

A PASSAGEM À TELA – LITERATURAS HÍBRIDAS*

Charles Grivel**

*Tradução: Suely Fenerich
Jerusa Pires Ferreira*

Procuro compreender aqui o que há de mixagem progressiva do texto e da imagem nas obras que, aliando dois meios que, quer se tratem propriamente de *ilustrações* ou de desenhos (ou de fotografias), dão o suporte principal da narrativa: do romance ilustrado à fotonovela ou ao cinenovela, temos a ver com obras populares, em princípio. Dos anos fastos do Segundo Império, que vê se generalizar o sistema do fascículo ilustrado, aos anos 20, quando a cinenovela invade o mercado e rechaça tanto a ilustração pela gravura (pelo menos no que concerne à esfera do popular) e a fotografia como suporte ilustrativo, e nos anos 50, em que floresceu a fotonovela à italiana, ficamos às voltas com uma verdadeira conversão da escrita de ficção: a uma narrativa de tipo folhetinesco já fortemente orientado pela representação visual, transformado em seguida em narrativa com imagens, cujo poder visual fascina e concentra sua mensagem nos objetos de visão.

A imagem penetrou o texto. Ela tirou proveito de notáveis inovações gráficas do começo do século XIX: litografia, autografia, gravura de madeira de ponta, fotografia, mas, sobretudo, do verdadeiro *desejo de imagens* que vai a par com estas. O texto que se oferecia por volta de 1830 – e além disso para um público restrito – vinhetas introdutórias e por volta de 1850 e 1860 – em um circuito popular, já então – ilustrações gravadas, progressivamente dá lugar sob a efusão cinematográfica dos anos 20 desse

* “Le passage à l’écran – Littératures hybrides”. In: Migozzi, Jacques (org.). *De l’écrit à l’écran*. Limoges, Pulim, 2000, 870 p., (Col. Littératures en Marge). Isto só constitui uma exposição sumária nos limites estabelecidos, pp. 407-435.

** Professor da Universidade de Mannheim, Alemanha.

século, a um novo sistema de colocação em imagens: os fotogramas (eventualmente concebidos à parte) vão servir de material iconográfico a um romance que não faz mais parte do mundo do jornal, mas que acompanha o filme. De uma história extraía-se uma história em quadrinhos, e dela se tira agora uma história; o mecanismo de dependência inverteu-se – com que proveitos, isso fica a considerar.

Vou lembrar, em um primeiro tempo, como a fotografia entrou no livro e depois que sua intervenção pelo viés do cinematógrafo puxou novos híbridos, misturando inscrição visual e escritura, impossíveis de serem classificados em um gênero, cuja pertinência literária artística ou estética parecia faltar; é que a novidade foge e a norma privilegia o texto – a norma (e escola), mas não o grande público.

Posiciono o projeto em duas palavras: a revolução industrial impõe ao livro e à literatura novas regras do jogo: vulgarização, popularização, democratização, mesmo que o fenômeno tenha lugar começando em pequena escala. Os procedimentos modernos de reprodução (litografia, gravura de madeira de topo e fotografia) acompanham, aceleram ou mesmo iniciam essa mudança.

Vejo muitas etapas nesta evolução: instauração de um gosto pela obra ilustrada e emergência do livro com vinhetas, por volta de 1830, desenvolvimento da ilustração popular “Segundo Império” – o livro ilustrado segue agora a publicação de uma edição cara de alta estirpe, que se faz acompanhar de uma tiragem de pequeno formato “in-18 jesus”, do gênero da “Bibliothèque Charpentier” ou “Collection Michel Lévy”: o sistema de “fascículos” marca o apogeu do processo; aparição, enfim, de novos híbridos ou gêneros narrativos inéditos compostos: sob o impulso da imprensa ilustrada então em pleno fôlego, com a intervenção cada vez mais demarcada da fotografia nos cotidianos e nos periódicos,¹ por volta de 1890-1895 (sua instalação se tornará maciça depois da Primeira Guerra Mundial). Em seguida, é o cinema que ditará a forma ao livro.

1 O livro fotográfico permanecerá por muito tempo submetido a estritas regras técnicas, mesmo quando, paralelamente, e a partir de 1830, a gravura de madeira de topo libera a ilustração de uma intervenção de algum modo externo, uma vez que ela pode ser, a partir de então, integrada em um texto em cujo interior ela abre clarabóias. Ora, a ilustração fotográfica permanecerá cerceada por limitações que sua concorrente – a gravura – já se tinha livrado – e isto até a generalização do procedimento de reprodução pela fotogravura, dos anos 80 (Cf. Michel Wiedermann. “Sobre alguns livros ilustrados de fotografia no século XIX”. In: *Les espaces photographiques: le livre*. Les Cahiers de la Photographie, n. 6 fotográficos: O livro. 1882, pp. 27-28.

Da imagem

Algumas indicações sumárias, no entanto indispensáveis. A imagem se propõe mais particularmente no livro, porém em geral funciona como um suporte de autenticação: é difícil duvidar daquilo que o espetáculo oferece ao olhar. A imagem cega sobre a natureza da imagem é um fenômeno conhecido, e a fotografia, esta superimagem, ainda com mais forte razão: dissimulando a natureza de sua aparência, e se mostrando como reflexo, e, portanto, substituto daquilo que ela representa, necessariamente, em segunda mão. Aquilo que nós distinguimos no papel “se assemelha”, a ponto de fazer esquecer a natureza dessa semelhança e de que um dispositivo de representação se faz implicar, desde sua origem.

Colocar imagens em um texto ou na capa de um livro é dar-lhes veracidade e dar de uma vez à narração (ao comentário) uma dimensão – fictícia, na medida em que se gostaria – de veracidade. Nesta razão, ela não pode significar a realidade do que está enunciado naquilo que nós consideramos: o ícone conforta a figura da representação; ela o confina no discurso que dela se apreende. Nós não olhamos mais, obtemperamos a objetos de visão determinados, compreendendo aí os valores que lhes são atribuídos. Jacques Aumont diz muito bem que nesse caso o “suposto saber” mobiliza a imagem.² Nós só observamos, por assim dizer, em retiro de nosso olho e cegamos por aquilo mesmo que consideramos, obnubilados por sua prestação, por sua luminescência. A imagem traz, portanto, não apenas os objetos do ato de ver mas a própria vista, este ato pelo qual nós os experimentamos.

Mas um outro aspecto deve ser sublinhado: a imagem opera ao longo de uma certa duração; ela coloca em causa um fenômeno mental. Ela só vale na medida em que excede ativamente “a tomada de vista” e porque a presença visual do objeto que ela denota gera a crença de que geralmente nós ligamos a ela: sua existência aqui e agora. Aqui, não se pode deixar de evocar – em se tratando de leitura – da famosa persistência retiniana, base de toda “memorização”. A duração de implantação dos fenômenos submetidos à vista faz compreender o funcionamento dos textos ilustrados, como mostrarei mais tarde.

No entanto, esta lentidão que desaparece do efeito de percepção graças à qual uma imagem pode ser tida por verdadeira se inscreve em falso contra uma outra ca-

2 *L'Image*. 1990, p. 124.

racterística sua: o que é visto ainda não é sabido; a imagem figura em um limiar do inconsciente, ela é uma latência e um enigma: sua presença, por mais “autêntica” que seja, irradia inquietude de tal maneira que, por mais que a exatidão da representação pareça assegurada, também aumenta mais sua ilegibilidade: uma imagem por essência diz muito ou não diz o bastante. Assim ela penetra nas redes do inconsciente e constitui, se quisermos o rejeito daquilo que nós pensamos: ela mostra – embora roube também e se subtraia à compreensão – um objeto colocado pois em sua evidência (esta mulher ajoelhada diante do seu *tortionnaire*, este barco chato que deriva nas águas do Sena. A imagem figura então um pórtico de dupla entrada, ou mais, ela o aprisiona no fenômeno que ela representa; e, portanto, ela o cega ou o subtrai por insuficiência da vista. O olhar se comporta em uma figuração excessiva ou se deixa levar pela precariedade que organiza a significação. Entre ressurgência e emergência eis o que nós apreendemos. Aristóteles já afirmava que “nunca a alma pensa sem imagem”; o mesmo vale para o leitor do qual nós falamos: ele “vê” aquilo cujo espetáculo não saberia ser realmente oferecido a ele; ele “experimenta” a aparência daquilo que olha; ele excede os termos da redenção à qual aspira com todas as suas forças.

O fato de que as imagens e o texto escrito aqui apareçam juntos é de primeira importância: a autenticidade supõe esta via dupla da leitura. A figura ou o ícone não aparece destacado daquilo que lhe deve dar um sentido, e um traço escrito cava a evidência daquilo que consideramos embora privilegiando-lhe a noção. Ler deseja reforçar ver. A totalidade provém da necessidade de tirar de um texto tudo que está preso, fazer sair o que está contido na letra, trabalhar as visualidades do traçado. O traçado corresponde certamente a um limite, exprime uma focalização – escrever “enquadra” a visão; manifesta, no entanto, visto sob um outro ângulo, como qualquer signo, o desejo de ver – escrever empurra para a visão.³

Devemos aqui considerar o procedimento de reprodução técnica. O que contemplamos cada vez melhor, mais e mais, ao longo do século será sentido como um progresso, a melhoria da pertinência do traço e da autenticidade do espetáculo como uma conquista.

Por outro lado, devemos levar em conta a generalização de novos procedimentos: a imagem custa caro. Porque ela deve – para dar conta de sua natureza – aparecer na margem do texto (romanesco) que a implica, a não pode se estender e se integrar

3 Cf. Charles Grivel. “Le livre défait le livre. Nodier”. In: “Le livre total”, *Revue des Sciences Humaines*, 235 (out.-dez. 1994), pp. 111-22.

“in-texto”, como se diz, na mesma página como ponto de sua resolução. Ora, a litografia, a gravura, o desenho não permitem mais isso. A madeira de fio generalizada a partir dos anos 30 autoriza a reprodução da ilustração no mesmo papel que o texto, mas duas impressões são sempre necessárias. Quanto à fotografia, foi só a partir de 1880 – como foi dito – que ela pôde figurar na mesma página, no mesmo papel e por conta de um mesmo mecanismo de impressão e preencher uma função que pareceria não ser se não um indubitável efeito de sua arte.

Aqui, uma lembrança é indispensável: quando o romance folhetim triunfa, por volta dos anos 1840, quando ele se declara como uma verdadeira epidemia da comunicação, na medida em que ele vem se apegar, fato bem sintomático, ao discurso político, ele próprio, modo prestigioso da expressão da vontade geral que ocupa então o jornal, ele não é apenas vetor de obrigações comerciais, mas método de publicação e solicitação intensa do público. Escritura e excesso, cada número vive sob a empresa daquele que o precedeu e daquele que se seguirá; ele deve levar ao espanto que estimula a compra a esse preço.⁴

Ora, a *colocação em imagens* acompanha a colocação em folhetim e o recorte de uma narrativa do cotidiano, cuja seqüência vai aparecer “no próximo número”, vai logo fazer par com o fatiamento do texto “em fascículos”.⁵ Nesses dois casos o leitor recebe a sua dose: um “térreo” diário, no primeiro caso, oito ou dezesseis páginas semanais no segundo. A diferença é tanto maior do que parece, o título do jornal é suficiente para conduzir, orientar e sustentar a leitura; para o fascículo, que só se beneficia indiretamente do suporte, é necessário um apontamento – que será tipográfico a princípio – os títulos dos romances aparecidos em coleções tomam emprestado os caracteres do anúncio, de ordem icônica, em seguida: a cada fascículo – muitas vezes – sua imagem ou seu conjunto ilustrativo. É preciso constatar aqui o efeito das sinergias: a imagem lê o texto e ela o bloqueia, resultando daí uma aceleração recíproca da qual os dois

4 Descrição clássica do fenômeno na excelente obra de Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*. Paris, Puf (Que sais-je?), 1989.

5 Os estudos de Claude Witkowski mostram bastante bem os mecanismos que “liberam” o folhetim do jornal e presidem tanto o sistema de comunicação por fascículos como o de sua ilustração. Cf. *Les éditions populaires. 11848-1870*. Prefácio de Jean Claude Garreta. Notas introdutórias de Nicolas Witkowski, *Les amoureux des livres*, G.I.P.P.E., 1997.

Sobre o primeiro folhetim: pp. 69-73; sobre o primeiro fascículo: p. 21 ss.; sobre a passagem do folhetim ao livro: p. 31-70 a 76; sobre a ilustração do folhetim: p. 72; sobre o fascículo ilustrado: pp. 21-29. Para os complementos de informação, ver Jean Watelet, “La Presse Illustrée”. In: Henri Jean Martin e Roger Chartier (eds.) *Histoire de l'édition française*. t. III; *Le Temps des éditeurs*, Promodis, 1985, pp. 338-339.

meios convocados dirão mais.⁶ De resto, esta (dupla) expansão é tributária das capacidades do leitor: vai-se fazer com que ele veja aquilo que ele conhece, vão se reciclar os gestos, as figuras, os desejos, as atitudes para sempre novas e reconfortantes peripécias. A compulsão visual funciona justamente por episódio.

Vamos reter de tudo isso que a comercialização jornalística do texto, a reproduzibilidade das imagens in-texto e a condição híbrida do leitor vão juntas: a “popularidade” da literatura tem este preço. Da mesma forma que o romance folhetim leva, em uma publicação na qual ele serve como início, aos graves debates políticos trazidos para representar o mundo “positivo”, a gravura dos fascículos normatiza, mas divulga, de alguma maneira, um suplemento imaginário latente que pede divulgação.

Assim, ver provém de uma leitura que era preciso, ao mesmo tempo, conter e motivar.

Da ilustração

“Ilustrar” significa deixar sair dos olhos a visão que aí estava contida, pela ocasião do livro – quer se apóie em uma forma gravada, desenhada, fotografada, quer em uma descrição lhe baste. Esta visão é cuidadosamente calibrada: ela é a realização das crenças que a pessoa busca impostas ou não. “Ver, não é saber?”, afirmava Balzac com clareza em *La peau de chagrin*. E, com efeito, ver não chega a dar forma a um saber cujo conteúdo predeterminado interessa? A avidez da leitura se explica por aqui: as palavras decifradas representam para nós – demoram a nos representar também – o que desejamos delas. O mesmo acontece com as imagens a partir do momento em que elas se semeiam em um texto: a representação (verbal, imaginal) dinamiza a narrativa e a conduz à sua resolução espetacular, continuamente transportada, mas continuamente apontada, como a seu verdadeiro epílogo, em nome de um desejo que o espetáculo, impelido “para a frente”, terá alimentado. Mentalmente, iconograficamente, a narrativa trabalha a visão. A ilustração deve então ser contida pelo próprio princípio intermedial que pertence à escritura.

O que precede não se deve, no entanto, fazer desprezar: a ilustração ilustra – em sentido estrito – muito menos do que enfeita. O princípio ilustrativo é sobretudo um princípio lúdico e obedece à regra eufórica. Em contraponto a um texto do qual trata-se

6 Cf. Michel Gillet. “Dans le maquis des journaux-romans; la lecture des romans illustrés”. In: *Romantisme*, 53 (1986), pp. 59. ss.

de reconhecer as limitações, a imagem é redundância e libertação. Ela conclui a narrativa, mas sob a forma mais satisfatória; trabalho da margem, trabalho do suave, singularidade de um olhar que a exprime, ela se permite escapar em uma certa medida à empresa de uma narrativa toda poderosa, ela modera a sujeição narrativa. Ela força certamente a vista dobrando o leitor sobre os dados do texto que ela acompanha, mas abre também esta vista: toda imagem erra. A afetação descritiva, como se diz, das imagens é inseparável da deriva imaginária que elas produzem de uma só vez. O texto propõe assim virtualmente, à leitura, seu duplo ponto de fuga, ele conduz ao mesmo tempo a uma unidade, a uma totalidade, que ele não tem com certeza, pela imagem, e ele abre também, sempre por seu viés, para uma perspectiva que não lhe cabe satisfazer – pelo menos em suas formas canônicas. Colocado entre verificação narrativa (“parabólica”) e desmentido imaginal, é assim que ele se lê. Em um primeiro tempo, a ilustração consolida a apreensão da narrativa; em um segundo tempo, o desenvolvimento textual permite balizar seu próprio percurso; em um terceiro tempo, ela constitui o ponto de descentramento do livro, e até sua escapatória. Reversão das imagens no texto, na trama, distância do traço em relação ao dado, abertura: *um livro ilustrado é um livro desdobrado*.

O acompanhamento ilustrativo preenche pois uma dupla função: serve à exposição, participa do destaque, é citatório das palavras e das ações que se poderão ler, mas é também descanso, distração e deriva. Esta visualização tem certamente valor pedagógico – uma ilustração permite compreender uma insinuação, economiza a decifração, acelera o entendimento das ações: ela tem também função valorizante, pois é um suplemento, um ganho, já que uma narração qualquer consegue muito bem passar sem ela. Traz, em suma, uma “distinção” e nutre o que se deve chamar de o *voyeurismo* nato do leitor: nós olhamos tanto mais ardentemente que nos encontramos como um terço na parte: ainda seria preciso que a cena desse o espetáculo.

Algumas restrições devem ser aqui evocadas: de uma parte, bem entendido, o ilustrador não está livre de imaginar o texto a seu bel prazer – número e gênero daquilo que ele pode mostrar lhe são impostos. Por outro lado, as coerções econômicas conduzem o editor a reciclar seu estoque de ilustrações à medida das necessidades:⁷ uma imagem publicada é uma imagem “saqueada”, proveniente de um estoque de visões desejáveis, ela se derrama desde que tomada em conta daquilo a que poderia servir. Desvios, migrações, empréstimos, cópias, são iconicamente a regra. O fenômeno, ge-

7 Cf. M. Gillt, op. cit., pp. 62-3, que evoca a este propósito a “pilhagem” que destrói os jomais-romanos do Segundo Império.

neralizado, indica bem que a ilustração persegue outros alvos além de reproduzir em espelho, pela imagem, o conjunto no qual ela se insere. Ela é pois indispensável e acessória.

Este agente ativo do livro forma um texto no texto, um alívio e um reforço ao mesmo tempo: a ilustração alivia um leitor a quem a leitura cansa: ela reforça o poder de sedução da ficção, creditando-lhe um coeficiente de verdade. Teríamos de distinguir aqui entre a colocação em imagem das palavras e das coisas, nas enciclopédias populares tipo *Magasin pitoresque*, e a que escande os desenvolvimentos da ficção romanesca. De um lado a outro do espectro, as funções são múltiplas: identificar, mostrar, expor, fixar, detalhar, fazer saber, primeiro, causar prazer, agradar, emocionar, dramatizar, em seguida.

Mas a ilustração *economiza*, de certa forma, também o texto: ela absorve a descrição, que é lenta e que, fato bem conhecido, leva facilmente ao bocejo. É uma vantagem que oferece o fascículo. A ficção se acha livre, por um lado, da obrigação de fornecer referências dos fatos e gestos que ela agencia. Um romance popular (tratado para poder passar pelo circuito maior) é, a título disso, menos uma narrativa reanimada pela imagem do que uma *dramaturgia visual* liberada da obrigação de verossimilhança: pois a imagem aí é suficiente. A ilustração, cujo papel aqui se interroga, executa um duplo objetivo e também uma dupla fratura: ela corta o texto de seu referente suposto, substituindo-o por aquele, anula de fato a idéia de uma representação adequada ao real ainda que ela o desempenhe, esse real, e justamente porque ele lhe serve de ponto de mira: a desrealização do mundo está em curso.

Nós falaremos, no século XIX, de um verdadeiro “impulso ilustrativo”: o texto do romance é, daqui por diante, elaborado tendo em vista sua dramaturgia imaginal. Se se querem datas, em 15 de novembro de 1785, aparece o *Cabinet des modes*, “primeiro jornal ilustrado francês”. Depois da interrupção provocada pela Revolução, o *Nain jaune*, mensal, oferece uma caricatura política em cores por número: é uma fórmula cujo sucesso não se desmentirá. Primeira litografia em 1830, no primeiro número de *La Mode*, fundada por Emile de Girardin, empreendedor temível: contemplamos aí um “trenó atrelado à moscovita”, prova de que ilustrar significa revelar mais espantar – a cena é “autêntica”, mas ela se passa na Rússia, pátria dos subterfúgios.⁸ Desde 1830, o procedimento litográfico é perfeito e a imprensa satírica vai poder alçar seu vôo – a situação política, esta vai por si mesma fornecer um excelente material: o nascimento

8 Um século mais tarde, uma das primeiras reportagens fotográficas, se não a primeira em data, será consagrada à visita do czar de todos os russos à França: o que teria determinado isto?

de *La Caricature*, “moral, política e literária”, de Philippon. A fruição do traço alimenta uma infinidade de obras. Toda uma geração de desenhistas (Grandville, Charlet e Raffet, depois Traviès, Gavarni, Daumier e Cham) “morde” o real desnaturando-o. Quanto menos isto se assemelha, mais se acha estar conforme. A fotografia nasce neste clima: o milagre de exatidão que ela pareceu representar era *a priori* desqualificado pela lição dos caricaturistas: parecer não é significar; pelo contrário, significar quer dizer despedir-se do modelo.

É preciso considerar uma outra dimensão do fenômeno: a caricatura não é o único modo ilustrativo, a ilustração torna-se “documentário”, mas também “pitoresca” com o lançamento, em 1837, do *Magasin pittoresque* – seguido por *L’Illustration* e por um número considerável de concorrentes. Ao mesmo tempo em que a gravura ou o desenho libera a imaginação da obrigação de fidelidade, uma incitação contrária desponta: assemelhar-se, testemunhar, oferecer a imagem inexorável daquilo que é: Lumière se esforçou para vender seu peixe enquanto Meliès dava tiros na lua! Um novo *medium* surge, ele é logo investido de um duplo desejo: verificar o mundo tal como ele é, alcançar sua parte invisível.⁹

É que a imagem, em posição ilustrativa, não escapa a uma dupla demanda: ela é *explicativa* (testemunha a fidelidade ao texto que a acompanha), mas é também *decorativa* (ela mostra bem mais do que deve e o interesse que se fixa nela deve menos à exigência pedagógica que à curiosidade que ela aciona). Há um equilíbrio difícil de manter: a “interpretação” carregada de figuras do texto não deve ser obstáculo à compreensão que ele superabundantemente solicita. Colocar em imagem faz tela¹⁰ e se o ilustrador obedece decididamente de muito perto as obrigações que decorrem da narrativa, ele apaga o que esta se esforçava para dar a entender (“A habilidade do artista, escreveu o autor da *Nouvelle Heloise*, consiste em fazer imaginar muitas coisas que não estão na estampa”). Mas é caçar o impossível: “Quanto mais uma obra é medíocre, mais fácil é ilustrar, porque pedimos menos compreensão ao artista”, prossegue o crítico: a ilustração é uma porta falsa, vê-se nela mais ou não se distingue muito, mas de qualquer forma o texto debulha suas seqüências imperturbáveis. É pois particularmente

9 Sobre certa dupla orientação, no caso do *Magasin pittoresque*, retomo a tese de Johanna Köster. *Magasin pittoresque. Zur Industrialisierung von Bild und Bildung in der französischen Presse des 19. Jahrhunderts (1833-1890)*. Universidade de Mannheim, 1996, p. 195 ss.

10 Cazotte, no século XVIII, mas, anteriormente, Rosseau havia se queixado (cf. Joseph Aynard, *L’illustration des livres dans son rapport au texte. Essai de critique*, Leclerc, 1924, pp. 19-36).

prejudicial – é um veredito geral – ilustrar, este acessório nefasto desliza por todos os lados e empurra, ele também, à vulgarização da literatura: *a ilustração democratiza o livro, para o melhor, mas, infelizmente, também sobretudo para o pior.*¹¹

A intervenção da fotografia não reverterá o processo, ao contrário. Por volta de 1890, a ilustração fotográfica se prepara para invadir o jornal;¹² sua pertinência, sua abundância e a facilidade de seu propósito rompem um frágil equilíbrio: muito e muito poucas imagens prejudicam; o que mostrar e não mostrar que não seja supérfluo ou deletério? É o que se pergunta.¹³

O dispositivo narrativo por imagens contínuas, ilustrado por gravuras no topo do fascículo e no corpo do caderno de 8 ou 16 páginas, é então o seguinte: lado texto, recorte folhetinesco, extensão das partes dialogadas, legendas acompanhando as imagens, extraídas em geral do texto, raramente em sincronia (vemos o que não lemos, lemos independentemente do que vemos). Lado imagens, inserção no texto ou fora do texto, em função de uma sábia dosagem: ou melhor, a ilustração *perfura* a narrativa, ou melhor *sobrepõe-se a ela*. Além disto, os florões, os filetes, os ornamentos, as letras minúsculas “alegram” o texto, e permitem então melhor conectar-se – ou recuar.

O dispositivo texto/imagem compreende as possibilidades seguintes, que o folhetinista joga:

– *a simultaneidade*: o texto e sua interpretação gráfica estão face a face – mas esse é um caso raro;

– *a retrojeção*: a imagem representa o que foi narrado e então desencadeia a sensação do que foi dado;

– *a projeção*: a imagem figura um não-dito, um incompreensível, olhamos aquilo de que não se tem ainda a idéia, como uma ultra-realidade ou um além-túmulo.¹⁴ O texto inscrito em legenda desta ligeira aparição não deixa de preencher uma ou outra, ou várias de uma vez, destas funções: ele ancora e explica, distrai, ele aponta uma

11 Ibid., p. 48.

12 Encontram-se as datas e uma descrição sucinta em J. Watelet, op. cit., pp. 333-40.

13 Cf. J. Watelet, op. cit., p. 335, e J. Aynard, op. cit., p. 55.

14 É preciso observar que a capa, com sua imagem, ao mesmo tempo *projeta* e *retrojeta* aquilo que vamos agora empreender na leitura. Não faço estado aqui de textos sem imagens; eles são, no entanto, a maioria, mas não inovam; e ignoro, igualmente, as séries de imagens nas quais o texto falha: um álbum folheado em família, mesmo se munido de “legendas” (e comentado), não corresponde à ação de dar forma híbrida de que falo.

questão (se preciso for), resiste a uma questão global, contém um enigma. Assim o texto acrescentado de legenda, geralmente ancora, explica, caracteriza o episódio do qual fazemos a leitura. Inversamente, para o que aí está da ilustração, ela identifica, mas decora e dramatiza; ela excede, independentemente do sentido que ela populariza: olhamos uma a todo transe, armazenamos a insuficiência do traço dada a sua pressa.

Visualização, identificação, decoração, dramatização, enigmatização, interpretação do significado (textual) pelo traço (icônico), tal é aqui a regra: uma narrativa se basta tanto mais a si mesma quanto ela implica sua ilustração.

Tese geral: a hibridação aumenta a visualização textual, assenta o processo narrativo da imagem, estereotipa, mas delinea também a narrativa na qual somos envolvidos. De uma certa maneira, o texto se despoja de sua natureza, porque a ilustração permite fazer a economia de sua leitura; mas de uma outra maneira, ele ganha em extensão, pois que *seu sentido se vê*. Eis-nos na era dos híbridos.

Do livro de imagens

O livro vai à imagem, nas condições que dissemos, e a imagem acompanha o livro. É uma questão de resolução mediológica – velocidade de percepção e desejo de percepção. Notamos que uma página é um conjunto visual – pergunta e responde ao mesmo tempo, suspense e reabsorção: um desenho plano e limitado apela para o lado da vista, mas em profundidade também, pois ele contém a perspectiva, criva o olhar, ocupa este olhar, impele este olhar, confia-lhe o que olhar – como a mancha sobre o muro de que falava Vinci ou aquela sobre o tapete, que Henri James designava como o inacreditável enigma.

Uma página é uma imagem (partilhada, recortada, expansiva); a ficção explora o espaço estendido entre o texto (sua insuficiência) e a imagem (seu excesso): não há saciedade à vista, mas não há satisfação engendrada pela história: nenhum epílogo afivela bem o conto. Não há jamais tanta imagem para aquilo que leio, nem tantos alíngentos eloqüentes para preencher a vista na página. Uma página pede sua continuação, indica sua reserva: uma imagem opera na série: uma, já é muitas, sondamos o interior do processo que a elas todas elas dão.

Paul Ricoeur¹⁵ explicava que há um certo “jogo” entre os diversos registros temporais da enunciação e do enunciado; Benveniste, de sua parte, baseava-se na diferença

15 *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p. 92 ss.

entre história e discurso, enquanto teóricos como K. Hamburger ou H. Weinrich is (s-tiam, em suas análises, no desprendimento existente entre o contar e o afirmar: “todo comentário é um fragmento de ação”, escreveu este último, a língua multiplica os sinais para marcar o tempo da história (*Aktzeit*) e o tempo da narrativa (*Textzeit*): não há unidade na prestação narrativa da ação no passado. Decorre que a temporalidade do desenvolvimento textual só é perceptível por meio destas contrações e distorções. Genette, que retoma estas distinções e as apura, propõe por sua vez conceber três planos de temporalidade narrativa: o da enunciação, o do enunciado e o do objeto do discurso da própria narrativa.¹⁶ Ora, Ricoeur volta a este modelo e propõe acrescentar a estes registros (seguindo Günther Müller) o do *Zeiterlebens* ou “tempo existencial”, na dimensão proustiana, vivida pelo próprio leitor. A experiência temporal da narrativa é pois – é aí que Ricoeur queria chegar – propriamente “fictícia”. Ela é unitária ou “contínua”? É disso que é preciso duvidar: a enunciação narrativa não estabelece nenhuma “duração” nem no tempo de narração (*Erzählzeit*) nem no tempo da história (*erzählte Zeit*), nem no tempo de leitura (*erlebte Zeit*). No nível da narração, a contração-dilatação dos enunciados e o suspense é a regra; no nível da história, os “buracos”, a fragmentação, os embargos, a disseminação são a norma (não existe representação geral universal unívoca de um dado acontecimento). Quanto ao nível da leitura, a interrupção (o “fascículo”, os cadernos, os capítulos, o trecho que se lê antes de dormir, etc.) é bastante constitutiva. É sobre a base desta configuração de conjunto que eu gostaria de fazer compreender o papel exercido pela ilustração no trabalho narrativo do texto e do livro.

Partiremos de uma configuração ilustrativa suspensiva da narrativa. A imagem acrescenta o “jogo” entre o plano da enunciação e o do enunciado, ela instabiliza a relação existente entre as diversas instâncias que participam. A ilustração “divide” a linha narrativa. Ela lhe multiplica a fragmentação, e em todos os registros: *um texto ilustrado é um texto esburacado*; é, por essência, suspensivo e fragmentado: o espaço imaginal assim criado – com a condição no entanto de que as imagens semeiem o texto em abundância e que obedecem a uma unidade de estilo – ganha bem uma certa duração, mas essa duração não se ajusta e não encontra mais aquela que os enunciados elaboram. Mais ainda: o débito narrativo mede – até a um certo ponto – o grau de realização mental das imagens, de tal sorte que um *visionnement* interior pronunciado dá a im-

16 Figures, III, Seuil, 1972, pp. 65-273.

pressão da duração (as imagens são o tempo; o tempo de concluí-las é o tempo da narração). Um sistema tensivo dual faz parte da obra; pela combinação de duas lógicas na página – tudo é feito para harmonizá-las –, ler compensa suas faltas respectivas e faz desfrutar da comparação: que uma imagem visualize o que lemos, que ela acrescente à narração, é de toda forma lucro.¹⁷

Um quadro dos híbridos

Depois destas preliminares, escolhi para comparar, peças de apoio, dois tipo de híbridos; o *romance popular ilustrado dos anos 70-80* e o *cine-novela dos anos 20*. Evocarei de passagem duas formas intermediárias, a título de exemplo. Terá havido muitas outras: a *série de cartas postais* e a *revista de romances ilustrados meio a meio pela gravura e pela fotografia*. Isto dará uma idéia da complexidade das formas em uso e da dinâmica que marca o campo que estudamos. Serei, aqui, muito aproximativo, por força da necessidade.

Primeira peça, o romance de Alexis Bouvier intitulado *Le fils d'Anthony*, publicado pelas edições Jules Rouff no começo dos anos 80.¹⁸ Eis o descritivo, para o que nos interessa aqui.

A obra compreende 46 fascículos de oito páginas, cada um comportando uma ilustração sobre a primeira página do caderno, a maior parte destas ilustrações cobrem os dois terços do folheto (36 deles), ou são impressas em “página inteira” (dez deles, inclusive a que orna a página de título do livro). Entre as dez ilustrações de “página inteira” figura também a que fecha o volume – depois do “índice” página 375 – e que é puramente ornamental (um grande “florão”) que deve ter sido acrescentado pelo tipógrafo.

Todas as ilustrações são acompanhadas de “legenda” – salvo a primeira (página de título – mas o próprio título é suficientemente explícito com a remissão ao célebre

17 Não convém forçar a oposição: se a narrativa (romanesca) e, pois, o livro vai à imagem e se a imagem da ilustração desarruma o dado da enunciação, a própria imagem – segundo um muito antigo processo – vai ao texto e se alimenta do manancial verbal. Isto foi, por exemplo, perfeitamente estabelecido por Wolfgang Kemp, no seu *Bilderezzahlung und der mittelalterliche Esprit de Système*, em *Poetikun Hermeneutik, XV: Memoria*, Munique, Fink, 1993, pp. 263-282.

18 A edição ordinária in-12, desprovida de imagens, aparece em 1881 ao preço de 3 Fr. A edição em 4^o ilustrada, em 1894, por 5 Fr. Reedição nas *Oeuvres d'Alexis Bouvier*, da Flammarion, em 1891-1896. 2 vd. 1 Fr 25 cada.

motivo dumasiano) – e certamente salvo a última (o “florão”). As legendas são provenientes, em princípio, do texto (mas há exceções – não obstante, desprovidas de significação). De maneira muito sistemática, a “legenda” é “projetiva” – como o indica a remissão a uma página seguinte que o acompanha (há uma exceção, pouco significativa).

A classificação por “funções” das ilustrações no quadro que segue se efetua em virtude de tendências que cada uma delas marca – *toda ilustração preenche várias funções*. Assim, a virtude “decorativa” das imagens – ainda que secundária – é geralmente forte (exemplos pp. 281, 305 e 361) . Por outro lado, escolheu-se classificá-las por sua função levando em conta o que se faz compreender (e impõe) a legenda: *a ilustração e sua legenda formam um conjunto só*.

Enfim, vai-se notar que as ilustrações 25, 81 e 273 são desdobradas – há várias imagens por imagem – para fazer entender que as cenas que elas mostram figuram, como sonho, como lembrança, como narrativa na exposição do narrador (do herói). Esta *mise en abîme* pode se efetuar com a ajuda da única legenda também (como é o caso para a ilustração da página 249).

Funções preenchidas pela imagem do ilustrador no romance de Alexis Bouvier, *Le fils d'Anthony*:

Visualização¹⁹

- 65 *mise en scène* de uma recomendação ministerial (projetiva)
- 137 *mise en scène* de uma “expedição” à África do Norte (projetiva)
- 185 *mise en scène* de uma ordem dada a um inferior (projetiva)
- 195 *mise en scène*: um homem agasalhado com um sobretudo, à noite, uma mulher a contempla a partir do seu terraço (projetiva)
- 201 duas jovens nos Champs-Élysées (projetiva)
- 217 uma jovem mulher aparece, muito decotada (projetiva)
- 233 a “beleza” de uma jovem mulher em seu carro, ao lado de seu “negro” (projetiva)
- 241 muito pouco vestida, em sua toalete, na sua casa (projetiva)

19 Esta “tipologia” se refere a Zola. *Como vai? Ilustração, não ilustração*. In: *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992: *Zola en images*. Atos do colóquio da Biblioteca Nacional, Paris/Médan, 4-7 outubro de 1990, pp. 123-38.

- 257 um casal de namorados (projetiva)
273 três cenas cujo herói se lembra (projetiva)
297 na sala de armas (projetiva)
305 troca de olhares entre duas mulheres (projetiva)
353 encontro (projetiva)
369 cena a três (projetiva)

Identificação

- 73 um “miserável” (projetiva)
177 a baronesa d’Hervey (projetiva)
281 dois altos funcionários subalternos em traje de aparato (projetiva – mas a legenda não retoma um elemento de frase do texto – cf. p. 387)

Dramaturgia

- 1 o punhal no peito (projetiva)
9 suspensiva (projetiva)
17 suspensiva (retrojetiva)
25 diante do cadafalso (projetiva)
33 ação: escalar um muro (projetiva)
41 ação: gravemente doente (projetiva)
57 ação: aperto, terror (projetiva)
81 no cadafalso, prestes a ser marcado a ferro (projetiva)
97 suspensiva (projetiva)
105 um acontecimento: a diligência chega antes (ou depois) da hora (projetiva)
129 ação: cena entre esposos (projetiva)
149 fábrica de fiação (projetiva)
153 em seu leito de morte (projetiva)
161 morte heróica de um soldado (projetiva)
209 duelo (projetiva)
225 bofetada (projetiva)
249 carreira (projetiva)

- 265 rixa (projetiva)
 313 uma mulher de joelhos (projetiva)
 321 um – suposto! – grande ferido (projetiva) – a legenda não corresponde a uma frase do texto
 329 um ataque noturno (projetiva – a indicação de página é falível)
 337 desafio à morte (projetiva)
 361 juramento de devoção filial (projetiva)

Distração

- 49 um funcionário subalterno repreende um subalterno (projetiva)
 89 conversa entre domésticas (projetiva)
 117 o hussardo com a servente (projetiva)
 121 um sonho – horrível – ou antes burlesco (projetiva)
 169 um “espião” interroga um criado de pé (projetiva)
 345 um casal “alegre” (o cocheiro e a camareira) (projetiva)

Decoração

- 375 florão em página inteira sem significação narrativa

Tirarei deste quadro cinco observações:

1. A imagem (a série de imagens) se exerce no encontro da perspectiva narrativa, amortece-o ou mesmo o apaga; as voltas para trás e as projeções em direção ao futuro são sobre o mesmo plano da imediatez sensorial: estamos no tempo um, único e inalterável da ficção; na imagem, pela imagem, tudo se imagina “no presente” da vista – interiorizado, sem consideração real dos referentes de ocasião. Há de se fazer pois alguma distinção, neste caso, entre o espaço e o tempo da ficção, como o propõe Henri Mitterrand para a narração dita realista:²⁰ o ver cava o texto, a vista imobiliza no “presente” imaginário tudo o que nós acreditamos aí reconhecer ou descobrir.

20 *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*. Presses Universitaires de France, 1994, pp. 91

2. A imagem é um desenho, uma gravura, ela possui a natureza do esboço e a da caricatura: não é “exata”, de alguma forma, ela é “semiótica” e é signo. Ela apaga a referência e substitui seus traços, sua marca, seu tipo: ela instala a perturbação, espalha o frouxo, resulta na aproximação significativa. Ela é perfeitamente antifotográfica, só faz ver para o sentido.

3. A dramatização imaginária é aqui sistemática: se não existe nada sobre a imagem senão através do sentido, a imagem, ela, não acontece senão em virtude da desordem que comporta. Acidente, rixa e encontro, golpes, fuga e espreitas deportam a violência para o espetáculo: ele a mata, mas ela se mostra! Observemos, no entanto, que esta dramatização é proveniente da própria hibridação: é neste texto de acerto (a legenda) que leva drama a uma imagem de outra maneira indecifrável que nós vemos.

4. A imagem estereotipa o texto, generaliza-o, dá-lhe um alcance simbólico, desrealiza-o em suma. Nada é tão visível que não saibamos interpretá-lo e fazê-lo caber em seu compartimento: o “suposto saber” das gravuras acalma o jogo imaginal, isto parece com aquilo que nunca teremos podido considerar. Observaremos que o desenho folhetinesco equivale aqui a uma depuração; a ilustração de fatura caricatural, ela, acusa o traço, ela aumenta a tomada, não existe ilustração realista (ou melhor, ela não faz senão afirmar que ela diz verdade).

5. O híbrido põe em causa os dois meios convocados sobre a página: o bloco textual torna-se enigmático, enquanto que o pedaço visual, visto pela janela do livro, perde sempre sua nitidez provisória. Eu disse que a falha, na circunstância, era dupla: o leitor não sabe jamais bem claramente o que vê e a menor frase toma para ele, nas margens da imagem precedente, seguinte ou concomitante, proporções inesperadas, deliciosamente trágicas.

Minha análise deixou em silêncio uma dimensão importante do processo: a qualidade que os contemporâneos lhe reconheciam, o valor que a crítica lhe assinalava. Se podemos nos lembrar do que dizíamos mais acima, quatro momentos estão para ser distinguidos: o surgimento do livro romântico com vinhetas, a instalação do sistema dos fascículos ilustrados, a experiência do romance fotográfico do fim do século, a aparição do cinc-romance (com sua seqüência, a fotonovela à italiana). Como bem se pensa, a acolhida foi fria: o público acorreu, foi admiração sobre admiração, mas os guardiões da ordem crítica – eles não baixaram a guarda – entraram em resistência.

Recordamos sem dúvida o torpedado que assinou Sainte-Beuve no número de 1º de setembro de 1939 da *Revue des Deux-Mondes*:²¹ seu “Da literatura industrial”²² marca uma virada, a ascensão da literatura jornalística e do romance-folhetim parece prejudicial, os Sue, os Dumas, mas os Balzac também, os Sand parecem culpados de popularizar o livro e, para isto, de melodramatizar a natureza e as estruturas dele. O que não se sabe, talvez, é que a campanha levada pela prestigiosa revista – que publicava, no entanto, na época, tudo o que devia contar em literatura – não era nada menos que incidente: no número de 15 de fevereiro de 1843 – logo, muito cedo –, um certo F. Lagenevais publica um verdadeiro panfleto contra a literatura ilustrada, desta vez,²³ e demonstra muito bem que o uso de imagens segue a degradação industrial da coisa escrita; que ela é a consequência inevitável e prejudicial e que trai o mesmo espírito de decadência pois o autor afirma se elevar contra o que ele julga ser uma profanação – contra a imagem em nome do espírito nacional. Cito: “No passo em que ela vai, daqui a pouco tempo nós não teremos mais que uma arte e que uma língua escrita, a litografia [...] A ilustração tornou-se um pretexto para dar saída a velhas edições ou para se fazer novas; os livros sérios, que se dirigem sobretudo aos homens de estudos, não foram forçados a entrar nesta farsa universal e a agüentar os florões e as vinhetas. Jamais século nenhum atirou tão longe como o nosso este deboche de ilustrações mercantilmente concebidas, que não se aproveitam nem para a arte da tipografia”.²⁴

Certamente, Lagenevais não tem necessariamente em vista a literatura “popular” – maneira de falar! – rachava Sainte-Beuve de alto a baixo com uma cutilada, mas ele se prende ao mesmo fenômeno, aquele que consiste em tornar a literatura acessível, legível e geral. Opomos, continua ele para completar o seu raciocínio, a literatura das elites, desencarnada, à literatura da massa, para a qual a ilustração é boa: “É às classes baixas da sociedade que é preciso abandonar o luxo indigente da imagem [...] Homero foi empobrecido de gravuras [...] O grande recurso da palavra escrita é de constranger, pelo seu lado misterioso e infinito, o espírito daquele que lê a trabalhar ele próprio, a

21 Remete-se isto a “Dez anos mais tarde”, alusão transparente, e que designava bem sobre quem, primeiro, e sobre quais argumentos ele entendia desencadear seus golpes

22 Reedição em *La querelle du roman-folhetim. Littérature, presse et politique, un débat précurseur* (1835-1848) textos reunidos e apresentados por Lise Dumasy, Grenoble: Ellug, Archives critiques, 1999, pp. 25-43.

23 “La Littérature illustrée”, *Revue des Deux Mondes*, tomo I (1843), pp. 645-761.

24 Idem, pp. 648-49.

ser poeta com o poeta, pensador com o sábio [...] Esta espécie de fatalidade – e vamos pesar o tema! –, de imobilidade, substituída pelo desenhista com a impressão vaga e múltipla do poeta [fadiga] a alma e [destrói] esta conversação íntima do leitor com o livro [...] Nas edições ilustradas, o olhar está perpetuamente inquieto, sobrepujado por esta multidão de figuras que se desenvolvem e renascem umas das outras”. Conclusão, sem desvios: “A ilustração é um sintoma de decadência literária”.²⁵

A ilustração instaura um novo público, um novo gênero, um novo fazer; ela está na lógica da época – na lógica destas técnicas de que a época se dota, ainda que elas não correspondam no entanto aos ideais culturais que herdou e que sonha ainda ser os seus. De toda maneira, a tendência é irreprimível: a vinheta atinge o livro, a gravura escandaliza os sentidos nos romances publicados por fascículos; logo a fotografia colocará o nu no clichê, e o cinema banalizará as narrativas da vista. É isto que nos resta delinear rapidamente.

A narrativa visual

No século XIX, a vituperação contra a ilustração foi constante. Não foi igual ao fervor que se pôs a “ornar o livro”. Este não é o lugar de coligir os danos: de Pontmartin ao abade Bethléem, censores chefes de um partido militante para os bons livros, os testemunhos abundam: a imagem perverte o que era já corrompido, ela acaba com uma obra de destruição que o romance inicia. Um mesmo movimento de desconfiança, muito vasto e muito profundo acompanha, desde que ela seja possível em grande escala, em torno de 1890, a ilustração pela fotografia. De um lado, o estatuto da própria fotografia permanece problemático (ela tem ainda muito a fazer para se impor totalmente como uma arte); de outro, seu estatuto documentário – cujas obras de homens de ciência e de viajantes trazem um abundante testemunho na época – vem se inscrever em falso contra a pretensão em se fazer dela um uso ilustrativo para as obras de imaginação ou artísticas.²⁶ Esta dupla deficiência – aos olhos dos detratores – chega ao ostracismo de que falo acima: o folhetim vai à imagem, a imagem convém ao popular, a fotografia

25 Idem, pp. 650 a 653.

26 Ler minha exposição do problema em “*Photographie, littérature, peinture, cinéma, la guerres des arts*”. In: B. Ochsner (ed.). *Intermediale. Zur Begegnung von Literatur und Medien*. Tübingen, 1999 (a ser lançado).

conduz à mesma aporia: é vulgar, lisonjeia o gosto de todos, inclina-se para o melodrama ou para a galanteria.

Eu não exporei aqui em detalhe as tentativas de colocar em imagens fotográficas o romance; as tentativas foram numerosas entre 1890 e 1910 e, mesmo se isto foi então sucesso sem o dia seguinte, são características de uma tendência e valem a pena que se examinem seriamente os princípios e os modos delas.²⁷ Em primeira aproximação, não poderemos nos esquecer de que a condenação das imagens em regime popular e romanesco deve servir de índice ao sucesso que elas conheceram então. É um aspecto que eu não comentaria aqui. Eu sublinharia, ao contrário, como a linha que traz da litografia à fotografia é contínua, depois a fotogravura, do folhetim ao romance popular ilustrado, do texto ilustrado às “séries visuais” de que pretendo dar algumas idéias para concluir.

O desejo de imagens é um desejo que não se extingue, quanto mais a ele são oferecidas, mais ele as pede: a narrativa com vinhetas dos românticos, por decorativa que seja, tomava conta da capa, o romance-folhetim no começo intercalava entre suas páginas um número relativamente modesto de gravuras, o romance popular ilustrado por fascículos multiplicava decerto os insertos, mas a imagem guardava um caráter inevitável de aprovação, como podemos ter conhecimento. As coisas mudam no entanto completamente à época em que chegamos, em conseqüência tornava-se possível “traduzir em imagens”, etapa por etapa, uma narrativa completa pela fotografia; os meios técnicos novos podiam servir aqui os objetivos dos livreiros e satisfazer a demanda da clientela. O momento era crucial: íamos sair da simples ilustração do texto por algum meio que seja, íamos passar ao romance visualizado (ou a um outro gênero ainda), o livro por folhetins ou cadernos – ia poder continuar a servir de suporte nesta tão marcante conjectura?

A resposta é não.

Vinte anos de tentativas diversas serviram, ao menos, para preparar a resposta.

Estamos no caminho da passagem à tela, mas a tela mais acessível por enquanto é ainda a página do livro, e nós vamos observar em alguns casos como esta conversão se fez, como ela evoluiu e como terminou: o livro tinha feito apelo à imagem, a imagem transformou o livro, tentou fazer dele uma tela, antes de mudar de meio e de exercer

27 Ver “Le Roman mis à nu par la photographie, même”, *Romantisme*, 3 (1999) (a ser lançado).

seu poder alhures, no cinematógrafo. Os três casos que apresento aqui se situam nesta linha de ruptura e ilustram as etapas de uma conversão.

A série de cartões postais

Seja o *Déjeuner sur l'herbe*, série de cartões postais fotográficos realizada por J. C. (?), em Paris, por volta de 1900.²⁸

Seis imagens que se seguem formam uma seqüência, cada imagem vem acompanhada de uma legenda – versificada ainda! –, um título encabeça a seqüência e devolve a um motivo conhecido, banalizado e galante. Esta seqüência de planos fortemente estereotipados formam um todo e se esforça para representar – aqui como freqüentemente – os episódios marcantes do encontro amoroso.

Este *Déjeuner sur l'herbe* compreende seis etapas – reproduzo a primeira e a última, imaginam-se, sem dificuldade, os episódios intermediários.

A narrativa subjacente é simples, ou infantil, sua psicologia elementar, a *blague* evidente, o licencioso tolerando o bom gosto, mas nós continuamos nos limites do que aceitam as conveniências.

A particularidade desta narrativa – desta narrativa-foto – é que ela recorta uma ação em imagens, que dirige e que forma uma mensagem em segunda mão, apelo ou lembrança, do remetente ao seu destinatário (que esta mensagem seja compreendida ou não, pode ser citada, representar uma alusão ou uma simples oportunidade comandada por uma transferência, uma separação ou um aniversário...). Coisa notável, a relação que se pode supor entre o remetente e o destinatário não é necessariamente calcada naquela em que implicam imagens e narrativa: o texto da correspondência trocada nas costas – sobre a série de que sou possuidor – entre “Georgette” e uma certa “Madame Vigeant”, de Nogent-sur-Marne, sua amiga, faz compreender bem que as imagens preenchem uma função simplesmente de distração, quando não forçosamente inocente. Tudo se passa como se as correspondentes colecionassem as cartas que elas se endereçam (ou recebem), a fim de esgotar as formas de um desejo ilustrado, ou antes: visualizado, provado em suplemento sobre o meio e graças a ele.

28 Este jogo fotográfico a favor do público, enquanto que a moda do cartão postal dito “fantasia” vence sua plenitude. Consulta-se Christine Servais, “La Carte Postale”, *Medusa-Media* 2 (1995), Universidade de Mannheim, g. 1-g. 18.

O jornal de romances ilustrados pelo desenho e pela fotografia²⁹

Seja *Le Conteur populaire*, “revista ilustrada de romances e de novelas”, cujo primeiro número remonta a 11 de outubro de 1904. A publicação é semanal. Ela compreenderá, se estou bem informado, 56 números e encerrará suas atividades no segundo ano, em 31 de outubro de 1905. Cada fascículo oferece um caderno de 32 páginas, sob cobertura ornada rosa, amenizadas, como se diz, por um retrato de atriz. “4. 000 linhas de leitura e numerosas gravuras” são prometidas ao leitor. Reclames apropriados nas capas 2 e 3 (para combater os males do estômago, a queda de cabelos e firmar os seios).

Oito ilustrações acompanham, por exemplo, o número 11, de 20 de dezembro de 1904 – umas duas páginas aproximadamente. O fascículo oferece uma novela assinada por Jean Rameau (4 p.), um folhetim d’Ad. d’Ennery (11 p., com o resumo dos episódios precedentes), uma novela, de novo, de François Coppée (5 p.), um outro folhetim tirado desta vez de um “grande romance” de Paul Saunière (11 p.), autor notório, como de resto a maior parte dos escritores colaboradores. Uma página de “conselhos e receitas” completa de forma útil o conjunto.

Alguns detalhes sobre a fotografia de “Mlle. Whitney (Cliché Stebbing)” queorna a cobertura. Esta fotografia faz da publicação um híbrido, mesmo que falhe a relação com o conteúdo do conjunto do fascículo: esta imagem preenche uma função publicitária do tipo daquelas que se faz preencher habitualmente pelos jovens e pessoas bonitas para a promoção de não importa que produto. É uma fotografia sensata e que não deve assustar sensivelmente as famílias. Não impede: que os textos que elaorna sejam desempoeirados – nenhum dos romances publicados é inédito –, verniz do novo e prometem ser temperados com o molho do dia: que isto seja o caso ou não revelando leitura feita, pouco importa. Esta imagem de capa é um sinal, ela induz à espera e colore o prazer. Se passamos agora aos desenhos que ilustram o *Conteur populaire*, constatamos que, por mais numerosos que eles sejam, eles preenchem todos o papel da ilustração tradicional. Quanto ao mais notaremos que um traço mais “artista”, uma fatura menos inocente e mais “livre” significam e corroboram um teor mais “moderno” da publicação. Tudo isto põe em destaque as estratégias próprias à publicidade, e é bem

29 Trata-se primeiro de uma velha tradição. O exemplo que apresento aqui é particular na medida em que a ilustração – maneira de falar – alia, pela primeira vez, se vejo bem, gravuras e fotografias...

o que nós devemos nos dar conta: o jornal devorou o romance, a imagem devorou o jornal, o comércio ingere agora a imagem.

O romance-cinema

Seja Jules de Gastyne e Gérard Bourgeois, *Le Fils de la nuit*. Grande romance cinematográfico, A Renascença do Livro, 1920, 288 páginas. O filme, que compreende 12 episódios, foi realizado pelo segundo dos autores em 1918; os clichês “Eclair – Filme” ilustram o livro que acompanhará o lançamento do filme.



ALMOÇO SOBRE A RELVA

Paremos aqui, pois este lugar magnífico
Parece nos convidar para um almoço sobre a relva!

O almoço sobre a relva, série de cartões postais, J. C. (?), Paris,
por volta de 1900. Cartão postal nº 1, coleção do autor.



ALMOÇO SOBRE A RELVA

Amigo, porque meu nome se mistura com vosso sonho,
que o vosso sono se consuma num doce beijo!

O almoço sobre a relva, série de cartões postais, J. C. (?), Paris,
por volta de 1900. Cartão postal nº 6, coleção do autor.

Passo à lista dos episódios a fim de que se possa dar conta de que se a obra que vem de filmagem obedece aos imperativos do cinematógrafo, esta por sua vez se submete às regras editadas – perfeito fenômeno de intermedialidade – pelo folhetim:

– O Proscrito³⁰

30 Todos os episódios trazem um *copyright* distinto, datado de 1920, salvos o 7º e o 8º, registrados na data de 1918. Sobre a “sincronização” do jornal e da tela, considera-se D. Klifa, “*Guerre, feuilleton, presse. 1913-1920*”, em 14-18 *Aujourd'hui*, n. 2 (1999), p. 140-141. Os estudos especificamente consagrados ao cinema-romance são raros. Uma muito instrutiva enquete realizada entre 1912 e 1918 por Lc Cinéma et L'Ecole du *cinéma* reunidos a partir dos principais romancistas populares. “Nossos autores e o cinema” foi reproduzida pelo *Buletin des Amis du roman populaire*, n. 16 (1992).

- Uma Obra do demônio
- Os companheiros da aventura
- O Segredo do velho mendigo
- O Abismo das panteras
- O Espectro do passado
- O Salvador misterioso
- Teddy raptado
- A revanche de Eva
- A Masmorra do diabo
- O Mergulho misterioso
- O Justiceiro

Cada um destes episódios conta, na versão livre, com 24 páginas de texto ilustrado por oito clichês, um dos quais em página inteira. Os fotogramas (cenas, retratos) – certamente vindos de uma filmagem *ad hoc* – são inseridos no corpo do texto; os personagens são apresentados, alternadamente, por uma imagem em pé, à medida das necessidades da ação. O conjunto obedece, eu o disse, à economia do folhetim com um ponto culminante – “O suplício de Stellio” (p. 235), uma degradação e uma retomada de ordem do mundo, e um epílogo. Esta circunstância, ela somente, marca bem o alívio do cinematógrafo em relação ao antigo meio, mas não deveria cegar quanto aos mecanismos de hibridação em curso, tanto internos quanto externos; no plano interno, a narrativa integra uma série visual que lhe confere sem esforço veracidade e pertinência, no plano externo, a publicação simultânea – ou pouco falta para isto – do filme nas telas e do livro nas vitrines inverteu os papéis: ao texto-origem tradicional sucede a banda fílmica tomada como original; o romance-cinema constitui o convite de uma história precedentemente contada e marcada pelas imagens-testemunho. A imagem acrescentada ao folhetim permitia talvez uma escapada fora dos limites do texto, eis que isto, levado para a esfera do filme, remete o leitor ao quadro cuidadosamente balizado pelo filme: esta imagem não é mais que uma janela aberta para o ver, mas, para começar, um simples apelo.

Para terminar, eu ganharia um pouco mais de terreno. Os híbridos que se acaba de passar em revista estão ainda por ler, mas já sobretudo para olhar. O equilíbrio entre o material visual e a substância narrativa é instável³¹ e a hesitação entre o suspense

31 A ruptura de equilíbrio de um sistema provém da hibridação com um outro, e mais a mestiçagem é

vindo do corte textual e a marcação ilustrativa que impõe uma totalmente outra escansão é surpreendente: quanto mais as cenas reproduzidas são numerosas e “fotografam” a ação, mais o texto é impelido a aí formar e mais se marca a tendência à esquematização; a mobilização visual cresce, o *voyeurismo* iconográfico também, enquanto que, de sua parte, a leitura não representa mais quase nada além de uma atividade adicional. O que importa, ao contrário, é a *gratificação emocional* que acompanha a concentração escópica: eu me emociono pelo olho, segundo um esquema leve, mas persistente.

Dissemos que a página representava, de qualquer maneira, uma primeira tela; uma segunda pode ser constituída por esta imagem no retângulo em que a vista se organiza, se compõe, se exerce e “compreende”; uma terceira pode consistir em uma página aumentada de uma imagem (uma página ilustrada é uma tela dupla); uma tela de quarto grau se apresenta, então, no quadro de um romance ilustrado, sob a forma de uma imagem de página inteira ocupando todo o comprimento e toda a largura do campo: o *visível* – embora localmente ainda – se substitui aí pelo *dizível* – mas ela permanece presa à forma-livre e, portanto, ao folhear e à legibilidade propriamente dita. Uma tela de quinto gênero seria aquela da projeção cinematográfica; ela aproximaria a incorporação da imagem a seu espectador e a entregaria a “domicílio”, pelo cine-romance interposto – esperando que a televisão pudesse ser encarregada deste papel.

A tela age por substituição: duplamente ativa, na sala e no livro, ela encerra completamente o espectador-leitor na visão que ele lhe fornece. Passamos da leitura ao olhar, e este, como se sabe, absorve aquele que a ela se entrega agachado de outro lado da porta no objeto de desejo a que ele se destina – e nele se fixa.

Isto foi mostrado, isto foi retirado, o duplo assalto marcou a tomada e a entrega, ao folheamento sucedeu a série, mas a série se acabou por sua vez no folheamento: conhecemos a imagem infinita do romance ilustrado, encontramos as portas fechadas do fotograma rebatidas duas vezes no dispositivo, diante de nós na sala, e em nós através do livro. O desbaste da prestação descritiva é flagrante, a vacuidade da imagem impressa, concebida para atrair, é flagrante também. Atulhado de ações e de presenças que são tanto de emblemas quanto um texto desnatado coloca em cena por sua vez, o leitor arregala os olhos sobre um espetáculo programado que se abate sobre ele: houve aí, se se crê em Vallés, “as vítimas do livro”, há as vítimas “escópicas” da tela. A

forte mais a “energia” desempenhada é grande, escrevia simplesmente McLuhan (*Pour comprendre les media*, 1969, pp. 57 e 68).

hibridação é um “momento de verdade”, afirmava ainda McLuhan,³² mas se o filme expõe a matéria folhetinesca e se o ilustrado cinematográfico fecha o texto sobre as aparências atribuídas previamente à vista? Não creio muito nisto.

O cine-romance não representa, certamente, senão um avatar entre outros sobre o caminho das combinações possíveis entre imagem e texto, entre tela e livro, de meio a meio, tendo dado a função escópica para que são chamados vez por vez a satisfazer. Forma, no entanto, sintoma: ou bem a imagem segue o texto ou bem o texto segue a imagem, ou eles se consomem mutuamente em uma relação tautológica. Agora, existe uma outra via: a da invenção. Aqui a imagem impera a representação e o texto desmente seu referente. Mas esta é uma outra história – a do cinema falando de si mesmo, e a do livro sem percurso obrigatório.

Revelação pelos híbridos, revelação além das crenças.

32 *Ibidem*, p. 75.