, mas de um número expressivo de artistas e literatos ligados ao romantismo. De acordo com Kaenel, as teorias de Saint-Hilaire representavam um tipo de legitimação científica para a crença romântica na unidade essencial entre o homem e a natureza. Um de seus grandes admiradores, Balzac incluiria no prefácio da *Comédia Humana* um grande elogio a Geoffroy, sobre cujas ideias estaria assentado todo o edifício da obra monumental, em especial, a ideia de um plano único da criação, presente, como já sinalizamos, na tradição dos estudos fisiognômicos. Este não é um dado trivial se tomarmos em conta novamente o fato de que Balzac teria sido um dos principais iniciadores de Grandville em debates da ciência moderna (Kaenel, 1986: 25-26). Dessa forma, os processos metamórficos retratados pelo artista evocam, a nosso ver, simultaneamente, o princípio do plano comum da criação de Saint-Hilaire, o interesse da época pelo transe, pelo êxtase e pelo inconsciente, e também a interligação entre os elementos naturais e artificiais.

[107] Destaque-se, contudo, que Cuvier era, na verdade, protestante.

Figura 3.6a - Metamorfoses do sono. **Figura 3.6b** - Apocalipse do balé. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 243, pp. 52. Disponíveis em: gallica.bnf.fr. Nessas imagens, é como se Grandville retratasse uma verdadeira epifania da realização do plano geral da criação de Geoffroy Saint-Hilaire.

O tema das metamorfoses e a antropomorfização (tanto física quanto cultural) dos astros celestes sugere, também, grande afinidade da produção grandvilliana com as teorias elaboradas por Restif de la Bretonne sobre o transformismo e a natureza do universo no final do século XVIII e publicadas na forma de um texto (*Physique*, 1796) e de um romance utópico (*La découverte australe*, 1781). É impossível se deparar com os dilemas conjugais entre o sol e a lua, ou com o universo fantástico e onírico de Grandville, repleto de mundos a serem descobertos e povoados por corpos celestes antropomorfizados e todo tipo de criaturas estranhas, e não associá-los à teoria das cópulas planetárias de Restif (Fig. 3.7). Por estranho que possa parecer, o tema das cópulas planetárias não era incomum no início do século XIX. Como demonstramos no capítulo 2, o socialista Charles Fourier acreditava profundamente na ideia de que haveria uma forte relação de interdependência entre o que acontecia na Terra e aquilo que se passava no cosmo. Assim, os astros também eram influenciados pela economia das paixões e, em sua cosmogonia, havia espaço para planetas bissexuados que se beneficiavam de suas relações sexuais entre seus pólos norte e sul, além de manterem relações de cópulas com outros planetas através de "jatos aromáticos" (Konder, 1998: 41-42). No caso de Restif, assim Poster descreveu sua teoria das cópulas planetárias:

> ele conceitualizou o sistema solar em termos de "a cópula do sol e dos planetas". Toda a matéria estava viva e emitindo fluido seminal; o sol deu luz a que fertilizou os planetas... havia um Deus no universo de Restif que se

> assemelhava ao deus deísta porque ele era a força remota que dava impulso a toda a matéria. Mas na visão estranha de Restif, esse Deus era composto de pura paixão... ele era fluido seminal. (Poster *apud* Roberts, 2006: 85-86 - Tradução nossa)

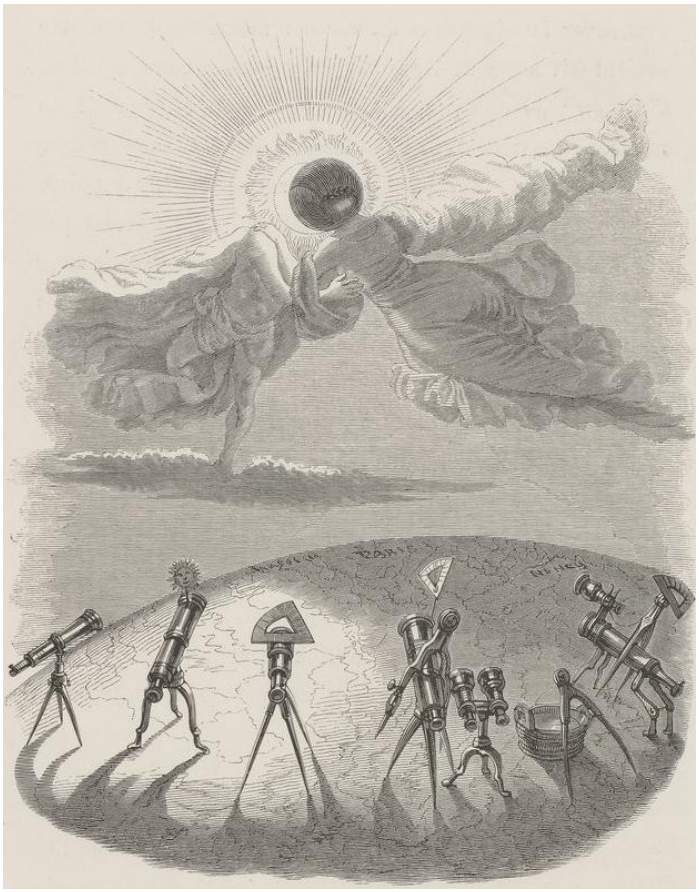


Figura 3.7 - Um eclipse conjugal. *In*: *Un autre monde*, 1843, pp. 94. Disponível em: gallica.bnf.fr.

A associação entre Restif e Grandville também é quase imediata quando se trata das engenhocas que, em ambas as obras, conduzem os personagens a lugares anteriormente inalcançáveis, embora isso talvez pudesse estar associado, também, à força do balonismo na França desde o final do século XVIII[108]. Mas a afinidade entre Grandville e Restif também poderia ser explicada pela força da imaginação utópica a partir da qual eles deram sentido ao mundo.

Para Loty, os primeiros escritos sobre a teoria do transformismo e da evolução não estariam em Lamarck como em geral acreditam os estudiosos do tema, mas sim em Restif. Entretanto, a compreensão desse pioneirismo exigiria, segundo o autor, uma mudança no olhar dos próprios historiadores que se propõem a investigar o assunto: ela exigiria que

[108] Sobre o balonismo, ver: Holmes (2008), especialmente o capítulo III.

fossem repensadas as próprias relações entre o que é considerado como científico e como não-científico e o papel da imaginação na construção do conhecimento. Segundo o autor:

> os especialistas na história do transformismo ou do evolucionismo acham difícil descobrir essa origem (e, com ela, a natureza do transformismo ou evolucionismo), porque são precisamente especialistas, neste caso, em história da biologia ou das ciências da natureza. Ora, como o trabalho de Rétif nos permite perceber, a ideia de uma transformação das espécies não vem inicialmente das ciências da natureza, mas de uma experiência e de uma representação do tempo pessoal e coletivo, e de um trabalho de imaginação, que se baseia nessa experiência autobiográfica e sócio-política para desenvolver uma teoria da natureza. A história das ciências é cegada pelas divisões entre o que se convencionou a chamar de "ciência" e o que seria radicalmente diferente dela, e entre os territórios das ciências da natureza, dos saberes sobre o homem e da literatura de ficção. Assim, a imagem comum da ciência impede que se perceba o papel da imaginação na descoberta. (Loty, 2012: 01-02 – Tradução nossa)

Isso não quer dizer que as distorções operadas pelo artista não oferecem possibilidades de conhecimento sobre o mundo; pelo contrário, como sinaliza Tresch:

> O novo mundo fantástico que Grandville apresentava era distorcido; ainda assim, em suas distorções, era essencialmente um espelho fiel das modificações desconhecidas apresentadas e discutidas naquele momento em lugares como o Museu de História Natural e as Exposições de Produtos da Indústria Nacional. Assim como Robert-Houdin [...] Grandville partiu da descoberta central e vertiginosa de sua era – a plasticidade e a modificabilidade da natureza, devido tanto ao seu processo inerente de invenção e de transformação, quanto às intervenções técnicas dos humanos – e levou esta descoberta aos seus limites, alimentando e ao mesmo tempo zombando da credulidade e do otimismo de sua audiência acerca da perfectibilidade do mundo. (Tresch, 2012: 184-185 – Tradução nossa)

A imaginação a serviço da produção do conhecimento

Na seção final deste capítulo, nos esforçamos por aparar algumas arestas e sinalizar alguns aspectos dignos de nota acerca da forma como Grandville opera seu processo de criação artística. Em primeiro lugar, devemos retornar ao papel das imagens no interior dos livros ilustrados. Isso porque, embora Grandville se apresse em alardear a supremacia da imagem sobre o texto – ou a do *crayon* sobre a pluma, alegoricamente falando –, acreditamos que a ideia de autonomização da imagem seja demasiadamente otimista nesse caso. Como propusemos no primeiro capítulo, apostamos mais no estabelecimento de uma articulação orgânica e indissociável entre texto e imagem que permitiu, de uma só vez, o afastamento da imagem de sua condição de simples acessório, e o aprofundamento da experimentação gráfica

por parte do ilustrador, especialmente no que diz respeito à representação de processos e metamorfoses, explorando os limites narrativos das imagens. Aliás, esta é, com já foi anteriormente sinalizado, mais uma característica partilhada entre *Um outro mundo* e o gênero dos relatos de viagem, embora existam nuances.

Essa interdependência está associada ao fato de que as gravuras produzidas por Grandville são construídas à maneira de logogrifos mais ou menos complexos, exigindo de seu leitor/observador, portanto, o domínio de certos protocolos de leitura. Algumas vezes, o próprio Grandville oferece ao leitor/observador tais protocolos, seja incluindo elementos gráficos que ajudem o leitor a se situar ou, em outros casos, oferecendo explicitamente ao público instruções de leitura da imagem como no caso dos famosos sonhos ilustrados pelo artista e publicados no *Magasin Pittoresque* em 1847, com uma homenagem póstuma dos editores. Na carta remetida ao editor do periódico junto com as gravuras, Grandville sugere protocolos de leitura da imagem, assim como interpretações possíveis para os sonhos (figura 3.8). Em outras ocasiões, é o próprio texto do livro que descreve as imagens. Em *Um outro mundo*, essas estratégias coexistem. Dessa leitura, espera-se que o leitor/observador depreenda no mais das vezes alguma razão moral ou filosófica oculta. A presença dessas significações morais e filosóficas na produção grandvilliana, por meio das quais ele faz questão de conduzir o leitor/observador sinaliza para uma aspiração sócio-profissional que ultrapassa os limites do entretenimento.

Mas se por um lado Grandville satiriza, por outro dá notícias de um certo paradigma de ciência partilhado por ele e por seus contemporâneos. Acerca desse paradigma, o que ele nos dá a entrever é a forma como a imaginação é posta a serviço da produção do conhecimento. Isso porque, num mundo marcado por atores sociais mobilizados pela ideia de que a difusão da ciência seria a forma mais eficaz de conduzir a humanidade ao aperfeiçoamento, só a pujança imaginativa seria capaz de auxiliá-los no esforço de superação da realidade e de permiti-los conhecer o mundo por vir (Saliba, 2003: 99). Daí o surgimento de projetos tão complexos – e muitas vezes inusitados – quanto o dos filósofos e dos reformadores sociais do século XIX como Charles Fourier, Saint-Simon, Auguste Comte e Karl Marx, alguns dos quais constituem, como vimos, objeto de interesse de Grandville.

Argumentamos, portanto, que o exame cuidadoso da produção grandvilliana - e, em especial, de sua obra prima *Um outro mundo* - sob o prisma da História das Ciências, sinaliza tanto para a forma como as charges e ilustrações criadas por Grandville ecoavam a produção científica, e em especial, aquela decorrente dos relatos de viagem, como também para o modo como o artista se apropriava desse gênero narrativo em termos de retórica, estética e

preceptística, e promovia sua releitura na chave de uma certa utensilagem mental que não hesitava em mobilizar a imaginação como esforço reflexivo capaz de ajudar na difícil tarefa de atribuir sentido ao mundo fragmentado que alimentou a imaginação romântica e utópica durante a primeira metade do século XIX. As distorções promovidas pelo artista a partir de procedimentos estéticos extremamente sofisticados, sob esta perspectiva, não prejudicavam a compreensão de sua obra, mas antes, potencializavam seus sentidos e a vivacidade dos sentimentos de sua época. Nesse sentido, as ciências para Grandville não representavam um simples manancial temático. De alguma forma, o que nosso exame demonstra é que elas também formataram e deram o tom à sua obra como um todo, perpassando-a em graus variados nas diferentes etapas de sua carreira. Em sua expressão mais complexa possível, a modernização técnica e científica constituiu para o artista objeto de investigação de grande interesse.

Restam ainda muitas perguntas que nossa pesquisa não pôde responder. Algumas porque não encontramos documentos que possam nos oferecer essas respostas; outras porque a própria natureza dessa produção tende a não oferecer respostas fechadas para as questões que ela coloca no mundo. Isso tem a ver não apenas com a ambiguidade própria desses produtos culturais, mas também com os condicionantes sócio-históricos que engendram essa produção, sejam eles de ordem profissional (que dizem respeito aos limites impostos à criatividade do artista ou às disputas e negociações que atravessam o processo de produção da obra), de ordem econômica (afinal, esses produtos culturais dependiam de um mercado consumidor), ou de ordem subjetiva (afinal, as posições dos atores sociais não é estática, e muitas vezes também está submetida a diferentes constrangimentos). Mas existe uma para a qual gostaríamos de oferecer, ao menos, um ensaio de resposta, qual seja, a do nível de consciência que Grandville possuía acerca de sua obra como um todo, e também do mundo à sua volta: como afirmamos há pouco, esta talvez seja uma resposta que não aceite posições definitivas. Mas embora acreditemos profundamente na perspicácia e na sofisticação do esforço reflexivo de Grandville, o efeito que o contato com a sua produção tem sobre os seus leitores/observadores escapa ao controle de seu autor. Uma vez no mundo, elas são continuamente reinterpretadas em meio ao cruzamento de diferentes temporalidades. Dessa forma, é evidente que muitas generalizações só podem ser feitas pela posteridade, com o distanciamento que elas exigem. Assim, o que buscamos com esta pesquisa foi oferecer uma interpretação possível e o plausível sem, com isso, querer afirmá-la como a única possível ou como aquela que o próprio Grandville esperava que seus leitores/observadores extraíssem da sua obra.

Figura 3.8 - Últimos desenhos de J.-J. Grandville. Primeiro sonho. Crime e expiação. *In*: *Magasin Pittoresque*, v. 27, p. 210-212, 1847. Disponível em: Images d'art (https://art.rmngp.fr/fr). Pouco antes de sua morte, devido às complicações de uma difteria em 1847, Grandville teria enviado esta gravura, junto com uma outra para Edouard Charton, editor do *Magasin Pittoresque*, publicação com que colaborava regularmente. Essas gravuras foram publicadas postumamente, acrescidas das cartas remetidas pelo próprio Grandville, nas quais ele descrevia os sonhos e fornecia aos leitores instruções sobre como elas deveriam ser lidas. Assim, orienta os editores a advertirem aos leitores que comecem a olhar a cena do alto, seguindo a linha do desenho até a extremidade inferior do sonho, que retrata o assassinato de um carvalho. A cena narra o sonho de um assassino tomado pelo remorso, ou o pesadelo de uma pessoa atormentada pela ideia de cometer um crime; Grandville deixa em aberto para que o leitor decida. A cena dramática se desenrola do terrível assassinato numa série de metamorfoses e bizarrices que representam a confusão mental e as tentativas desesperadas do assassino de se livrar, de uma só vez, de sua culpa, e dos olhos da justiça. Dentro em pouco, os olhos se convertem numa criatura monstruosa, que representa a vingança divina, ou humana (Grandville também deixa em aberto, para que o leitor decida). A cena se encerra com o sonhador tentando alcançar a cruz, símbolo da expiação de seu crime, enquanto continua sendo atormentado pelo monstro e pelos olhos que se multiplicam ao seu redor. O artista encerra sua carta, sugerindo aos editores que informem aos leitores que a sucessão de eventos no desenho deve ser entendida de forma paralela ao senso moral daí decorrente. Para ele, a forma com que sua obra de arte compreendeu e exprimiu aqueles sonhos é completamente original, tendo sido vista antes apenas em *Um outro mundo*.

A título de esclarecimento, optamos deliberadamente neste capítulo por não atribuir nenhum rótulo específico ao conjunto de influências científicas que ajudaram a constituir a cosmovisão grandvilliana e que, em outras ocasiões tratamos por "ciência romântica". Essa opção se justifica em função de nosso esforço de não operar a partir de categorias anacrônicas, ou de tentar atribuir rótulos a personagens demasiadamente complexos.

Consideramos também a dispersão temporal de algumas das referências que compõem o repertório científico de Grandville que, até o momento, embora apresente uma identificação profunda com as ideias do "romantismo mecânico" de Tresch, parece não estar restrito somente a ele. Assim, mais do que incorrer no risco de reificar uma "ciência romântica", procuramos indicar no decorrer deste trabalho a forma como a ciência, entendida como uma forma de cultura, interagia com as demais formas de cultura em evidência nos anos iniciais do século XIX, em especial, com o romantismo. Nosso interesse, nesse sentido, esteve ligado à tentativa de compreender os meios pelos quais essas dimensões culturais se influenciavam, ao mesmo tempo em que guardavam aproximações possíveis entre si, especialmente no que se refere ao diálogo profícuo entre a ciência e a produção artística à época. Dessa forma, buscamos, tanto quanto possível, estar atentos à complexa ecologia social que habitava a Paris da Monarquia de Julho e às próprias ambiguidades características dos atores históricos sobre os quais nos debruçamos.

Anexos do capítulo

Anexo I – Descrição das sereias[109]

LES SIRÈNES,
Donnés par M. Ulysse, d'Ithaque, capitaine au long cours.

"Ces animaux, mi-femmes, mi-poissons, se tiennent ordinairement dans les mers de Sicile. Leur principale occupation consiste à attirer les voyageurs par leurs chants, et à les immoler ensuite à leur faim dévorante. La nature les a douées d'une voix dont le charme et l'étendue sont inexprimables. Elles motent sans la moindre peine jusq'aux notes les plus aiguës, exécutent les trilles les plus compliqués, les points d'orgue les plus difficiles. On a essayé de les rendre propres au théâtre et de leur dessiner des cavatines; mais leur instinct rebelle s'en constamment opposé à cette éducation; jamais elles n'ont pu vivre dans l'atmosphère des coulisses. La puissance de leur organe est si grande, que les matelots qui naviguent dans les parages qu'elles fréquentent habituellement sont obligés de se boucher les oreilles avec de la cire-vierge. La manière dont ces êtres se reproduisent est un phénomène qui a défié jusqu'ici toutes les investigations de la science".

Anexo II – Descrição das espécies provisórias, que se refere aos animais do poleiro[110]

ESPÈCES PROVISOIRES

"Sous ce titre, plus que singulier, nous sommes forcés, en attendant mieux, de désigner les oiseaux que la science n'a pu encore classer; non qu'elle y renonce (la science ne renonce à rien), mais parce que l'Académie n'a pas eu le temps de fabriquer les mots qui serviront à faire connaître ces espèces nouvelles. Quarante savants s'occupent jour et nuit de ce travail, aujourd'hui fort avancé. On a trouvé la première partie de ces mots; car tout mot scientifique se compose nécessairement de deux parties au moins: la fin ne tendera sans doute pas à arriver. Il reste à desirer que cette nomenclature soit à la

[109] GRANDVILLE, *op. cit.*, pp. 108-109.
[110] *Ibidem*, pp. 114-115.

portée, sinon de tout le monde, du moins des intelligences d'élite. En attendant, nous sommes obligés de laisser à l'imagination de chacun le soin de caractériser les animaux qu'il a devant les yeux”.

Anexo III – Descrição das plantas marinhas[111]

PLANTES MARINES, COQUILLAGES, MADRÉPORES

"Tout-à-l'heure, nous avons vu l'homme dérober à la nature le secret de ses arts; maintenent nous surprenons la nature lui demandant à son tour des modèles. Que sont, en effet, ces plantes marines, sinon une reproduction exate des dentelles, guipures, brosses, écrans, aigrettes, épaulettes, pompons, panaches, toupets, peruques et gazons?"

Figura 3A1 - Vinheta de encerramento do Tomo I. *In*: *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1842, pp. 605. "Boa noite, então, amigo leitor; retorne à sua casa, mantenha sua jaula bem fechada, durma bem, tenha bons sonhos e até amanhã”.

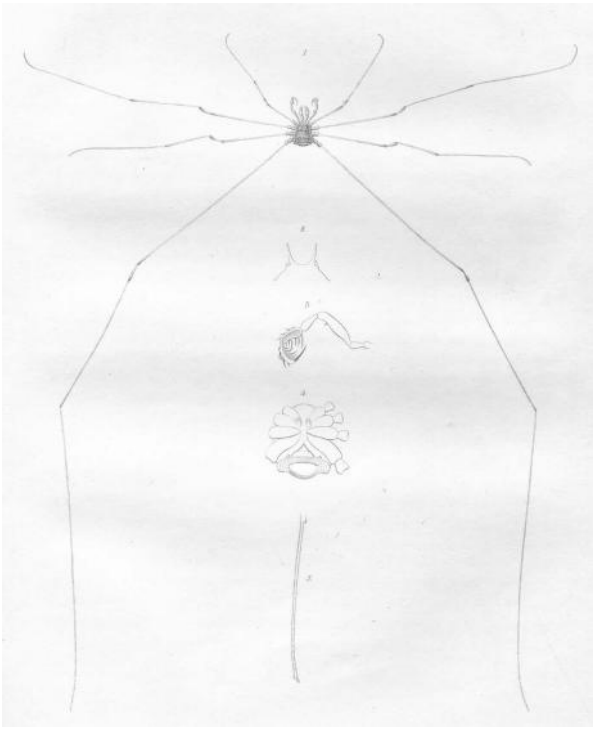


Figura 3A2 - HOPE, F. W. “On a new Arachnide, uniting the genera Gonyleptes and Phalangium”. *The Transactions of the Linnean Society of London*, 17, 1836-1837, pp. 397-399. Esta é, possivelmente, a prancha de onde Grandville teria copiado a aranha retratada como frame de porta na vinheta das *Cenas*. Agradecemos a informação a Adriano B. Kury.

[111] *Ibidem*, pp. 119-120.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção satírica de J.-J. Grandville mobilizou e continua a mobilizar o interesse e a curiosidade de inúmeros observadores. O que a pesquisa demonstrou é que, por um lado, a natureza desse interesse está associada às idiossincrasias que caracterizam a sua obra e, por outro, à maneira como ela constitui um testemunho extraordinariamente rico para se pensar a experiência moderna. A riqueza desse testemunho reside em vários aspectos que o integram: em primeiro lugar, as composições elaboradas pelo artista assumem a expressão de uma narrativa que não se enxerga numa posição exterior ao processo histórico; pelo contrário, ao optar por se retratar em várias de suas vinhetas, Grandville parece demonstrar uma consciência singular de sua inserção no mundo, e dos elementos por meio dos quais se define a experiência moderna. Ao mesmo tempo, ele parece projetar nessa produção todas as suas aspirações e também os dilemas com os quais ele se vê obrigado a se confrontar no interior dessa conjuntura.

Outro elemento central presente na sua obra é a inventividade das soluções plásticas que o autor encontra para conceder uma fisionomia original a elementos, fenômenos e temas nem tão originais assim. Ao que nos parece, Grandville não apenas acessa o repertório de fórmulas gráficas disponível em sua época, mas também o expande e o atualiza. Para além disso, o artista demonstra um interesse significativo em explorar os temas e debates provenientes do campo científico, com os quais aparenta ter expressiva familiaridade. Acreditamos que, pelo menos em parte, essa familiaridade é decorrente da rede de sociabilidade na qual ele estava inserido, uma vez que ela reunia indivíduos oriundos de diferentes grupos sociais, profissionais e orientações políticas, e que em alguns casos, também manifestaram profundo interesse pela ciência. Assim, é provável que eles tenham atuado como facilitadores da inserção de Grandville nos debates do campo já que, como vimos, ele possuía uma educação formal deficitária. A outra parte dessa familiaridade deve-se, como demonstramos, à própria centralidade assumida pelo tema naquela sociedade. A seu modo, o artista reinterpretou a natureza, o universo e a produção científica de sua época com maestria e originalidade.

Tal como muitos de seus contemporâneos, o ilustrador lançou mão dos seus meios de expressão para se colocar no mundo, dar sentido a ele e também à sua própria existência. Em função disso, ele foi constantemente celebrado como alguém capaz de exprimir de maneira sintética e eficiente todas as mazelas, contradições e vícios de sua época. Grandville também era conhecido, especialmente entre seus colaboradores, pelo afinco com que defendia suas posições políticas, mas, sobretudo, seu estatuto profissional como artista de gênio. Como vimos, os embates em que ele se envolveu em defesa da legitimidade do seu ofício e da sua produção se inscrevem tanto na sua trajetória quanto na sua arte. Nesse sentido, é possível que a reflexão sobre a produção grandvilliana no mundo contemporâneo possa, inclusive, contribuir para pensarmos o avanço em escala global do anti-intelectualismo e a luta pelo reestabelecimento da legitimidade – e não da autoridade acrítica – do discurso acadêmico e científico.

Como vimos, sua obra mobilizou a atenção de vários críticos em diferentes épocas, cujas análises privilegiavam determinados aspectos da sua produção em detrimento de outros. Essas críticas também foram construídas a partir de ideias distintas acerca da própria natureza do que é a crítica. Em alguns casos, elas operaram com base numa lógica judicativa; em outros, de maneira a oferecer uma contribuição para a complementação dos sentidos presentes na obra. Todavia, o que todas parecem ter em comum é a convicção de que a produção grandvilliana constitui, de uma só vez, uma leitura sobre a experiência moderna e uma expressão característica dela. Elas também sugerem uma identificação do artista com a produção de uma arte de natureza narrativa e pretensamente filosófica, o que, todavia, nem sempre consideram como uma característica positiva. Em alguns casos, Grandville é identificado e reclamado como precursor e visionário, o que pode representar o risco de incorrer em anacronismo na visão da historiografia mais recente. Em outros, acaba sendo considerado transgressor das normas do decoro que orientam a produção artística.

Com esse trabalho, esperamos poder somar aos esforços do campo no sentido de atender às diferentes demandas programáticas que vêm se apresentando nos últimos anos, especialmente naquilo que se refere à importância de considerar a ciência em suas relações com outras dimensões da vida cultural. Em nosso caso, nos esforçamos por dialogar de maneira mais direta, em primeiro lugar, com os estudos sobre a comunicação na ciência, em especial na expressão assumida pela agenda a partir de Secord (2004), para quem a saída para a crise vivida pelo campo à época poderia residir no investimento em estudos que assumissem como perspectiva fundacional a produção do conhecimento em si como uma forma de ação comunicacional – tanto do ponto de vista teórico, quanto do ponto de vista das narrativas que

nós produzimos. Dito de outro modo, isso significaria reconhecer que todo o processo de produção do conhecimento envolveria processos comunicacionais, o que representa uma virada teórico-metodológica bastante expressiva em relação à perspectiva de que a comunicação constituiria apenas uma fase da produção do conhecimento, ou seja, a do momento da publicação. Nesse sentido, alem da natureza das fontes a partir das quais operamos nesse trabalho, o período analisado é, como vimos, um momento privilegiado para a investigação da circulação de atores e ideias em diferentes espaços e grupos sociais.

Em segundo lugar, procuramos dialogar com a demanda pelo aperfeiçoamento no tratamento concedido pelos estudiosos do campo ao consumo, à produção e à função das imagens com vistas à superação de análises superficiais das imagens visuais que, embora venham recebendo cada vez mais atenção nas publicações, tem sido largamente mobilizadas apenas como elementos ilustrativos ou voltados para atrair audiências amplas sem, contudo, levar em consideração suas dimensões epistemológicas, cognitivas e seu papel fundamental na própria forma como a ciência se define e é definida e percebida pelo público. Para Tucker (2007), é necessário que os historiadores da ciência reconheçam a heterogeneidade das imagens científicas, suas diferentes condições e circunstâncias de produção e a variedade de funções sociais e culturais que elas assumem, questionando como enquadrar os seus significados históricos em contextos e mediações mais amplas que constituem a cultura. A autora sugere ainda um diálogo mais próximo com os estudos sobre história da arte e da cultura visual, sinalizando para a abertura comum dos campos para formas culturais e corpos de conhecimento antes excluídos dos modelos canônicos, incluindo-se nessa abertura as imagens científicas, mas também, as imagens populares. Outro interesse partilhado entre esses campos é a relação histórica entre tecnologia e visualidade, que denota o entendimento da percepção como produto da experiência histórica. Conforme Daston (2012), esse novo olhar sobre as imagens científicas poderia contribuir, inclusive, para a derrubada do mito de que as ciências cultivam a amnésia em oposição às humanidades, a quem caberia o papel de guardiãs da memória, já que a autora demonstra em seus estudos a maneira como as chamadas "ciências do arquivo" operam fundamentalmente com a produção de registros de dados com vistas a garantir a continuidade de seus esforços investigatórios que se situam em escalas cronológicas muito mais extensas que a de uma vida humana.

Neste trabalho, apostamos no exame da ciência apropriada, reelaborada e difundida através de produtos culturais que não são oriundos do campo científico *strictu sensu* ou de espaços institucionais. Todavia, eles se constituem e se beneficiam dos diálogos entre diferentes ideias e atores sociais que circulavam em espaços que favoreciam a circularidade

desse conhecimento científico. Com isso, esperamos ter demonstrado o potencial das fontes e dos estudos dessa natureza, no sentido de expandir e enriquecer os horizontes de pesquisa para o campo da história das ciências, uma vez que eles nos permitem iluminar diferentes possibilidades para o fazer científico. Resta ainda no horizonte da pesquisa encarar de maneira frontal e sistemática a discussão acerca da natureza do conhecimento a que as imagens visuais podem dar lugar, aspecto que começou a se esboçar a partir do nosso contato com o papel da imaginação no processo de produção do conhecimento e que figura nos horizontes de pesquisa para o doutorado.

REFERÊNCIAS

Fontes

ADHÉMAR, Jean (Org.). *L'oeuvre graphique complète de Grandville*. T. I et T. II. Paris: Arthur Hubschmid, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. "A arte filosófica". *In*: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. pp. 71-80.

_____. "Quelques Caricaturistes Français". *In*: *Le Présent - Revue Européenne*. 1er année, tome deuxième, n.º 12, 1er octobre 1857. pp. 77-95.

_____. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BLANC, Charles. *Grandville*. Paris: Émile Audois Éditeur, 1855. Disponível em : gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France.

BOITARD, Pierre. *Le Jardin des Plantes*. Paris: J.J Dubochet, 1842.

CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris : E. Dentu Éditeur, 1865. Disponível em : gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France.

CHARTON, Edouard. "J.-J. Grandville". *L'Illustration*, 27.03.1847.

CHARTON, Edouard; GRANDVILLE, J. J. "Deux rêves par J.-J. Grandville". *Magasin Pittoresque*, 1847, pp. 210.

CLOGENSON, Samuel. "J.-J. Grandville". *L'Athenaeum Français, jounal universel*. N. 11, 12.03.1853, pp. 250-252 ; N. 12, 19.03.1853. pp. 273-275.

DUMAS, Alexandre. *A mulher da gargatinha de veludo e outras histórias de terror*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2012.

_____. "Grandville". *L'Artiste*, 31.12.1854. pp. 01.

GAUTIER, Théophile. "Grandville". *La Presse*, 24.03.1847. *In*: _____. *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, pp. 231-233.

GRANDVILLE, J. J. *Cent proverbes*. Paris: H. Fournier Édtiteur, 1845. Disponível em : gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France.

_____. *Les fleurs animées*. Paris : Gabriel de Gonet, Éditeur, 1847.

_____. *Un autre monde*: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations...; [texte par Taxile Delord]. Paris: Hi Founier Éditeurs, 1843. Disponível em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

HETZEL, Pierre-Jules; GRANDVILLE, J. J. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Paris: J. Hetzel Éditeur, 1842. Disponível em : gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France.

HOPE, F. W. "On a new Arachnide, uniting the genera Gonyleptes and Phalangium". *The Transactions of the Linnean Society of London*, 17, 1836-1837, pp. 397-399.

Marx e Engels: Sobre literatura e arte. 2ª Ed. São Paulo: Global Editora, 1980.

MARX, Karl. *O capital*. Crítica da Economia Política. Livro I : Processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

PILGRIM, Lord. "Les Fleurs Animées". *L'Artiste, Journal de la littérature et des beux-arts*. 11.10.1846. pp. 238-240.

REYBAUD, Louis. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*. Paris : Typ. Schneider et Langrand/ J. J. Dubochet et cie, Éditeurs, 1845. Disponível em : gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações*. Ensaio sobre a lenda das formas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. São Paulo: Kkym, 2014.

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". *In*: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. Vol. 3. (Obras escolhidas, Walter Benjamin).

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIAGIOLI, Mario. *Galileu, cortesão*. A prática da ciência na cultura absolutista. Porto: Porto Editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalinas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRIX, Michel. *Nerval journaliste* (1826-1851). Problématique, méthodes d'attribuiton, Etudes nervaliennes et romantiques, sous la direction de J. Guillaume et C. Pichois, VIII. Namur: Presses universitaires de Namur, 1986.

BURKE, P. *O mundo como teatro*. Ensaios de Antropologia Histórica. Lisboa: Difel, 1992.

CHARMANTIER, Isabelle. "Carl Linnaeus and the Visual Representation of Nature". *Historical Studies in the Natural Sciences*, Vol.41, Number 4, pp. 365–404.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Graal, 1986.

DASTON, Lorraine. "As imagens da objetividade: a fotografia e o mapa". In: GIL, Fernando (Org.). *A ciência tal qual se faz*. Lisboa: Ed. João Sá da Costa, 1999. pp. 79-103.

_____. "The sciences of the archive". *Osiris*, Vol. 27, No. 1, Clio Meets Science: The Challenges of History (2012). pp. 156-187.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *Objectivity*. Nova Iorque: Zone Books, 2007.

DAUM, Andreas. "Varieties of popular science and the transformations of public knowledge: some historical reflections". *Isis*. n. 100, p. 319-332, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". Belo Horizonte: *Pós*, v.2, n. 4, nov. 2012. pp. 216.

DUMASY, Lise (Org.). *La querelle du roman-feuilleton*: littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848). Grenoble: ELLUG-Université Stendhal, 1999.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ed. Contexto, 2017.

FOX, Robert. *The Savant and the State*. Science and cultural politics in nineteenth century France. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

GALLAGHER, Catherine. "Ficção". *In*: MORETTI, Franco. *O Romance* – A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 630.

GEORGEL, Pierre. "Philippe Kaenel, Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré". *Romantisme*, n.º 104, p. 119-120, 1999.

GETTY, Clive F. *The Drawings of J. J. Grandville until 1830*: The development of his style during his formative years. Tese de Doutorado. Ann Arbor, UMI, 1981.

GOMBRICH, Ernest H. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning*. From More to Shakespeare. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1980.

HAHN, H. *Scenes of Parisian Modernity*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

HANNOOSH, Michele. "The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire". *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 10:1, pp. 38-54.

HARTOG, Fraçois. "Tempos do mundo, História e Escrita da História". *In*: GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. pp. 15-25.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções*: Europa (1789-1848). Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira; Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOLMES, Richard. *The age of wonder*. Nova Iorque: First Vintage Books, 2010.

KAENEL, Philippe. "Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionelles du livre illustré "romantique"". *In*: *Romantisme*, n.º 43, p. 45-62, 1984.

_____. "Le Buffon de la humanité. La zoologie politique de J.-J. Grandville (1803-1847)". *Revue de l'Art*, 1986, n.º74. pp. 21-28.

_____. *Le métier du illustrateur* (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré.Genebra: Librairie Droz S.A., 2005.

_____. "Les rêves illustrés de J. J. Grandville (1803-1847)". *Revue de l'Art*, 1991, n.º 92, pp. 51-63.

KANG, Jaeho. “O espetáculo da modernidade. A crítica da cultura de Walter Benjamin”. Tradução: Joaquim Toledo Júnior. *Novos Estudos*, n. 84, 2009. pp. 215-233.

KNIGHT, David. Scientists and their publics. Popularization of Science in the Nineteenth Century. *The Cambridge History of Science*, vol.5, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KONDER, L. *Fourier, o socialismo do prazer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

KURY, Lorelai. “As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX”. *In*: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende. *Ciência, História e Historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008. pp. 321-333.

_____. “Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar”. *Intellèctus* (UERJ), Rio de Janeiro, v. Ano 2, n.3, p. 1-11, 2003.

_____. "Ciência e nação: Romantismo e história natural na obra de E. J. da Silva Maia". *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.2, p. 267-291, 1998.

_____. *Lugares de memória: a França no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2018.

_____. “Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-880, 2001.

LEITE, Bruno Martins Boto. *Animalia, exótica* & *mirabilia*. Os animais brasileiros na cultura europeia da época moderna de Thevet a Redi. *In*: KURY, Lorelai (Org.). *Representações da fauna no Brasil*. Séculos XVI-XX. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2014. pp. 40-81.

LOTY, Laurent. "L’invention du transformisme par Rétif de la Bretonne (1781 & 1796)". *Alliage*, n°70 - Juillet 2012.

LUSTOSA, Isabel (Org.). *Agostini*: obra, paixão e arte do italiano que desenhou o Brasil (1843-1910). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. (Coleção FCRB Estudos, 15).

MAGALHÃES, F. A. Bee. *Crítica da cultura e fantasmagoria*: Benjamin na década de 30. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: Uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLLIER, Jean-Yves. *A Leitura e seu público no mundo contemporâneo*: ensaios sobre história cultural. Trad. Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

_____. *Edição, imprensa e poder na França no século XX*. São Paulo: EdUsp, 2015.

MOTA, Isabela Moura. “As fisiologias cariocas produzidas pela Semana Ilustrada: notas de apresentação e origem da fórmula”. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, pp. 310-321, 2016.

NERY, Laura. *A caricatura*: microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese de doutorado (PUC-RJ). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2006.

_____. *Cenas da vida carioca*. Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2000.

_____. “Uma botânica do asfalto: notas sobre a caricatura na Belle Époque carioca”. *In*: NEGREIROS, Carmen; OLIVEIRA, Fátima; CHAUVIN, Jean Pierre; GENS, Rosa

(Org.). *Belle Époque: efeitos e significações*. Rio de Janeiro: Abralic, 2018. v.1, pp. 310-333.

NESCI, Catherine. "Images déplacées, images détournées ? D'Un Autre Monde de J.-J. Grandville au Diable à Paris de P.-J. Hetzel". *Textimage*, Le Conférencier - L'image répétée. 2012.

NISBET, Robert. *O Conservadorismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. *Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

OTIS, Laura. "The Metaphoric Circuit: Organic and Technological Communication in the Nineteenth Century". *Journal of the History of Ideas*, v. 63, n. 1 (Jan., 2002), pp. 105-128.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *The Spectator, o teatro das luzes*: diálogo e imprensa no século XVIII. São Paulo: Hucitec, 1995.

RAJ, Kapil. "Além do pós-colonialismo... E pós-positivismo: Circulação e a História Global da Ciência". *Revista Maracanan*, n. 13, p. 164-175, dez. 2015. Tradução por: Juliana Freire.

RENONCIAT, Annie. *J. J. Grandville*. Paris: Delpire Editeur, 2006.

_____. *La vie et l'oeuvre de J.-J. Grandville*. Paris: ACR Édition, Bibliothèque des arts, 1985.

ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006.

SAIOL, José Roberto S. *Escritores Rentáveis no século XIX*. Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SECORD, James. "Knowledge in transit". *Isis*, 2004, 95. pp. 654-672.

_____. *Visions of Science*. Books and readers at the dawn of the Victorian Age. Oxford: Oxford University Press, 2014.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia* – Cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830-1930. Porto Alegre: L&PM, 1992.

STIÉNON, Valerie. "La technique au quotidien. Poétique de la modernité industrielle dans les Physiologies". *Romantisme*, n.º 150, p. 11-21, 2010/4.

SÜSSEKIND, Pedro. "Considerações sobre a teoria filosófica do gênio". *Viso: Cadernos de estética filosófica do gênio*, vol. III, n.º 7 (jul-dez), pp. 27-37, 2009.

THÉRENTY, Marie-Ève. Les feuilletons littéraires au XIXème sciècle, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/ watch?v= IWmdqCFKYo4. Acesso em: 21 mar. 2018.

_____. "Pour une poétique historique du support". *Romantisme* 2009/1 (n° 143), p. 109-115.

TRESCH, John. *The romantic machine*: utopian science and technology after Napoleon. Chicago; London: University of Chicago Press, 2012.

TUCKER, Jennifer. "The historian, the picture and the archive". *Isis*, 97, 2006. pp. 111-120.

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.