



A “questão sagrada” das ilustrações¹

The “sacred question” of illustrations

La “cuestión sagrada” de las ilustraciones

Luiz Fernando Gomes - Universidade Federal de Alagoas | Maceió | Alagoas | Brasil
luiz.gomes39@gmail.com |  <https://orcid.org/0000-0002-6302-0071>.

Resumo: Se os ilustradores das edições originais dos romances de Jules Verne quase caíram no esquecimento, as imagens das quais eles são os autores testemunham fortes escolhas editoriais e passaram amplamente à posteridade.

Palavras-chave: Jules Verne; Ilustrações; Ilustradores.

Abstract: If the illustrators of the original editions of Jules Verne's novels have almost fallen by the wayside, the images of which they are the authors testify to strong editorial choices and have largely passed into posterity.

Keywords: Jules Verne; Illustrations; Illustrators.

Resumen: Si los ilustradores de las ediciones originales de las novelas de Julio Verne casi se han quedado en el camino, las imágenes de las que son autores dan testimonio de fuertes elecciones editoriales y han pasado en gran parte a la posteridad.

Palabras clave: Jules Verne; Ilustraciones; Ilustradores.

 <http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2021v9n21p216-232>

Recebido em julho 2021 – Aprovado em agosto 2021.

¹ Título no original: *La “sacrée question” des illustrations*. Texto publicado na edição nº 134 da *Revue 303*, em novembro de 2014, intitulada *Images de Jules Verne*, com 15 ensaios fartamente ilustrados, versando sobre diversos aspectos da iconografia verniana. Endereço do site da revista e do número especial: <https://www.editions303.com/le-catalogue/numero-134-images-de-jules-verne/>.



1 Introdução

Jules Verne encontra o editor Pierre-Jules Hetzel em 1862. Seu destino está selado: a partir de agora, durante sua vida, postumamente e para a posteridade, ele será o romancista das viagens extraordinárias. Assim, após uma longa espera, sua vocação literária é cumprida à custa de aceitar um contrato editorial rigoroso que o leva a dedicar-se à “instrução divertida, diversão instrutiva”. A obra verniana é, de fato, intimamente dependente do modo de colaboração entre o autor e seu editor.

2 O sistema Hetzel

Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) é um daqueles homens que, no século XIX, inventou o conceito e a profissão de editor, graças à revolução tecnológica, estética, cultural e comercial que afeta a publicação do livro e permite o desenvolvimento da imprensa. A gravura em madeira de topo, desenvolvida no final do século XVI pelo inglês Thomas Bewick, permite imprimir e reproduzir em conjunto a imagem e o texto, garantindo a delicadeza da linha e a qualidade das impressões. Combinado à sensibilidade romântica, à ampliação dos leitores e ao surgimento da profissão editorial, possibilitará uma verdadeira revolução do gosto. Em 1828, *A história do rei da Boêmia e seus sete castelos*, de Charles Nodier, ilustrada por Tony Johannot, inicia uma nova relação entre o autor e o ilustrador; livremente inseridas no texto, as imagens interagem com ele. É também neste contexto que a imprensa ilustrada pode se desenvolver; em 1843, a editora Paulin fundou a *L'illustration*, que por um século será o melhor exemplo.

Discípulo de Paulin, Hetzel publicou na década de 1840, *Cenas da vida pública e privada dos animais*, a primeira edição completa das Obras de Balzac reunidas sob o título de *A comédia humana*, *A Viagem*, em que



se apreciará Musset, a Nova Revista das crianças, O Diabo em Paris. Em todos esses empreendimentos, ele se cerca dos melhores ilustradores – Bertall, Gavarni, Grandville, Johannot – em uma colaboração tão estreita que falaremos em “equipe do Hetzel”.

O exílio a que o golpe de Estado de 2 de dezembro de 1851 o forçou, por causa de seu envolvimento no governo de 1848, não diminuiu suas atividades. De Bruxelas, ele é o editor de Napoleão, o jovem, e das “edições populares ilustradas” das obras completas de George Sand e Victor Hugo. Quando ele retornou à França após as leis de anistia de 1859, seu espírito empreendedor, seu senso de inovação e suas ambições intelectuais estavam intactos. Comprovam isso os Contos de Perrault ilustrados por Gustave Doré, em que ele assina o prefácio, em 1861, e as quarenta e cinco novidades publicadas em 1863. No entanto, não podendo mais dar sequência à audácia editorial que marcou seus trabalhos iniciais, ele descobriu uma fórmula que concilia suas aspirações intelectuais e morais, sua demanda formal e imperativos econômicos. Assim, compartilhando os ideais republicanos de democratização da educação e convencido da utilidade e do tremendo potencial de publicação para a juventude, ele lançou em 1864, com Jean Macé (1851-1894), a Revista de Educação e Recreação, que sintetiza a imprensa infantil inspirada em Rousseau e a imprensa romântica ilustrada para oferecer um “ensino sério e atraente ao mesmo tempo”, com a ajuda de “estudiosos, escritores, artistas cuja colaboração já nos está assegurada”.

É nesse contexto que Hetzel publica Cinco semanas num balão, tendo em vista o sucesso do romance, compromete Jules Verne a “resumir todo o conhecimento geográfico, geológico, físico, astronômico” acumulado pela ciência moderna e refazer a história do universo, sob a forma atraente e pitoresca de sua autoria, sob o título genérico de Viagens aos mundos conhecidos e desconhecidos.

Muito rapidamente a ilustração se impõe como um elemento essencial dessa proposta editorial. Assim, em 20 de março de 1864, o



segundo romance de Jules Verne é publicado por Hetzel, Ingleses no polo norte. O seguinte, Aventuras do capitão Hatteras, é publicado no primeiro fascículo da Revista de Educação e Recreação, com vinhetas de Edward Riou. Dois anos depois, é publicada a grande edição ilustrada *in 8^{o2}* do romance: “A edição ilustrada pelo Sr. Riou, que lançamos hoje, a um preço invulgarmente bom e em condições que fazem dele um verdadeiro livro de luxo, atesta a confiança que temos no valor da obra que nós temos a honra de popularizar e dentro do gosto do público de todas as classes e idades, a quem o oferecemos”.

Esse sistema editorial, iconográfico e comercial permanecerá assim com todos os romances de Jules Verne publicados até a Primeira Guerra Mundial pelas edições Hetzel na série de Viagens Extraordinárias. Para nós, como para os protagonistas dos eventos, a imagem aparece desde o início como o complemento natural e indispensável de romances em que dados geográficos e científicos se combinam com um senso jornalístico sensacional e um senso literário de aventura de todos os lados. Também traduz a preocupação de Hetzel pela forma e pela estrutura que reflete a sensibilidade pós-romântica compartilhada pelo autor e pelo editor, ansioso para ensinar e informar, com ação e sonhos: “não há imagens ao acaso, elas são inseridas da melhor maneira possível em um texto espantado ao vê-las se misturar com suas linhas. Os artistas que nos emprestam, como M. Froment ou M. Froelich, sua colaboração exclusiva, aqueles que, como M. Riou, traduzem a lápis com muito talento e consciência, seguindo passo a passo os emocionantes capítulos de M. Verne, não são do tipo cujo zelo pode ser usado para obras efêmeras”.

O programa iconográfico e a exigência icônica assim definidos pressupõem uma cadeia de produção perfeitamente controlada: o texto deve ser transmitido ao desenhista com as indicações e documentação úteis, depois as ilustrações realizadas são confiadas ao gravador que as

² 14 x 21 cm. N.T.



transfere para a madeira a fim de que sejam levadas à prensa, ao mesmo tempo que o texto para publicação em folhetim. As ilustrações são, então, o primeiro acessório de edições grandes *in 8º* que aparecem no final do ano, na época do novo ano, tornando-se uma preciosa fonte de renda para a editora. Elas são então legendadas e entram em ressonância com as decorações que adornam as capas. Elas até se tornam um produto de divulgação quando são usadas para pôsteres promocionais distribuídos para livrarias ou inseridos em vários periódicos. Na frente, as ilustrações vinham ao lado dos títulos dos livros agrupados por gêneros, coleções e faixas etárias; no verso, eram descritas as principais linhas da política editorial e detalhados os avisos das novidades: os pôsteres eram afixados nas portas das lojas para serem consultados e havia também um catálogo em tamanho menor que podia ser consultado. Eles eram, a um custo módico, uma ferramenta de marketing muito eficaz.

As ilustrações dos romances de Jules Verne, que estavam entre os maiores sucessos das edições Hetzel, foram usadas naturalmente para capas e para cartazes. Assim, em 1889, o romancista sentado à sua mesa de trabalho aparece cercado por seus principais veículos extraordinários, enquanto de cima para baixo do cartaz seus heróis formam uma grande auréola, fazendo-o como um guarda de honra. Alguns anos antes, o frontispício projetado por Léon Benett para o *A Jangada* havia sido apresentado em um cartaz inteiramente dedicado às obras completas de Jules Verne. Em 1909, George Roux fez um pôster semelhante que mostrava um cenário em que se encontra tanto a *Viagem à Lua* quanto a locomotiva-elefante de *A casa a vapor* ou o “belo trailer” de César Cascabel, em que se pode ver e identificar os numerosos barcos e outros veículos flutuantes, submersíveis ou botes, que servem como estrutura ou veículo para as *Viagens Extraordinárias*.

Investidas em tantas funções, as imagens são produzidas em tensão real com o texto e na interação que se desenvolve entre editor, autor e ilustrador, em um tempo muito curto: “sempre existe a sagrada questão



das ilustrações com as quais é necessário chegar a tempo”, escreve Hetzel em Verne em 8 de agosto de 1881.

3 Os Ilustradores

Primeiro, recrute o ilustrador. Ou melhor, ilustradores porque, como escreveu Georges Borgeaud: com seus nomes juntos, pudemos compor uma espécie de rima infantil:

Riou, Neuville, Férat, Montaut,
Marie, Philippoteaux, Benett, Meyer,
Froelich, Beaurepaire, Lavallée, Schuler,

Bayard, sem esquecer Hildebrand, Barbant, Pannemaker e os três gravadores desses cavalheiros³.

Essa lista levanta uma dupla questão: quem são esses artistas hoje esquecidos quando, contra todas as probabilidades, o nome de Gustave Doré, “o mais ilustre dos ilustradores”, não aparece, embora ele já trabalhasse há algum tempo com Hetzel nos Contos de Perrault? Parece que as personalidades fortes dos dois homens se mostraram incompatíveis⁴. Também podemos pensar que as finanças da Revista e da Biblioteca de Educação e Recreação não podiam assumir a reputação de Doré que, no auge de sua glória, recebia até 100 francos por prancha quando, na década de 1890, Benett recebeu 50 francos por desenho e 75 francos por frontispício⁵. Finalmente, Doré desenvolveu uma abordagem artística em que assumia uma liberdade de inspiração e criação não compatíveis com o trabalho de ilustração dos romances de Jules Verne. Além disso, deve-se notar que ele também nunca ilustrou Victor Hugo.

Hetzel não se voltou para Doré, mas para um de seus alunos, Édouard Riou (1833-1900), que trabalharia para a revista *Le Tour du*

³ Ver: <https://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=292>.

⁴ Ver: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_65_5600.

⁵ Sobre essas diferentes questões, consulte-se Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, Rodolphe Töpfler, J.J. Grandville, Gustave Doré, Genève, Librairie Droz, 2004.



monde, documentando o trabalho verniano. Esse ilustrador prolífico⁶ compunha vinhetas cujo vigor se unia ao dos primeiros romances e que passaria à posteridade com eles. Tendo sobrevoado a África em Cinco semanas num balão, colocando a silhueta de Hatteras imperturbavelmente ereta em direção ao seu sonho polar, ele desenhou Viagem ao centro da Terra, aquela do professor Lidenbrock, “um homem alto e magro” que assombrará a obra do pintor surrealista Paul Delvaux.

Com ele, no mesmo romance, tomamos “lições do abismo” e penetramos “através de um diamante” nos mundos enterrados no centro da Terra até o “sonho de Axel”. Após o interlúdio de Da Terra à Lua, com ilustrações feitas por Henri de Montaut (1830-1900) e do À volta da Lua, pelo inventivo e fantasioso Émile Bayard (1837-1891), as ilustrações de Vinte mil léguas submarinas lhe são confiadas. Mas Verne fica desapontado com os seus primeiros desenhos: “é necessário fazer os personagens muito menores e mostrar os salões muito maiores. Não são apenas os cantos da sala de estar que dão a ideia das maravilhas ao *Nautilus*. Deve-se desenhar todos os detalhes com extrema delicadeza”⁷. O revezamento é realizado por Alphonse-Marie-Adolphe Deneuille (1836-1885), chamado Alphonse de Neuville, que será capaz de encenar as paisagens subaquáticas e refinar a figura mítica do capitão Nemo, “o olho fixo no oceano”, até fazer os excelentes retratos de Phileas Fogg e Passepartout para A volta ao mundo em oitenta dias. Ele termina sua colaboração com Hetzel e Verne no momento em que a pintura *Les Dernier Cartouches* consagra sua reputação como pintor de histórias e batalhas.

⁶ Ver o livro em: <https://www.amazon.com/Edouard-Riou-dessinateur-Entre-French/dp/2296063195>.

⁷ Essa citação e as que seguem sobre as relações entre Verne, Hetzel e os ilustradores são extraídas da Correspondência inédita de Jules Verne e de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886), editada por Olivier Dumas, Pierro Gondolo della Riva e Volker Dehs, Genebra, Slatkine, 1999-2002, vol. 3.



Será necessário inventar ali a fantasia dos céus, como os marinheiros inventaram o pitoresco da água

Hetzel então recruta Léon Hippolyte Benet (1839-1916), dito Leon Benett, que se tornará o principal ilustrador de Jules Verne, com vinte e cinco romances completos até A agência Thompson e Cia., em 1907, três desenhos para Miguel Strogoff, além de As viagens ao teatro e dois contos, O destino de Jean Morénas e O eterno Adão. Ao contrário de seus antecessores, Benett não é um ilustrador profissional e artista diplomado. Como oficial de registro, ele estudou desenho na Academia Suíça, e seu compromisso com Hetzel permite que ele expresse sua paixão e talento como desenhista, para usar os muitos desenhos da natureza trazidos da Argélia, Indochina e Nova Caledônia e completar sua renda para sustentar suas muitas famílias⁸. Ele será um colaborador zeloso, atento às observações da editora e do autor, preocupado com a precisão documental, capaz de sustentar o ritmo de produção imposto a ele: “eu gostaria, antes de romper com De Neuville, de ter um ensaio de dois desenhos seus feitos no livro e mais, para saber se um trabalho um pouco forçado, todas as noites quatro desenhos pelo menos para o dia seguinte, não excederia suas forças”⁹. Essa produção considerável não pode escapar de uma certa monotonia que, no entanto, é salva pela delicadeza da sua linha e pela vantagem que sua experiência pessoal em terras distantes lhe proporciona, como ele próprio assinala em Tribulações de um chinês na China, “este livro”, diz ele, “acredito que tirarei, do ponto de vista dos desenhos, uma vantagem melhor do que a de qualquer outro, pois, não tendo visto a China, seria beneficiado”. Sua sensibilidade e sua aplicação às linhas de trabalho fornecidas por Hetzel e Verne e seus

⁸ Para mais informações, consulte, por favor, Léon Benett Cartas e desenhos não publicados, Lardy (91510). Éditions à la frontière, 2011.

⁹ Carta dirigida por Hetzel a Benett em 1873, quando lhe foi pedido para ilustrar Volta ao Mundo em Oitenta Dias, citada por Philippe Chauchoy, Léon Benett, ilustrador de Jules Verne (e muitos outros), Conseil Général de la Somme, 1991.



comentários permitiram sucessos reais, como as cenas aéreas e atmosféricas de Robur, o conquistador: ele saberá como “usar nuvens, estrelas etc., como decoração [...]. Será necessário inventar a fantasia dos céus, assim como os marinheiros inventaram o pitoresco da água. É o caso de dar elasticidade às suas faculdades imaginativas e poéticas”. Hetzel estava certo em confiar e pensar que “ele tem um pouco de Gustave Doré a lápis, para tudo o que é poesia da natureza”.

No final da década de 1880, quando Louis-Jules Hetzel sucedeu seu pai, o revezamento seria realizado por Alexandre-Georges Roux (1853-1929), dito George Roux, que havia sido um dos muitos alunos de Jean-Paul Laurens (1838-1921), pintor de história então muito famoso. Após O naufrago do Cynthia, de Jules Verne e André Laurie (1885), ele ilustrará vinte Viagens extraordinárias – desde Um bilhete de loteria até A espantosa aventura da Missão Barsac, último da série, bem como as três novelas O Sr. Ré-Sustenido e a menina Mi-Bemol, Humbug- Mistificação ou Costumes Americanos e O dia de um jornalista americano no ano de 2889. Seu estilo, ao mesmo tempo, brilhante e documental – próximo do real, a partir de O testamento de um excêntrico (1899) – combinado com o uso da cromotipografia (impressão tipográfica a cores), constitui na virada do século, uma verdadeira renovação da ilustração de romances.

Entre os outros ilustradores que, dependendo das circunstâncias, foram levados a trabalhar em um ou mais romances, Jules-Descartes Férat (1819-1889?) e Paul Dominique Philippoteaux (1846-1923) merecem menção mais específica. Férat foi aluno de Léon Cogniet na Belas Artes, com exposições no Salão entre 1857 e 1878, enquanto seguia uma carreira como desenhista. Colaborador regular da Biblioteca das maravilhas, publicada nas edições Hachette e A Semana das famílias, pela (Editora) Mame, ele também ilustra Béranger, Figuier, Mayne-Reid, Poe, Sandeau, Hugo, Sue e Zola. Com oito romances e contos, ele é, depois de Léon Benett e George Roux, e no mesmo nível de Edouard Riou, um dos principais ilustradores de Jules Verne: Aventuras de três russos e três



ingleses, Uma cidade flutuante, Os violadores do bloqueio, Martin Paz, As índias Negras, O país das peles e os dois principais romances A ilha misteriosa e Miguel Strogoff.

Ele se distingue pelo seu conhecimento de ciências e de tecnologia e do mundo da indústria e maquinaria, quando retrata o navio Great Eastern, o levantamento geodésico russo, o balão caindo na ilha Lincoln; sua linha estilizada que dá todo o seu significado simbólico à missão do correio do czar e sua busca desesperada pela grande Rússia; os efeitos da luz e as sombras que nos levam às profundezas das minas escocesas; a força que emana de Gideon Spilett ou Miguel Strogoff, bem como o dandismo dos passageiros transatlânticos.

Aluno de seu próprio pai, Henri Emmanuel Felix Philippoteaux, e de Leo Cogniet, Paul Philippoteaux é mais conhecido como pintor da história pelo panorama da Batalha de Gettysburg (1883), em exibição permanente no Parque Militar Nacional de Gettysburg. Como ilustrador, trabalhou em obras de Alphonse Daudet, Ernest Legouvé e Léon Cahun, bem como no História da França, de Guizot, na A descoberta da Terra e Os grandes navegadores do século XVIII, de Jules Verne. Hetzel lhe confia *Heitor Servadac* porque seu trabalho “está muito próximo de Neuville”. No julgamento de Marcucci, que lamenta que “uma das criações vernianas mais poderosas e originais” não tenha se beneficiado de “imagens mais aladas e mais nervosas, menos escravizadas à matéria terrestre, por assim dizer”; preferimos, porém, a opinião de Simone Vierne, que reconhece nas composições de Philippoteaux “uma decoração surrealista” perfeitamente adaptada à história. Seu retrato do astrônomo Palmyrin Rosette aparece, juntamente com o do professor Lidenbrock, de Edouard Riou, no Tributo a Jules Verne, de Paul Delvaux¹⁰.

¹⁰ Para Roux, Férat e Phillippoteaux, ver as entradas no *Dictionnaire de livre de jeunesse*, editado por Isabelle Nières-Chevrel e Jean Perrot, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013. A obra de Delvaux pode ser acessada pelo link: <https://pt.wahooart.com/@/8XYQ87-Paul-Delvaux-Homenagem-a-Jules-Verne>. Acesso em: 19 mai. 2021 (NT).



4 O texto e a imagem

Foram produzidas cerca de quatro mil e duzentas ilustrações. Sua importância na recepção do trabalho verniano e sua interação com o texto foram amplamente comentadas. Sua primeira função é representar os heróis da aventura e documentar os países evocados e atravessados, contando com as melhores fontes - daí a extrema importância atribuída a essas duas questões para o autor e para o editor. Mas elas desempenham muitos outros papéis. As imagens pontuam a leitura e “funcionam como janelas para as belezas do mundo, da variedade do mundo”, nas palavras de Michel Butor¹¹. São horizontes de expectativa quando elas precedem o texto, mudam o olhar e também controlam as pausas da leitura. A escolha de passagens e episódios ilustrados é resultado das expectativas do autor, dos requisitos do editor e da inspiração de ilustradores, onde o acaso, finalmente, desempenha seu papel.

Por causa de sua notoriedade universal, *A volta ao mundo em 80 dias* nos fornecerá um excelente exemplo. Os protagonistas são mostrados primeiro: pela ordem da aparição, o cavalheiro Phileas Fogg, “Jean Passepartout”, cujo prenome desaparece quando entra a seu serviço “o inspetor de polícia” Fix, e também a Sra. Aouda. Nas páginas iniciais, Neuville mostra os traços característicos que permitem reconhecê-los à primeira vista em todas as ilustrações em que estão presentes, frente a frente ou cercados por camaradas que permanecem apenas sombras ou silhuetas, rapidamente e que se confundem com a decoração. Bennett assumiu o trabalho quando a Sra. Aouda aparece, no capítulo XII. Se ele enfraquece um pouco o estilo marcial de Neuville, que se presta tão bem ao impassível Fogg e ao intrépido Passepartout, seu traço mais terno confere o mistério e a gentileza desejados à progressiva revelação da Sra. Aouda. Em sua primeira aparição, ela é apenas uma sombra, uma “mulher

¹¹ *Conversations avec Michel Butor et Petrer Esterhazy*, Jules Verne, n. 18, 2004.



que mal se sustentava”, arrastada para a fogueira para ser queimada junto com seu defunto marido. Depois de ter sido escondida por Passepartout – numa cena em que, logicamente, ela não aparece –, ela será representada apenas no capítulo XVI, ao lado de Fogg no convés do navio Rangoon. Nesta única cena, Bennett repete tudo o que aconteceu desde seu resgate: a decisão de levá-la a Hong Kong, onde ela pode encontrar um parente, e seus “grandes olhos claros como os lagos sagrados do Himalaia” expressando a mais profunda gratidão por Fogg. Mas, acima de tudo, ele expressa o que as restrições editoriais transformaram em não ditos, os delicados elos que se estabelecem entre eles e que se tornam um dos fios condutores do romance muito antes de chegar a um final feliz. A partir de então, ela estará sempre representada ao lado de Fogg, com uma exceção notável e não menos significativa: a bordo do *La Tankadère*, “Phileas Fogg, com seu corpo firme, pernas afastadas, aprumado como marinheiro, observava o mar tempestuoso sem vacilar”. A jovem, sentada atrás, sentiu-se “emocionada”. A ilustração torna imediatamente visível, ou pelo menos sensível, o idílio que as restrições editoriais nos obrigam a ler nas entrelinhas. Deveríamos ir ao ponto de ver alguma cumplicidade entre Bennett e Verne, que tiveram que desistir – como estudos recentes sobre a gênese do trabalho mostraram¹² – para dar tanto espaço quanto ele gostaria à revolução do amor que provoca o encontro de Fogg com Aouda?

Ao lado desses dois heróis cujos sentimentos são descritos pelo romancista e pelo ilustrador com atenção digna de Marivaux ou Musset, Passepartout teria permanecido em nossas memórias apenas como uma comparação se a ilustração não tivesse sublinhado sua importância. Ele é, de longe, o personagem mais representado. Ele é o segundo Fogg em todas as voltas e reviravoltas que estruturam a narrativa, e também é seu papel nos fazer descobrir o mundo em que Fogg navega sem olhar para

¹² *Le Tour du monde em quatre-vingts jours*, édition de William Butcher, Paris, Gallimard, coll. “Folio Classique”, 2009.



ele. Além disso, em qualquer circunstância, sua imaginação continua a se expressar: quando, ao chegar ao solo americano, pensa “ter que fazer sua aterrissagem realizando um salto perigoso do melhor estilo”, Benett aproveita-a imediatamente. Já nas páginas anteriores, ele não havia dedicado menos de quatro desenhos às suas aventuras japonesas, que ele retoma mesmo nas últimas páginas do romance: quando Passepartout descobre a conta do gás em seu retorno a Londres, ele teve tempo de pendurar na parede a máscara e as asas trazidas de sua passagem pelas tropas de *Longs-Nez*. As corridas ofegantes contra o relógio lideradas por Fogg, que tornam possível honrar o contrato geográfico-pedagógico e também de gerência das paragens poéticas na história, são confiadas a Passepartout. Deste papel essencial, o ilustrador apreende e enfatiza a importância, realizando o ideal formulado ao mesmo tempo por Charles Asselineau em sua *Bibliografia romântica* de que o lápis é “realmente confiante da caneta e também seu cúmplice”.

Mas agora vamos às paisagens, porque nem o romancista nem nós devemos esquecer-la – “a turnê mundial é uma jornada geográfica em que as considerações turísticas dos países devem se alternar com as vicissitudes que conferem a essa história sua qualidade de romance de ‘aventuras’¹³”. Como o ilustrador cumpriu sua parte do contrato?

Na Índia, através das espirais do trem a vapor, aparecem “bangalôs pitorescos, alguns *viharis*, tipos de mosteiros abandonados e templos maravilhosos enriquecidos pela ornamentação inesgotável da arquitetura indiana [...] das selvas onde não havia cobras ou tigres que fugiam espantados dos relinchos do trem e, finalmente, florestas cortadas pelas vozes e ainda assombradas por elefantes que, com olhar pensativo, observavam a passagem do comboio frenético”. Poesia e imaginação descritiva de Verne, para as quais Benett dá uma tradução sinótica, em diferentes planos, restauram a riqueza e a profundidade. A travessia dos

¹³ Philippe Scheinhardt: *Le Tour du monde em quatre-vingts jours, Jules Verne écrivain*, bibliothèque municipale de Nantes et Coiffard et Joca seria éditeurs, 2000.



Estados Unidos num trem serão uma nova fonte de inspiração, inclusive quando o ilustrador respeita um dos procedimentos narrativos favoritos de Verne em representar o vagão-dormitório onde os viajantes cochilam enquanto passam por Sacramento sem ver nada “dessa cidade considerável, [...] nem seus belos cais, nem suas ruas largas, nem seus esplêndidos hotéis, as suas praças, nem seus templos”. A última parte do caminho vale por suas belas imagens dos trenós sobre “o imenso tapete de neve” em torno dos quais “bandos de pássaros selvagens alçavam voo”, enquanto “lobos da pradaria, em grupos numerosos, magros e famintos, movidos por uma necessidade feroz, corriam velozmente” ao lado do trem.

É necessário, finalmente, observar a folha de rosto. A ilustração que anuncia o romance que está por vir também foi assinada por Benett e é uma das mais bem-sucedidas da série Viagens extraordinárias. Nada se perde quando conhecemos a essência: os países atravessados, os meios de transporte emprestados, todos ordenados ao redor de um globo com latitudes e longitudes em referência às leis do calendário que servem de apoio à trama¹⁴. No centro do globo está afixada, como uma piscadela anedótica, a conta de gás que Passepartout inadvertidamente deixa queimar durante toda a viagem. O prazer da lembrança é certo quando se volta a essa imagem ao término do romance, mas sua primeira atração, antes de qualquer leitura, reside em sua construção. Ao olhar para o mar aberto, onde o vento forma dois mastros, as paisagens que emolduram a cena criam uma linha de fuga que sugere a imensidão desconhecida aberta pela jornada e confronta a alma humana à grandeza da natureza. De fato, é sobre esses pensamentos que parecem meditar, em primeiro plano, dois homens que apontam para o globo terrestre e o braço de luz que brilha em seu centro, sem ainda serem identificados com o bico

¹⁴ Ver: *Les méridiens et le calendrier*, communication faite par Jules Verne à la *Société de géographie* dans sa séance du 4 avril 1873, dans laquelle est exposée la théorie du “jour fantôme” reprise dans le roman.



de gás de Passepartout. Tudo abre espaço para o embarque onde o destino humano é realizado, e se pensa na frase de L'Illiade que inspirou Claude Lorrain, a quem Benett parece emprestar sua construção em perspectiva: "agora, vamos lançar um barco negro no mar cintilante"¹⁵.

O acompanhamento iconográfico dado ao A volta ao mundo em 80 dias provavelmente explica por que Benett se tornou o principal ilustrador das Viagens extraordinárias. Em seu primeiro trabalho ele de fato não apenas acompanhou o texto, mas também o decifrou, dando vida à história e uma realidade visível a sentenças aparentemente banais ou rapidamente passadas na percepção, transcrevendo a síntese do realismo e do maravilhoso que o conto de fadas da natureza peculiar ao projeto verniano alcança, para entender o sopro mitológico em que se baseia esse épico moderno.

Vinte anos depois, George Roux desempenhará um papel semelhante, mas de maneira diferente, como mostram as quatro chapas adicionadas desde 1897 às vinhetas iniciais de Henri de Montaut que ilustram Da Terra à Lua¹⁶. Essa adição provavelmente tem a função comercial de reviver o interesse por um título já antigo. A modernidade do desenho de Roux e a cromatografia correspondem melhor que as xilogravuras às expectativas do público dos últimos anos do século XIX. Outra razão, talvez mais essencial, explica a presença dessas quatro chapas. Em 1889, Roux havia sido o ilustrador de De cabeça para baixo, formando um tríptico, com vinte anos de diferença, com Da Terra à Lua e À volta da Lua. Tendo retratado membros do Clube das Armas nessa ocasião, ele podia se sentir igualmente inspirado por suas aventuras anteriores.

¹⁵ Ver: la notice de la peinture *Ulysse remet Chrysis à son père*, dans le catalogue dans l'exposition *Claude Gallé dit Le lorrain 1600-1682*, Paris. Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1983.

¹⁶ Phelippe Juazac, *Jules Verne, Hetzel et les cartonagens illustrés*, Paris, Édition de l'Amateur, 2005, p.73-74.



Ele primeiro escolheu representar o presidente Barbicane no momento em que “retira a palavra” de Maston, que “exigia que fosse declarada a guerra ao México” para ter um território americano no local mais apropriado para o tiro da *Columbiad*. Essa ilustração, mostrando um Maston relutante, foi usada como frontispício em algumas edições, tornando-se a imagem de abertura e, portanto, o apelo do romance. No segundo episódio, um braço formidável mal impede Maston de encontrar a morte nas profundezas do *Columbiad*. O terceiro é o gigantesco trabalho necessário para construir o Telescópio das Montanhas Rochosas. O quarto coloca Maston de volta ao palco, que reitera *in extremis*, no momento do disparo, seu desejo de partir para a Lua.

Estas quatro ilustrações muito expressivas focam, muito mais do que as vinhetas de Montaut, no frenesi dos membros do Clube das Armas e no poder industrial necessário para a realização de seus projetos. Eles oferecem um comentário iconográfico que destaca o papel atribuído por Jules Verne a Maston, cuja sucessão de quedas constitui um processo burlesco de expressão da loucura do mundo e o risco de a ciência derrapar. Ao fazê-lo, o ilustrador compreendeu perfeitamente e expressa a profunda ironia existencial e a consciência não apenas moderna, mas também pós-moderna, de um Verne que não está satisfeito em revelar o espetáculo mágico de uma ciência triunfante, mas que, herdeiro dos moralistas, contemporâneo do ceticismo e precursor de Flaubert e do radicalismo de um Jarry, traz ao mundo um olhar lúcido, tingido de ansiedade e ironia, que impõe um princípio de incerteza e levanta a questão da responsabilidade.

Hetzel desempenhou plenamente seu papel de editor; Verne acreditou neste dispositivo e pôde acompanhá-lo; os ilustradores foram os talentosos intérpretes dos textos que lhes foram submetidos. No final, o texto e a imagem, criados ao mesmo tempo e em estreita simbiose, formam um todo coerente com uma grande força de convicção que inaugura as múltiplas traduções gráficas, plásticas e visuais das imagens



mentais que habitavam o romancista. Se o trabalho verniano não pode ser resumido em suas ilustrações, elas se tornaram inseparáveis dele. Deste ponto de vista, como em muitos outros, ocupa um lugar único que predispõe mais do que qualquer outro material literário a ser exposto, cenografado, encenado, representado, interpretado, dançado, cantado... espetacularização e midiaticização que não são as menores de suas modernidades.

Referências

MARCETTEAU-PAUL, Agnes. La "sacrée question" des illustrations. **Revue 303**, Nantes, França, n. 134, 2014. Disponível em: <https://www.editions303.com/le-catalogue/numero-134-images-de-jules-verne/>.