

# ESTÓRIAS QUE UM OLHAR CONTA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE LES CONTES DE CHARLES PERRAULT E GUSTAVE DORÉ

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p84-100>

Fábio José Santos de Oliveira

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

## RESUMO

Em 1862, foi publicado em Paris, *Les Contes de Perrault*, uma edição modificada da obra *Contes de ma Mère l'Oye*, cuja primeira publicação data de 1697 e cuja autoria é creditada ao escritor francês Charles Perrault (1628-1703). A edição de 1862 contém quatro dezenas de ilustrações do gravurista francês Gustave Doré (1832-1883). Nosso ensaio tem por objetivo analisar algumas dessas gravuras de Doré em comparação com os contos de Perrault a que essas mesmas gravuras fazem referência. Ainda que não seja possível uma equiparação total, algumas das ilustrações apresentam um diálogo profundo com os contos referidos e nos propiciam um debate enriquecedor no que diz respeito à relação texto/imagem.

## PALAVRAS-CHAVE:

Literatura  
Comparada.  
Literatura  
Infanto-juvenil.  
Contos de Fadas.  
Les Contes de  
Charles Perrault.  
Gustave Doré.

## ABSTRACT

In 1862 the book *Les Contes de Perrault* [Perrault's Fairy Tales] was published in Paris, a modified edition of the book *Contes de ma Mère l'Oye* [Tales of Mother Goose], whose first publication is from 1697 and whose author is supposed to be the French writer Charles Perrault (1628-1703). The 1862 edition contains a little less than four dozen illustrations by the French artist Gustave Doré (1832-1883). Our essay aims to analyze some of these Doré's gravures in comparison to Perrault's tales referred in these illustrations. Although a total equivalence is not always possible, some of these illustrations present a rich dialog both with the referred tales and in relation to the comparative perspective between text and image.

## KEYWORDS:

Comparative  
Literature.  
Children's  
Literature.  
Fairy Tales.  
Les Contes de  
Charles Perrault.  
Gustave Doré

*“The teller of stories has everywhere and  
always found eager listeners.”*

Stith Thompson, *The Folktale*

N o artigo “Féerique et Macabre”, Philippe Kaenel comenta nestes termos o processo de interpretação em gravura de Gustave Doré (1832-1883) sobre “O corvo”, poema de Edgar Allan Poe:

Or, l'idée même d'une illustration littéraire est une absurdité herméneutique. Tout artiste interprète le texte et son imagination graphique [...], même si elle se veut fidèle, met en jeu un ensemble d'écarts, de différences, de "différance" au sens de Derrida : écarts médiatiques, chronologiques, culturels, esthétiques...<sup>1</sup>

A ideia “de uma ilustração literal é um absurdo hermenêutico”. E por que seria? Por uma série de motivos: por diferenças intersemióticas dos meios em questão (aqui, literatura e gravura), por divergência de estilos entre os artistas, por questões de implicação ideológica e culturais, por influências histórico-sociais, etc. Ocorre que, mesmo sendo improvável a equiparação completa entre os produtos de artes distintas, não deixa de ser verdade que o encontro entre eles também seja possível. E ao falarmos de encontro queremos significar com isso muito mais do que uma simples correspondência temática, elemento óbvio nesse par. As obras de artes podem apresentar discussões (inclusive implícitas) suficientes para fazer convergirem os diferentes meios artísticos, quer em muito, quer em partes. Nesses termos, ainda que correspondências completas não apareçam, o confronto entre textos literários e ocasionais ilustrações sobre eles não deixa de assegurar por vezes debates riquíssimos, capazes de aprimorar nosso olhar sobre as obras confrontadas.

A referência a Gustave Doré acima é oportuna nesse sentido, já que nosso objetivo neste texto é justamente discutir possíveis confluências e afluições entre algumas ilustrações suas sobre *Les Contes de Perrault*. Essa obra é uma reedição do livro *Contes de ma Mère l'Oye*, ou *Histoires du Temps Passé, avec des moralités*, publicado em 1697 e que reúne contos de fadas conhecidos à época do escritor francês Charles Perrault (1628-

<sup>1</sup> “Ora, a própria ideia de uma ilustração literal é um absurdo hermenêutico. Todo artista interpreta o texto e sua imaginação gráfica [...], mesmo quando pretende ser fiel, põe em jogo um conjunto de lacunas, de diferenças, de ‘différance’ no sentido de Derrida: lacunas mediáticas, cronológicas, culturais, estéticas...” KAENEL, Philippe. *Féerique et macabre : l'art de Gustave Doré*. Études de lettres [en ligne], v. 3, n. 4, 2014. p. 7-8.

1703), a quem se atribui tradicionalmente a autoria da obra. No entanto, a edição de 1697 traz como autor, na verdade, Pierre Perrault Darmancour, filho de Charles Perrault.<sup>2</sup>

*Les Contes de Perrault*, onde constam as ilustrações de Doré, é uma edição de 1862, bem posterior, portanto, à publicação original. Ela apareceu sob o selo das Éditions J. Hetzel, com introdução de P.-J. Stahl, pseudônimo de Pierre-Jules Hetzel, tendo repetido o sucesso editorial de *Contes de ma Mère l'Oye*. Entre a edição de 1697 e a de 1862 há divergências consideráveis. *Contes de ma Mère l'Oye* constava de oito títulos em prosa (“A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Mestre Gato ou o Gato de Botas”, “As Fadas”, “Cinderela ou o Sapatinho de Vidro”, “Henrique de Topete” e “O Pequeno Polegar”)<sup>3</sup>. Uma edição de 1781 acrescenta três outros contos, só que em verso (originalmente publicados de forma esparsa por Perrault, o pai): “A paciência de Grisélidis” (1691), “Os Desejos Ridículos” (1693) e “Pele de Asno” (1694)<sup>4</sup>. Por sua vez, a edição com as ilustrações de Doré altera o título da obra para *Les Contes de Perrault*, retira as morais em verso que constavam na primeira publicação (já fora de uso) e acrescenta aos oito contos iniciais uma versão em prosa de “Pele de Asno” (atribuída a M<sup>lle</sup> Bernard). *Les Contes de Perrault* apresenta 41 ilustrações de Gustave Doré (incluindo a da capa), dentre as quais escolhemos um certo número para analisar em nosso texto, com destaque para aquelas em que há uma valorização informativa do olhar de uma ou outra personagem, tendo em vista que esse recurso transpõe discursivamente a mera repetição temática.

De imediato e a grosso modo, poderíamos afirmar que há entre Perrault e Doré um ponto de intersecção passível de ser resumido pelas seguintes palavras de Théophile Gautier: “Il est des artistes qui, doués d'un instinct particulier, négligent la peinture officielle et classique, la grande peinture, comme on la nomme, celle qui a pour but de représenter, sous des proportions historiques, les dieux et les héros du passé.”<sup>5</sup> Esse fragmento se refere diretamente a Gustave Doré, mas, até certo ponto, poderia ser também associado a Perrault, no que se refere, no caso, à “negligência” da obra de arte “oficial e clássica”. Naturalmente, é preciso considerar que Charles Perrault colaborou na manutenção do espírito clássico francês, tanto na literatura quanto em outros domínios (por sinal,

<sup>2</sup> Segundo o especialista da obra do escritor francês Marc Soriano (ver *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1968), possivelmente Os Contos da Mamãe Gansa tenham sido resultado de trabalho conjunto entre pai e filho. Na verdade, o filho teria principiado a elaboração da obra e o pai o teria assessorado, auxiliando-o na confecção do projeto final, para o qual provavelmente teria colaborado de modo concreto através das moralidades em verso acrescentadas ao fim de cada conto. Cf. MENDES, Mariza B. T. *Em Busca dos Contos Perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. p. 75-86.

<sup>3</sup> Títulos no original: “La Belle au Bois Dormant”, “Le Petit Chaperon Rouge”, “La Barbe Bleue”, “Le Maître Chat ou le Chat Botté”, “Les Fées”, “Cendrillon ou la Petite Pantoufle de Verre”, “Riquet à la Houppe” e “Le Petit Poucet”.

<sup>4</sup> Títulos no original: “La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis”, “Les Souhais Ridicules” e “Peau d'Âne”.

<sup>5</sup> “Ele é do tipo dos artistas que, dotados de um instinto particular, negligenciam a pintura oficial e clássica, a grande pintura, como é nomeada, aquela que tem por objetivo representar, sob proporções históricas, os deuses e os heróis do passado.” GAUTIER, Théophile. Gustave Doré. *L'Artiste*. Paris, 1831, p. 17.

por um bom tempo foi artista com certa influência na corte de Luís XIV, tendo também pertencido à Académie Française). Ao nos referirmos a uma negligência de Perrault a esse mesmo Classicismo para o qual contribuía, o fazemos considerando a extraoficialidade dos contos populares que levam seu nome e a preponderância do artista na Querelle des Antiques et des Modernes, cuja celeuma, iniciada por ele, ameniza, até certo ponto, sua participação estrita e em tudo nos ideais do Classicismo francês. Perrault não cria nenhum de seus *Contes de ma Mère l'Oye* (tendo em vista que se originam da tradição oral), mas sua recolha à época é de um grau de radicalidade do mesmo nível das discussões da Querelle. Além disso, a extraoficialidade dos contos populares (matéria de Perrault) pode ser comparada ao caráter marginal das ilustrações e gravuras (utilizados por Doré) frente às artes oficiais de sua época.

Assim como Perrault, Doré não cria os temas de suas ilustrações: quase todos têm origem na Literatura. Ele é ambicioso, por sinal: “Ma pensée était, et est toujours celle-ci : faire dans un format uniforme [...] tous les chefs-d’œuvre de la littérature, soit épique, soit comique, soit tragique.”<sup>6</sup> Pretensão bem distinta da de Charles Perrault, mais afeito, nesse aspecto, ao comedimento clássico. Quanto a Doré, não é à toa que sempre tenha causado admiração à capacidade inventiva de que dispunha para transformar em imagem tantos temas literários diferentes. Pensando nisso, Gautier afirma: “G. Doré est à la fois réaliste et chimérique. Il a l’observation et l’intuition.”<sup>7</sup>.

No que se refere à questão realista, é preciso aqui nova ressalva de nossa parte. Como valor substantivo, ou seja, central e preponderante, Gustave Doré é mais acertadamente classificável como pertencente ao Romantismo. E isso se comprova avaliando sua preferência por temas históricos e/ou literários, o aproveitamento da imaginação, a valorização da expressividade, do horrendo, dos tons sombrios e obscuros. Camille Gronkowski chega a apontar que Doré ignora por completo a inovação dos artistas em voga no final de sua carreira: “Il ne fréquente pas Manet, Claude Monet, Sisley, et pas davantage Courbet et les Réalistes. C’est que notre artiste était foncièrement un imaginaire, un romantique, même lorsque cette école eut passé de mode.”<sup>8</sup>. Ocorre que essa base romântica, que dita o gosto temático e os traços fundamentais da elaboração da obra, não esconde nele o gosto ainda por certos elementos da vida cotidiana ou pelo registro do assunto do modo mais realista possível. Tanto é que o

<sup>6</sup> “Meu pensamento era, e é sempre este: fazer num formato uniforme [...] todas as obras-primas da literatura, seja épicas, seja cômicas, seja trágicas.” Apud KAENEL, op. cit., p. 1.

<sup>7</sup> “G. Doré é ao mesmo tempo realista e quimérico. Ele possui a observação e a intuição.” GAUTIER, op. cit., p. 17.

<sup>8</sup> “Ele não frequentou Manet, Claude Monet, Sisley, muito menos Courbet e os realistas. É que nosso artista era profundamente um imaginativo, um romântico, mesmo quando esta escola já tinha saído de moda.” GRONKOWSKI, Camille. Préface. In : CATALOGUE de la Exposition Rétrospective Gustave Doré (1832-1883) au Petit Palais (1932). Paris : Presses Universitaires de France, 1932. p. XVII.

próprio Gronkowski afirma em outra oportunidade: “Réaliste et visionnaire, tel fut Gustave Doré.”<sup>9</sup>

Também a Perrault se atribui certa dimensão realista:

Thus, whenever one looks behind Perrault to the peasant versions of Mother Goose, one finds elements of realism—not photographic accounts of life in the barnyard (peasants did not actually have as many children as there are holes in a sieve, and they did not eat them) but a picture that corresponds to everything that social historians have been able to piece together from the archives.<sup>10</sup>

Por sua vez, o realismo que Darnton salienta em Perrault não é de ordem estética (como em Doré), mas histórico-social. Confrontando os textos de Perrault com arquivos sobre a sociedade francesa no Antigo Regime, Darnton descobre elementos dos contos que correspondem aos dados históricos, o que o leva à afirmação de um Perrault realista, ainda que *Les Contes* se baseiem no uso da fantasia.

Pois bem, se tratamos de um realismo em Perrault e Doré é segundo parâmetro adjetivo, ou seja, de um traço de estilo que é secundário, mas que se mostra importante no que toca à configuração do todo. E esse realismo de que tratamos se declara primordialmente por uma espécie de atenuação do recurso fantástico, se temos em vista a amplitude imaginativa e fantasiosa a que podem alcançar geralmente os contos de fadas. No caso de Perrault, isso se deve sobretudo ao racionalismo clássico a que estava inevitavelmente ligado: “His ironic sense of humor allowed him to distance himself from the magical world and to poke fun at certain incidents, especially in the verse morals [...]”<sup>11</sup> No caso de Doré, isso se deve tanto ao acompanhamento temático dos contos de Perrault, quanto ao virtuosismo de sua técnica. Daí o fato de Gronkowski o classificar como “visionário” e “realista” a um só tempo: “visionário”, em se considerando a inventividade que lhe era peculiar; “realista”, em se considerando a perfeição estética daquilo que produzia.

Logo que confrontamos cada uma das ilustrações de Doré sobre os contos de Perrault, somos marcados pela parcimônia de elementos fantásticos (aí transparece apenas o essencial). Quando não estão ausentes, esses elementos surgem minguados e por força da própria

<sup>9</sup> “Realista e visionário, assim foi Gustave Doré.” GRONKOWSKI, Camille. La rétrospective Gustave Doré (1832-1883) au Petit Palais (1932). In: ENAULT, Louis. Londres. Illustrations de Gustave Doré. France : F. Douin, 2014. Originalmente publicado no jornal L’Illustration, em 18 de junho de 1932.

<sup>10</sup> “Dessa forma, quando se confrontam as versões camponesas da Mamã Ganso e as de Perrault, encontram-se elementos de realismo – não casos fotográficos da vida no campo (os camponeses na verdade não tinham tantos filhos quanto os buracos de uma peneira nem os comiam), mas um retrato que corresponde a tudo quanto os historiadores sociais foram capazes de coletar a partir dos arquivos.” DARNTON, Robert. Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose. In: \_\_\_\_\_. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. New York: Basic Books, 1999. p. 38.

<sup>11</sup> “Seu irônico senso de humor lhe permitiu distanciar-se do mundo mágico e pôr em ridículo certos incidentes, especialmente nas morais em verso [...]” ZIPES, Jack. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. 2 ed. New York/London: Routledge, 2006. p. 43.



exigência temática (o caso, por exemplo, do Gato de Botas e do Lobo de “Chapeuzinho Vermelho”, antropomorfizados). À parte a personificação desses animais (motivo central da narrativa a que se referem), só há uma ilustração com elementos verdadeiramente fantásticos, e ela faz parte do conto “Pele de Asno”. Nela, homens voam tranquilamente sobre o dorso de pássaros enormes, acompanhando uma comitiva de animais terrestres, trajados exoticamente. O voo calha, assim, com o exotismo explorado pela cena.

De certo modo, o realismo transparente em Doré não deixa de aparentar-se ao traço exato e detalhista dos desenhos de Albert Dürer e Rubens, a quem a crítica do século XIX costumava associar, com razão, os trabalhos de Doré. Isso explica o preciosismo de algumas de suas gravuras (a exemplo de uma em que figura a sala de jantar do castelo de Barba Azul). Esse realismo, contudo, não deixa de ser marcado pelos tons sombrios do Romantismo de então, por sua força expressiva e pela inventividade na elaboração da arquitetura e do vestuário. Em algumas ilustrações de Doré a figura humana se encontra apequenada diante do portento da natureza em volta dela, algo que tem expressão perfeita no Romantismo em voga. Se os tons sombrios não são forçosamente elementos tão estranhos quando se lida com contos de fadas, a segura realista na lida com determinados temas nos deixa estupefatos, como se o nosso olhar viciado pela magia facilmente associada aos contos populares exigisse algo além de um retrato fiel à realidade empírica. Em Perrault e



Fig. 1 - Gustave Doré, “Cinderela”, Gravura sobre mandeira, 24,3 x 19,5 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 26.

Doré, a perspectiva de uma narrativa de figuras próximas ao ser humano de carne e osso detém o fantástico: “Despite the occasional touches of fantasy, then, the tales remain rooted in the real world.”<sup>12</sup> O fragmento é sobre Perrault, mas valeria também para Doré.

Exemplo perfeito desse realismo são as gravuras sobre “Cinderela”, em que a pobreza é registrada sem muita idealização e a própria madrinha (que é fada no conto de Perrault) é descrita como uma simples senhora, tão camponesa quanto a jovem a quem se presta a ajudar. Do conto para as gravuras, perdem-se os toques de magia que transformam uma abóbora em carruagem, camundongos em cavalos, ratos em cocheiros e lagartos em lacaios. Muito desse enxugamento de fantasias e

12 “Assim, apesar de ocasionais toques de fantasia, os contos permanecem enraizados no mundo real.” DARNTON, op. cit., p. 34.

idealizações pode ser visto, por exemplo, na gravura em que Cinderela calça as pantufas de vidro (Fig. 1).

Percebemos aí a figura (meio quixotesca) do fidalgo responsável por encontrar a jovem das pantufas de vidro. Comportamento em sintonia com o dos demais serviçais, mas profundamente oposto ao de Cinderela. O olhar das irmãs (ao fundo) é de inveja e despeito, em vez do de espanto que o conto apresenta: “L’étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l’autre petite pantoufle qu’elle mit à son pied.”<sup>13</sup> Na gravura, o outro calçado não vai ao pé: fica à margem, como se não fizesse falta diante da descoberta dos serviçais do príncipe. O conto depois acrescenta: “Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu’elles avaient vue au bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu’elles lui avaient fait souffrir.”<sup>14</sup> Esse conjunto não calha bem com que a gravura aponta, porque o que está em jogo na ilustração é o caráter negativo das irmãs:

Os leitores entretidos em uma página por um detalhe específico, atentos aos efeitos da diagramação, surpresos pela ousadia de uma representação ou encantados por uma inesperada relação texto/imagem descobrem nesses momentos uma dimensão suplementar à história.<sup>15</sup>

Percebamos, também, como o olhar da Cinderela da gravura é compenetrado, em tudo distante do caráter ativo que a jovem do conto apresenta: “Cendrillon, qui les regardait & qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : “Que je voie si elle ne me serait pas bonne !”<sup>16</sup> Do conto para a ilustração, perde-se a imediatez da resposta de Cinderela. Sua compenetração na gravura destoa, portanto, do ânimo dos empregados da corte, extasiados diante da descoberta da jovem. O que a cena de Doré registra é a oposição de dois mundos distintos que se encontram e se reverterem: o de uma pobre jovem que se vê às vésperas de integrar a corte e o de uma corte que se põe de joelhos diante de uma camponesa às vésperas de integrar a família real. Na ilustração de Doré, a corte aceita de imediato Cinderela, mas ela não. O olhar de Cinderela não é o de quem assume de pronto sua nova condição social, é o de quem, agindo como age, põe em suspenso a mudança que se apresenta, tornando mais evidentes as diferenças que marcam a cena.

13 “O espanto das duas irmãs foi grande, mas ainda maior quando Cinderela tirou de seu bolso a outra pantufa que ela pôs no pé.” PERRAULT, Charles. *Les Contes de Perrault*. Dessins par Gustave Doré. Préface par P.-J. Stahl. Paris : J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862. p. 28.

14 “Então suas duas irmãs reconheceram nela a bela moça que elas tinham visto no baile. Elas se jogaram aos pés dela para lhe pedir perdão de todos os maus-tratos que elas a tinham feito sofrer.” PERRAULT, op. cit., p. 28.

15 LINDEN, Sophie van der. *Para Ler o Livro Ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 7.

16 “Cinderela, que os observava e que reconheceu sua pantufa, diz rindo: Vamos ver se ela serve para mim!” PERRAULT, op. cit., p. 28.

No conto, a madrinha (que é uma fada, não esquecendo), tão logo o mistério é revelado, aproxima-se de Cinderela para devolver a suas vestes o caráter esplendoroso que apresentara no baile: “Là-dessus, arriva la marraine, qui, ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.”<sup>17</sup> Observando a gravura, é possível encontrar a madrinha, logo atrás, em menção de quem se aproxima. Está a ponto de realizar o que o conto afirma. Percebamos que, sem vestes adequadas à realidade da corte, Cinderela não pode passar de um mundo a outro. As vestes esplêndidas, mesmo produto de mágica, revelam em Cinderela um sinal de linhagem nobre, sem o qual seria impossível atravessar as barreiras sociais em questão. O olhar compenetrado de Cinderela, nesse sentido, reforça a chave da espera quanto à transformação completa em uma “jovem princesa” de uma moça ainda em trajes de camponesa.

Como já tratamos, em meio ao esforço comparativo, podemos encontrar tanto o que se assemelha, como o que difere. E esse é o movimento visível aqui. Por outro lado, vejamos que, ao ignorar os elementos mais evidentes do conto, Doré trata do que está implícito, e, ao fazê-lo, tende a dialogar com o conto naquilo que é matéria subreptícia: as questões de ordem social que não escapam ao texto. Em nível de correspondência, Doré altera um elemento da estruturação do conto e acaba por melhor captar um traço interno a essa mesma narrativa. Ao se desviar, ele, na verdade, se aproxima de Perrault, dialoga com ele.

Embora não seja majoritário em *Les Contes de Perrault*, a perspectiva do olhar desenvolvida por Doré favorece o diálogo interartes em pauta, mesmo que eventualmente sejam necessárias algumas considerações (a exemplo de “Cinderela”). Nesse jogo entre diferenças e semelhanças, poderíamos citar ainda três gravuras, todas relativas ao conto de “Chapeuzinho Vermelho” (Fig. 2, Fig. 3 e Fig. 4).

Na ilustração de Chapeuzinho na floresta (Fig. 2), a protagonista do conto usa de fato um pequeno chapéu (e não o capuz de edições posteriores, afins à versão dos Irmãos Grimm) e leva consigo um pote de



Fig. 2 - oré, “Chapeuzinho Vermelho”, Gravura sobre madeira, 24,2 x 19,2 cm, Les Contes de Perrault, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 1.

<sup>17</sup> “Nesse momento, chegou a madrinha, que, tendo batido com sua varinha sobre as vestimentas de Cinderela, tornou-as ainda mais magníficas que todas as outras.” PERRAULT, op. cit., p. 28.



manteiga (e não o cesto de outras edições). Também ela encontra o Lobo na floresta, e os dois conversam durante um tempo. Esses são detalhes que coincidem. Mas nem todos os elementos de composição das ilustrações de Doré sobre “Chapeuzinho Vermelho” correspondem exatamente ao que está exposto no texto de Perrault, algo que já víamos em “Cinderela”. Na gravura de Chapeuzinho na floresta, por exemplo, aparecem apenas o Lobo (de costas) e a própria garota. Ignora-se aí a referência aos lenhadores, o que, na versão de Perrault, é o que impede o Lobo de devorar Chapeuzinho ainda no local onde a encontra: “En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger; mais il n’osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt.”<sup>18</sup>. A ausência dos lenhadores acentua o perigo da situação. Tanto é que Doré dispõe o Lobo bem ao lado de Chapeuzinho Vermelho, quase colado corpo a corpo com ela. A garota desconhece o perigo por que passa, quer no conto, quer na gravura. Só Chapeuzinho não tem noção exata do mal que a ronda, e isso é um elemento de verossimilhança; do contrário, a narrativa teria de encaminhar a “ignorância” dela a um ato fingidor e voluntário, o que não é o caso aqui. É o leitor/espectador que tem consciência de tudo quanto acontece e, à medida que acompanha a estória, vai particularmente acrescentando a ela essas informações recônditas.

Além disso, Doré prefere registrar Chapeuzinho Vermelho como uma criança, destacando entre ela e o Lobo uma oposição entre fragilidade e força. Perrault, ao se endereçar (na Moral ao fim do texto) a “jeunes filles” e “jeunes Demoiselles”<sup>19</sup>, reforça da narrativa o aspecto moral (pelo viés da sexualidade, no caso):

In fact, the moral tells us that Young girls, who are pretty, well bred, and courteous, should never talk to strangers or let themselves go. Otherwise, they will be violated and swallowed by wolves. In other words, they must exercise control over their sexual and natural drives or else their own sexuality will devour them, in the form of a dangerous wolf.<sup>20</sup>

Perrault’s “Little Red Riding Hood” loses much of its appeal because it is so obvious that his wolf is not a rapacious beast but a metaphor, which leaves little to the imagination of the hearer. Such simplifications and a directly stated moral turn this potential fairy tale into a cautionary tale

18 “Ao passar por um bosque, ela [Chapeuzinho Vermelho] encontrou o compadre Lobo, que teve vontade de a devorar, mas não ousou fazer isso por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta.” PERRAULT, op. cit., p. 1.

19 Respectivamente, “moças” e “senhoritas”. PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du temps passé. Illustrations d’Antoine Clouzier*. Paris : Claude Barbin, 1697. p. 56.

20 “De fato, a moral nos fala que garotas que são lindas, refinadas e corteses, nunca deveriam tratar com estranhos. Do contrário, elas serão violadas e engolidas por lobos. Em outras palavras, elas devem controlar seus impulsos sexuais e naturais, se não sua própria sexualidade as devorará na forma de um lobo perigoso.” ZIPES, op. cit., p. 40.



Fig. 3 - Gustave Doré, "Chapeuzinho Vermelho", Gravura sobre madeira, 33 x 27 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. XV.

which spells everything out completely. Thus the hearer's imagination cannot become active in giving the story a personal meaning.<sup>21</sup>

Se o Lobo de Perrault está mais próximo do humano, o de Doré, ao contrário, é em tudo um animal. Diferentemente de outros ilustradores (Walter Crane, Félix Lorient e René Housman, por exemplo), Gustave Doré não humaniza o Lobo para além da fala: tanto é que este anda a quatro patas e não traja roupas humanas. É um animal. Um animal que se insinua em torno de uma garota indefesa no ermo de uma mata espessa. Outro aspecto importante: seu lobo é maior em tamanho do que a garota. Esse não

chega a ser um dado estritamente diferencial em relação a outros ilustradores, mas, no seu caso, tende a refletir bem um traço frequente nas ilustrações de *Les Contes*: quando a personagem apresenta uma relação de superioridade física, Doré quase sempre o faz ressaltando o tamanho dessa personagem, em proporção inversa ao daquelas que lhe são antagonistas. O ogro do "Pequeno Polegar" e o do "Gato de Botas", por exemplo, são gordos, altos e fortes.

Além disso, nessa cena da floresta, não vemos o rosto do Lobo, senão um leve meneio seu de cabeça, que nos permite vislumbrar um pouco (bem pouco) do olho direito. O comportamento do bicho é o de um animal de andar macio e prudente, de quem estuda bem o terreno. O desenho, como está feito, parece retratar o trecho em que o Lobo pergunta a Chapeuzinho o endereço da vovozinha a quem ela já tinha revelado ir visitar. Nesse ponto, a garota lhe responde sem sequer refletir: "c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, à la première maison du village."<sup>22</sup> Chapeuzinho não está com a boca aberta em posição de quem responde a algo, mas o dedo indicador da mão direita, levemente erguido, assinala esse momento de resposta. O olhar dela se encontra fixo sobre o do animal: aparentemente, ela ignora os movimentos dele e se fixa naquilo que ele pergunta, porque sequer suspeita do perigo que corre. Também no conto isso se passa.

21 "A 'Chapeuzinho Vermelho' de Perrault perde muito de seu apelo, porque é bem óbvio aí que o lobo não é uma fera voraz mas uma metáfora, que apequena a imaginação do ouvinte. Essa simplificação e a moral diretamente estabelecida tornam um potente conto de fadas em um conto admonitório que narra tudo às claras. Assim, a imaginação do ouvinte não tem como se tornar ativa dando à estória um significado pessoal." BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. England: Penguin Books, 1991. p. 169.

22 "[...] é atrás do moinho que o senhor vê lá longe, na primeira casa da aldeia." PERRAULT, op. cit., p. 1.

Como já afirmamos, na narrativa de Perrault o Lobo apresenta certa vivacidade, e isso se perde na gravura, mesmo porque o objetivo maior de Doré parece ser o de assinalar uma insinuação astuta por parte do animal, em vez de seu ímpeto voraz. Essa atenuação, no íntimo, também é bem perceptível numa segunda ilustração do gravurista sobre a estória: dessa vez relatando o momento em que o Lobo encontra a Vovozinha. No conto se registra que o Lobo “se jeta sur la bonne femme, & la dévora en moins de rien [...]”.<sup>23</sup> Mas essa ilustração, mesmo que valorizando o movimento dentro do quarto, dispõe um lobo que ainda se presta a esperar uma reação por parte da vítima. A expressão da Vovozinha aí é menos de terror que de estranheza.

Se a neutralidade das expressões faciais prejudica um pouco a equivalência entre imagem e texto nas gravuras citadas, o mesmo não se dará com a de Chapeuzinho Vermelho e o Lobo no Quarto da Vovozinha (Fig. 4). Nesse momento, começamos a tratar sobre as gravuras em que as equivalências entre texto e imagem são mais efetivas.

Nessa cena da cama, o que se poderia perder por um lado é logo recompensado por outro. O Lobo se encontra bem mais comedido do que pede a estória (vejamos que ele nem olha para Chapeuzinho). Mas essa esquivança reforça os passos que o bicho vai cumprindo antes de devorar a garota. Por sua vez, Chapeuzinho Vermelho, ao contrário de antes (e em equilíbrio com o que o conto narra), já suspeita algo. E isso é facilmente evidenciado pelo movimento de recuo de sua mão a puxar a barra do cobertor sobre si, num gesto que é tanto de pudicícia quanto de proteção de última hora. De mais a mais, seu olhar é desconfiado e penetrante. Aqui, o gesto de recuo e o olhar penetrante de Chapeuzinho convergem para uma mesma informação. É nesse exato momento que, pela primeira vez no conto de Perrault, Chapeuzinho desconfia do perigo que está correndo. Esse conjunto de informações nos certifica de que, a partir daqui, ela dará sequência às famosas questões feitas ao Lobo: o porquê das orelhas, pernas, olhos e boca grandes. Essa gravura, impressionantemente, reserva ação dentro de si. E essa mesma ação equilibra-se perfeitamente com aquela que o conto transmite.

Tal perspectiva encontramos também na ilustração de Barba Azul e sua Esposa (Fig. 5).



Fig. 4 - Gustave Doré, “Chapeuzinho Vermelho”, Gravura sobre madeira, 19,3 x 24,6 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. XII.

23 “[Ele] se lançou sobre a boa senhora, & e a devorou num piscar de olhos [...]”.PERRAULT, op. cit., p. 2.



Nessa ilustração, Gustave Doré tem o árduo desafio de registrar o improvável, isto é, expor em preto e branco o azul da barba do protagonista, sua marca distintiva.<sup>24</sup> E como o artista resolveu essa aporia? Por substituição. Doré transferiu a expressão simbólica da barba para os olhos da personagem. E falamos em simbologia, porque, no fundo, a barba em azul é a própria representação dos crimes que o personagem central carrega ocultamente. A psicologia junguiana apresenta um termo (“Sombra”) que nos ajuda (por trânsito de conceito e não-estrita equiparação psicanalítica) a entender melhor esse aspecto. Na definição de uma discípula de Jung, “a sombra é tudo aquilo que faz parte da pessoa mas que ela desconhece”, “é a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego”<sup>25</sup>. E “a parte obscura” a que nos referimos quanto a



Fig. 5 - Gustave Doré, “Barba Azul”, Gravura sobre madeira, 24,4 x 19,5 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 56.

Barba Azul é o assassinio de todas as mulheres com as quais já tinha se casado. Esse é um dado que não sabemos de pronto, e com o qual só tomamos contato ao fim da narrativa. O protagonista guarda, pois, um segredo desde sempre. Mas não há sombra oculta que não se denuncie (a exemplo do sangue que não desgrudará da chave). No caso de Barba Azul, a revelação de sua face obscura se dá através da cor exposta e explícita por sua barba. É a barba o elo visual entre o passado e o presente, entre o que ele já fez e o que ainda poderia fazer. Quando não conhecemos nada sobre o texto, somos tentados a pensar que a rejeição da comunidade a Barba Azul seja um mero preconceito de aparência, à semelhança do que ocorre em contos como “A Bela e a Fera” e “O Patinho Feio”: “[...] par malheur, cet homme

avait la barbe bleue : cela le rendait si laid & si terrible, qu’il n’était ni femme ni fille qui ne s’enfuit de devant lui.”<sup>26</sup> Mas o conto, de pronto, acrescenta um novo elemento a essa rejeição social: “Ce qui les dégoûtait encore, c’est qu’il avait déjà épousé plusieurs femmes, & qu’on ne savait

24 A ausência da cor é um elemento que também afeta “Chapeuzinho Vermelho”. Mas, nesse caso, a presença do Lobo, a figura da garota e alguns elementos menos marcantes nos atestam com maior facilidade a que estória estão ligados, o que não é o caso com “Barba Azul”, menos facilmente reconhecível.

25 FRANZ, Marie Louise von. *A Sombra e o Mal nos Contos de Fada*. Trad. Maria Christina Penteado Kujawski. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2002. p. 12 e 11.

26 “[...] por infelicidade, esse homem tinha uma barba azul: isso o tornava tão feio e tão terrível, que não havia mulher nem garota que não fugissem dele.” PERRAULT, op. cit., p. 55.



ce que ces femmes étaient devenues.”<sup>27</sup> Ou, senão, “tout alla si bien, que la cadette commença à trouver que le maître du logis n’avoit plus la barbe si bleue, & que c’était un fort honnête homme.”<sup>28</sup> Ou seja, os personagens do círculo social de Barba Azul intuem que há algo errado com ele. No fundo, têm uma intuição sobre sua sombra. Havia um quê de misterioso nele, ainda que ninguém soubesse dizer o que era. E como não se conseguia avançar para além de uma mera suspeita, a filha caçula de uma das vizinhas de Barba Azul acaba encontrando em seus gestos sinais de um cavalheiro, “d’un fort honnête homme”. Disso surge o casamento entre ambos.

O desenho que escolhemos dessa estória registra um momento posterior a esse início de suspeitas e, posterior, inclusive, ao casamento entre Barba Azul e a jovem caçula. Barba Azul precisa viajar e entrega à mulher todas as chaves de sua propriedade, com uma única advertência: não utilizar a chave que dava acesso “au cabinet au bout de la grande gallerie de l’appartement bas”<sup>29</sup> A ilustração retrata o instante exato em que Barba Azul adverte a esposa. Como não era possível marcar de azul a barba (por limitações da técnica empregada), a maneira que o gravurista encontrou para compensar essa lacuna foi ressaltar a imagem dos olhos (misteriosamente sombrios).

É certo que “[t]odo mundo é sombra de todo mundo nos contos de fada; as figuras são todas comparáveis entre si e possuem uma função compensatória.”<sup>30</sup> Se Barba Azul tem algo a esconder de todos, com sua esposa não seria diferente: depois do mistério do gabinete proibido, ela encontra o que bastava para atizar sua curiosidade. Nesse sentido, se podemos dizer que a sombra de Barba Azul são os uxoricídios velados a sete chaves (ou melhor, a uma chave específica, com perdão do trocadilho), a sombra de sua esposa seria a curiosidade. E como Doré decide retratar a sombra dela? Também através do olhar. Estruturalmente, a ilustração de Doré se divide apenas entre esposo e esposa (nada além de ambos). Entre os dois, encontram-se as chaves que o marido passa à mulher. O dedo erguido de Barba Azul indica que a advertência já foi dada (está sendo, ao menos). O olhar da esposa se perde no vazio (em devaneio). Aparentemente, ela parece mirar a chave do gabinete proibido, mas quando aproximamos a imagem nos damos conta de que seu olhar se perde ao léu, como se ela fosse já guiada pelo mistério que o esposo acaba de lhe apresentar. Em Doré, esse é um recurso que acontece repetidas vezes: o dos olhares que não se cruzam e o do olhar que parece mirar um determinado ponto quando, na verdade, se lança a outro. Em “O Pequeno Polegar”, por exemplo, há uma ilustração em que o esposo comenta com

27 “O que as desgostava ainda era que ele já tinha se casado com várias mulheres, e ninguém sabia dizer o que tinha acontecido com elas.” PERRAULT, op. cit., p. 55.

28 “[...] tudo estava indo tão bem que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha mais uma barba tão azul, e que ele era um homem muito cortês.” PERRAULT, op. cit., p. 56.

29 “[...] ao gabinete ao fim da grande galeria dos aposentos do térreo.” PERRAULT, op. cit., p. 56.

30 FRANZ, op. cit., p. 36.

a esposa o abandono dos filhos: seus olhares divergem. O marido olha para a esposa porque é dele que parte a ideia do abandono dos filhos. A esposa, sem reação, evita mirá-lo e chora. Outro exemplo, dessa vez envolvendo os olhares dispersos e a ilusão quanto ao foco, encontramos em “O Gato de Botas” (Fig. 6).

O Gato de Botas se encontra diante do Ogro e pretende enganá-lo para tomar dele o castelo. Está tudo planejado. Como é astuto, o bichano se aproveita da vaidade do adversário até iludi-lo e derrotá-lo por completo. Na cena a que fazemos referência, o Gato de Botas faz seu discurso e espera do Ogro uma resposta. O olhar deste parece observar o bichano, mas, de novo aproximando a imagem, vemos que seus olhos miram de lado, em estado de reflexão. O que pode um gato diante de um ogro grande em tamanho e nos poderes que possui? Na vida real nada, mas no conto é pela astúcia que o pequeno e aparentemente inábil felino derrota o que lhe pareceria insuperável:

These characters have in common not merely cunning but weakness, and their adversaries are distinguished by strength as well as stupidity. Tricksterism always pits the little against the big, the poor against the rich, the underprivileged against the powerful. By structuring stories in this way, and without making explicit social comment, the oral tradition provided the peasants with a strategy for coping with their enemies under the Old Regime.<sup>31</sup>

No caso do Gato de Botas, o olhar em recuo do Ogro (não de todo equivalente ao ímpeto deste no conto) estabelece uma cena de expectativa: o felino lançou a isca, é preciso que o outro a aceite. A gravura estabelece justamente o momento de espera pela resposta do Ogro. Este, mais forte, tem aparentemente tudo sob controle, e é isso que seu estado de reflexão parece assinalar. Ele age como se tudo dependesse dele, de sua vontade (os animais e crianças mortos para sua refeição reforçam essa perspectiva de poderio). Enquanto isso, o Gato de Botas discursa e com sua lábia destroça a suposta potência do adversário. É esse jogo que estabelece o par oposto entre a astúcia que vence a força, a que Darnton associa os elementos de ordem histórico-social presentes na citação anterior.

Já na gravura de “Barba Azul”, a suspensão do olhar da jovem não indica controle, porque o que se ressalta aí não é uma questão de ordem física ou social (um maior que outro). A suspensão do olhar da jovem denuncia sua própria sombra; no caso, a curiosidade. E a curiosidade dela é, no conto, um dado tão marcante que, quando as amigas vão visitá-la

---

<sup>31</sup> “Esses personagens têm em comum a ingenuidade e a fraqueza, e seus adversários são distinguidos pela força tanto quanto pela estupidez. A astúcia sempre coloca o pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprivilegiado contra o poderoso. Ao estruturar as histórias desse modo e sem fazer comentários sociais explícitos, a tradição oral forneceu aos camponeses do Antigo Regime uma estratégia para lidar com seus inimigos.” DARNTON, op. cit., p. 56.

logo após a viagem de Barba Azul, ela mal se controla, deixa de lado as companheiras e corre de imediato ao quarto proibido.

Se Barba Azul e a esposa se mantêm passivos diante da tensão que se estabelece nesse momento que a gravura registra, isso decorre tão somente da ignorância entre os dois, que permite que a sombra de ambos permaneça velada. Barba Azul dá espaço para que seu passado seja descoberto ao apresentar à esposa a chave do gabinete proibido. Ele se denuncia, mas ao mesmo tempo retroage (à semelhança de sua barba azul, já que esta é também sinal de denúncia e latência dos crimes cometidos). Mas Barba Azul ainda não pode atacar a esposa, porque esta não adentrou de fato o quarto interdito; de maneira semelhante, a esposa não pode fugir ainda do castelo, porque ela não está de todo inteirada sobre a verdadeira natureza do marido e dos crimes por ele realizados.

É bem verdade que ao tratarmos o assassinio e a curiosidade sob um mesmo signo (“sombra”), corremos o risco de fazer crer que consideramos essas abstrações como sendo de um mesmo nível ético, o que não seria verdade. É óbvio que Barba Azul encarna a figura de um assassino e sintetiza, socialmente, a violência a que muitas esposas estavam submetidas à época do surgimento do conto. Não sendo pelo campo da ética, nossa equiparação se dá pela lógica estrutural presente na própria narrativa. Nem Barba Azul conhece suficientemente sua esposa, nem ela a ele. E aí se encontra o nó que divide o conto, que divide a gravura. A ignorância os preserva passivos: “Possuímos todos uma sombra, um forte poder instintivo, e se não quisermos empacar diante de um problema insolúvel, certas coisas têm que ser esquecidas para que possamos prosseguir.”<sup>32</sup> O que a gravura de Doré apresenta é o momento de tensão dessa ignorância, porque, a partir daí, a verdade começa a tomar forma concretamente.

Na primeira gravura que apresentamos (a de “Cinderela”), víamos que muitos elementos variavam entre texto e imagem. Nessa gravura de Barba Azul e sua esposa acontece justamente o contrário. Com essa ilustração, Gustave Doré consegue sintetizar num só plano não apenas a cena e a narrativa do conto em questão, mas também a psicologia das personagens componentes dessa mesma cena. Ao ver a ilustração parece que estamos lendo igualmente o conto (inclusive em suas entrelinhas), e o contrário também seria verdadeiro. Diríamos que, de todas as gravuras sobre o livro de Perrault, essa é a que, estruturalmente falando, equipara com maior precisão texto e imagem. Da gravura estudada de “Cinderela” até a de “Barba Azul” haveria, portanto, uma espécie de gradação positiva no que se refere à equivalência entre imagem e texto. “Barba Azul” seria, pois, a mais perfeita nesse diálogo interartes, mas observemos: ainda assim escapa o detalhe da barba em azul, forçada a preto e branco pelos limites da técnica empregada.

---

32 FRANZ, op. cit., p. 77.



No geral e apesar das gradações possíveis, esses contos/gravuras não deixam de estabelecer paralelos interessantes, que não são apenas temáticos, mas que também invadem a forma e trazem do íntimo dos textos (quer verbal, quer visual) informações em latência. Essas informações enriquecem a leitura tanto de um meio quanto de outro e nos fazem refletir não apenas sobre a estória contada mas sobre a maneira como ela é entretida. Não ignoramos que a leitura acaba sendo direcionada: como são traços que se repetem na imagem e no texto verbal, eles intensificam determinadas informações, o que facilita esse enriquecimento a que nos referimos. Mas esse direcionamento se revela, no fim, inevitável, porque, independentemente de quem faça a releitura, é sempre um ponto de vista novo sobre uma narrativa cuja origem se perdeu nos meandros do tempo. Mesmo o olhar crítico é também realidade de um



Fig. 6 - Gustave Doré, "O Mestre Gato ou o Gato de Botas", Gravura sobre madeira, 19,5 x 24,5 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 32.

ponto de vista específico. Por isso, até, os contos de fadas são tão fascinantes: como narrativas aparentemente tão simples conseguem evocar tantos juízos críticos distintos mas consistentes? Essa, contudo, é outra questão. Em nosso ensaio, contenta-nos já o confronto entre possíveis bons diálogos entre Perrault e Doré.



Nesses termos, Doré tem o ganho de se utilizar de um recurso que seria banal não fosse o conjunto arquitetado: referimo-nos, no caso, ao papel do olhar. Ele não é o único empregado nas gravuras, tampouco ocupa a maior parte das ilustrações. Ocorre que, naquelas em que aparece, o diálogo entre imagem e texto se amplifica, se aprofunda. Em resumo seria isso: podemos dizer, primeiramente, que nessas gravuras há uma narrativa que é contada pela visualidade óbvia da ilustração. Se não nos contentamos apenas com isso, encontramos, em meio a essa visualidade, detalhes que nos ajudam a ler melhor imagem e texto. E um desses detalhes, repetimos, é o do olhar, que põe em relevo uma matéria que não é rara nos contos de fadas: a oposição em cena de duas realidades que se confrontam, seja de mundo sociais distintos, seja da força contra a fragilidade, seja da astúcia contra a força, seja da maldade contra a inocência. Independentemente das realidades em confronto, as gravuras de Doré têm a vantagem de nos contar histórias também naquilo que elas trazem de mais profundo (essa astúcia das entrelinhas).

Recebido em 04/08/2017  
Aprovado em 11/11/2017