

Paisagens romanescas no século XVIII francês: o espaço como invenção de sentidos

Profa. Pós-Dra. Leila DE AGUIAR COSTA¹

Resumo:

É objetivo deste estudo entender o espaço ficcional não como um simples acessório da narração literária, mas, antes, como peça plenamente pertencente e inserida no tecido poético-narrativo. O espaço ficcional será, pois, tomado como uma superfície na qual se projetam ações, personagens, objetos e graças a qual, por conseguinte, esboçam-se desejos, fantasmas, encontros e desencontros, verdades e mentiras, etc. Para pôr então à prova o conceito de espacialidade como produtor de efeitos e de sentidos, serão visitados alguns romances franceses do século XVIII: ali seria possível reconhecer uma precisa sintaxe poético-narrativa — que se procurará compreender e reconstituir a partir do aparato teórico da crítica temática — que erige o espaço como motus do romanesco.

Palavras-chave: espacialidade, espaço-ficção, romanesco, paixões, desejo,

Introdução

A noção de espaço se atribuiu, durante um longo período, uma função puramente ancilar — a mesmo título, aliás, que à descrição, declinada em todas as suas facetas — no registro da ficção romanesca. Considerado como algo de irrelevante, por vezes inútil, e em geral impuro, o espaço concorria, para ser sempre por ela derrotado, com outra noção, esta sim essencial, nobre e, mesmo filosófica, a saber, o tempo. Não por acaso, a noção de espaço se viu relegada à mera condição de *décor*, denominação, observe-se, bastante restritiva, para não se dizer depreciativa.

Entretanto, graças à fenomenologia, no campo da filosofia, e à crítica temática, no campo dos estudos literários, a noção de espaço viu-se subitamente reabilitada, e a ela passou-se a conferir a dignidade até então reservada à noção de tempo. Eis então que Merleau-Ponty, em sua *Phénoménologie de la perception* condiciona o entendimento da espacialidade:

Nous avons été amenés à faire apparaître comme la condition de la spatialité, la fixation du sujet dans un milieu et finalement son inhérence au monde, en d'autres termes, nous avons dû reconnaître que la perception spatiale est un phénomène de structure et ne se comprend qu'à l'intérieur d'un champ perceptif qui contribue tout entier à la motiver en proposant au sujet concret un ancrage possible (MERLEAU-PONTY, 1945. p.325)².

“Fixação do sujeito em um meio”, “inerência” desse mesmo sujeito no mundo, sua única “ancoragem” possível: os termos de Merleau-Ponty parecem ecoar na crítica temática, que apresenta a “relação” como um de seus principais conceitos: para leitores temáticos como Jean Starobinski,

¹ Leila DE AGUIAR COSTA. Doutora em Ciências da Linguagem pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*, mestre em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo, Pós-doutora pela Unesp de Araraquara, pelo Instituto Camões de Lisboa e pela UNICAMP. Foi coordenadora do Núcleo “Letras” do Projeto Temático *Biblioteca Cicognara e a Constituição da Tradição Clássica* (FAPESP/IFCH). É tradutora de Balzac e de Stendhal e autora de *A italianidade em Stendhal: heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma* (São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2004), de *Antigos e Modernos: ensaios sobre a literatura francesa do século XVII* (São Paulo: Edusp/Alameda Editorial; no prelo), assim como de artigos sobre Literatura Francesa, Teoria Literária e Literatura Portuguesa publicados em revistas nacionais e internacionais. É co-organizadora de *O olhar do texto: 16 ensaios em torno do diálogo texto-imagem* (São Paulo: Algor Editora; no prelo).

² “Fomos levados a fazer aparecer como condição da espacialidade a fixação do sujeito em um meio e, finalmente, sua inerência ao mundo; em outros termos, tivemos de reconhecer que a percepção espacial é um fenômeno de estrutura e somente compreensível no interior de um campo perceptivo que contribui integralmente a motivá-la ao propor ao sujeito concreto uma ancoragem possível”.

Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, entre outros, o Eu — que pode ser do autor, mas que é também o da personagem — somente se estabelece e se define em função da relação que entretém com aquilo que o cerca. Não por acaso, para a crítica temática, o que está em jogo na narrativa ficcional — e igualmente em todo processo de escritura — é a interação entre sujeito e objeto, mundo e consciência, entendidos como categorias indissociáveis. Aquele estar-no-mundo para o qual apontava a fenomenologia, e a passagem acima citada de Merleau-Ponty, e que é incorporado como operador analítico pela crítica temática, não podia então deixar de atribuir autoridade ficcional ao espaço; torna-se a partir de então inegável que a dinâmica a reger a escritura literária deve dar conta de uma categoria ligada às percepções de um Eu ficcional que se conhece e se dá a conhecer graças à sua inserção em um mundo.

Importa, aliás, observar, que se a tal método crítico de análise literária se atribui a denominação de “temático” é porque ali se retoma a noção de tema que, originariamente, não é outra coisa senão o retórico *topos*, operador de significação determinante do texto literário. *Topos* é marca, indício a acenar para tudo aquilo que movimenta ação e personagens em ação — e tema tem igualmente como sinônimo *motus*, motivo e movimento. Além disso, *topos* confunde-se, em relação de sinonímia, com *locus*, isto é, lugar. E *topos* e *locus*, faça-se aqui a hipótese, são determinantes na com-posição do sujeito, pois que a ele dão a descobrir suas sensações, seus desejos, seus fantasmas, encontros e desencontros, verdades e mentiras, etc. Sujeito-no-espaço.

Reabilitada então a noção de espaço, não surpreende que seja possível lhe atribuir fundamental importância no interior da narrativa. Tanto mais quando se trata de textos romanescos que instituem o espaço praticamente como protagonista. Nesse sentido, seria possível afirmar, no que diz respeito a dois romances setecentistas franceses, *La Petite Maison* de Jean-François de Bastide e *Point de Lendemain* de Vivant Denon, que o espaço torna-se espaço-ficção, no sentido em que tudo ali gira em torno de sua organização e, mesmo, de sua constituição em precisa topografia³. Espaço-ficção que interpela seu leitor, que se vê convocado a dele dar a descrição — e quiçá não surpreenda que, na crítica temática, a descrição predomine sobre a análise...

Ora, nos romances *La Petite Maison* — sobretudo nele — e *Point de Lendemain* um espaço bastante preciso assume a cena e se torna personagem principal; as personagens que por ele deambulam são praticamente “máquinas” — para retomar o termo proferido por uma das personagens de Vivant Denon — submetidas à sua construção, organização, ornamentação. Sem essa espacialidade particular os sujeitos nada são, nada sentem; graças a ela, entregam-se à fruição, à volúpia, aos prazeres do corpo e da carne.

1 Lugares de desejo: *La Petite Maison* (1758) de Jean-François Bastide

Jean-François de Bastide (1724-1798) é daqueles autores polígrafos — sem razão considerado “*simple scribeur*” por seus pares no século XVIII — que se experimenta em diversos gêneros literários, do romance à tragédia, à comédia e à ópera cômica, passando pelo conto e pela poesia. Aventura-se igualmente nos ensaios filosóficos e morais, compondo, por exemplo, *Réflexions philosophiques* (1770) e um *Dictionnaire de mœurs* (1773). Como homem de letras, sua carreira se principia aos vinte anos, quando publica o volume de memórias *Confessions d’un fat* e a “comédia moral” *Le désenchantement inespéré*. A esses dois textos se seguem outros, até a publicação em 1758, no magazine *Le Nouveau Spectateur*, de *La Petite Maison*, que reaparece em 1763 na *Bibliothèque universelle des romans*.

³ Ora, **topografia** é, segundo a definição do *Dictionnaire de l’Académie Française* em sua versão setecentista, “a descrição exata e em detalhe de um lugar, de uma região particular”. Segundo o oitocentista francês Pierre Fontanier, em seu conhecido *Le Figures du discours*, a “topografia é uma descrição que tem por objeto um lugar qualquer, tal como um vale, uma montanha, uma planície, uma cidade, um vilarejo, uma casa, um templo, uma gruta, um jardim, um vergel, uma floresta, etc.” (FONTANIER, 1977. p.422).

Em um pouco mais de 40 páginas, *La Petite Maison* dedica-se à composição do que se poderia chamar uma geografia da sedução. O romance é exemplo paradigmático de uma escritura literária que confere à descrição de um *locus* o papel mais relevante no enredo: a *petite maison* torna-se, sem dúvida nenhuma, espaço-ficção, *motus* de todas as impressões causadas junto à personagem feminina (Mélite) que o marquês de Trémicour, proprietário da casinha, busca seduzir.

Ler a *Petite Maison* é descobrir uma precisa espacialidade que, gradativamente, oferece-se aos olhos e ao olhar de Mélite e nela imprime sentimentos de admiração — admiração de lugares que a levarão inevitavelmente a admirar seu sedutor... Não surpreende que tudo passe pela visão, pelo “ver”, pelo desejo de “tudo ver” — e a voz narrativa não pode deixar de jocosamente assinalar que, ao leitor, tratará de “ver como [Mélite] se safará” da empresa de sedução posta em marcha pelo marquês. Eis então essa

maison unique sur les bords de la Seine. Une avenue, conduisant à une patte d'oie, amène à la porte d'une jolie avant-cour tapissée de verdure, et qui de droite et de gauche communique à des basses-cours distribuées avec symétrie, dans lesquelles on trouve une ménagerie peuplée d'animaux rares et familiers, une jolie laiterie, ornée de marbres, de coquillages, et où des eaux abondantes et pures temperent la chaleur du jour; on y trouve aussi tout ce que l'entretien et la propreté des équipages, de même que les approvisionnements d'une vie délicate et sensuelle, peuvent demander. Dans l'autre basse-cour sont placés une écurie double, un joli manège et un chenil où sont enfermés des chiens de toute espèce.

Tous ces bâtiments sont contenus dans des murs de face d'une décoration simple, qui tiennent plus de la nature que de l'art, et représentent le caractère pastoral et champêtre. Des percés, ingénieusement ménagés, laissent apercevoir des vergers et des potagers constamment variés, et tous ces objets attirent si singulièrement les regards, qu'on est impatient de les admirer tour à tour (BASTIDE, 1993. p.22-23)⁴.

Tudo na *petite maison* parece acenar para um *locus amoenus*, espaço de fruições amorosas e galantes: o rio Sena, as “águas abundantes e puras que temperam o calor do dia”, as alamedas verdejantes, a variedade de animais, o ludismo de um carrossel... antecipam prazeres vindouros, não apenas dos olhos e do olfato, mas igualmente do corpo — a vida é, ali, “delicada e sensual”. É de se notar que, significativamente, a *petite maison* encerra-se no interior de muralhas, longe do olhar do outro, do social que espreita e que proíbe; espaço, pois, privilegiado dos prazeres eróticos. E, o que mais importa, espaço sabiamente agenciado, onde impera uma ordem convergente, em que todas as peças de sua construção contribuem para causar efeitos sensoriais e provocar desejos de prazer.

Do exterior da *petite maison* a seu interior, o percurso quase que insinua a aventura sexual ... Nesse sentido, todas as peças que o marquês de Trémicour oferece ao olhar e à admiração de Mélite são um convite aos sentidos. Ultrapassados seus muros, ganha-se, inicialmente, um vestíbulo e, em seguida, um “salão”, de beleza inigualável, “que dá para o jardim”. Esse salão, “de forma circular”,

⁴ “Essa casa única situa-se às margens do Sena. Uma avenida, que conduz a uma pata de ganso, conduz à porta de um bonito ante-pátio coberto de vegetação e que, pela direita e pela esquerda, se comunica com pátios inferiores distribuídos com simetria, nos quais se encontra uma *ménagerie* povoada de animais raros e familiares, uma bonita leiteria, ornada de mármore, de conchas e onde águas abundantes e puras temperam o calor do dia; ali também se encontra tudo o que a manutenção e a limpeza das equipagens, assim como as provisões de uma vida delicada e sensual podem pedir. No outro pátio inferior foram colocadas uma dupla estrebaria, um belo carrossel e um canil, onde ficam cães de toda espécie. Todas essas construções estão no interior de muros decorados simplesmente e parecem mais devedores da natureza do que da arte, e representam o caráter pastoral e campestre. Orifícios, engenhosamente distribuídos, deixam antever vergéis e pomares constantemente variados, e todos esses objetos atraem tão singularmente o olhar a ponto de causar impaciência para admirá-los um a um”.

tudo em cor lilás e repleto de “belos espelhos”, cujos batentes superiores das portas trazem pinturas a representarem “assuntos galantes” (BASTIDE, 1993. p.28)⁵ é, por isso mesmo e essencialmente, um “salão voluptuoso”. Volúpia representada que imprime “idéias de ternura” naquele que pouso seu olhar sobre a representação. Dito de outra maneira, o sentimento estético inicialmente experimentado por Mélite — pois que está ali como espectadora, para tudo ver e admirar — prolonga-se no sentimento do corpo; ele está, assim, na origem das sensações.

A visita orientada em direção ao triunfo da volúpia prossegue. O aposento seguinte é o “quarto de dormir”:

Cette pièce est de forme quarrée [...]; un lit d'étoffe de Péquin jonquille chamarrée des plus belles couleurs est enfermé dans une niche placée en face d'une des croisées qui donnent sur le jardin. On n'a point oublié de placer des glaces dans les quatre angles. Cette pièce, d'ailleurs, est terminée en voussure qui contient dans un cadre circulaire un tableau où Pierre a peint avec tout son art Hercule dans les bras de Morphée, réveillé par l'Amour. Tous les lambris sont imprimés couleur de soufre tendre; le parquet est de marqueterie mêlée de bois d'amaranthe et de cèdre, les marbres de bleu turquin. De jolis bronzes et des porcelaines sont placés, avec choix et sans confusion, sur des tables de marbre en console distribuées au-dessous des quatre glaces; enfin de jolis meubles de diverses formes, et des formes les plus relatives aux idées par-tout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu'ils annoncent (BASTIDE, 1993. p. 33-34)⁶.

Nesse novo espaço decorado com refinamento tudo parece se oferecer aos sentidos, pois que à percepção do objeto visto deve necessariamente corresponder o sentimento do sujeito perceptivo; seu espírito deve deixar-se impregnar pela idéia de “volúpia” para a qual acenam, habilmente, arte e arte em representação. O quarto de dormir é, em todos os seus ângulos, revestido por “espelhos”; e, efeito de ilusão, ele como que se transforma em moldura para a cena a descrever Hércules nos braços de Morfeu acordado por Amor. Representação da representação, o quarto de dormir é, graças a seus objetos — leito com tecido oriental de belas cores, lambris suavemente amarelados, piso em madeira delicada, mármore azul-turquesa, bronzes, porcelanas e móveis —, prenúncio da metamorfose do artificial em natural.

Pois que, importa observar, o artístico se apresenta em *La Petite Maison* como imitação do natural, condensando e sistematizando seus efeitos. Ora, é precisamente o que anuncia o *boudoir*, “lugar que é inútil nomear para aquela que ali entra, pois espírito e coração em conjunto o adivinham” (BASTIDE, 1993. p.35), tanto mais porque à medida que seu olhar descobre os diferentes aposentos, Mélite, sob forte impressão do estético (do artístico), teme deixar-se invadir pelas sensações.

⁵ “Il est de forme circulaire, voûté en calotte peinte [...]; les lambris sont imprimés couleur de lilas, et enferment les très-belles glaces; les dessus de portes[...] représentent des sujets galans. La sculpture y est distribuée avec goût, et sa beauté est encore relevée par l'éclat de l'or. Les étoffes sont assorties: à la couleur du lambris” (BASTIDE, 1993. p.28 : “Ele é de forma circular, com abóbada pintada; [...] os lambris são impressos em cor lilás e contêm belos espelhos; os altos das portas, pintados do mesmo modo, representam temas galantes. A escultura é ali distribuída com gosto, e sua beleza é ainda mais acentuada pelo brilho do ouro. Os tecidos combinam com a cor dos lambris”).

⁶ “Esse aposento é de forma quadrada [...]; um leito com tecido junquilha de Pequim, impresso em belas cores, encerra-se em um nicho locado em face de uma das janelas que dá para o jardim. Não se esqueceu de colocar espelhos nos quatro ângulos. Esse aposento, aliás, termina-se em um arco que contém, em uma moldura circular, um quadro onde Pierre pintou com toda sua arte Hércules nos braços de Morfeu, despertado por Amor. Todos os lambris são impressos com cor de enxofre suave; o piso é de marqueteria misturada com madeira de amarantho e de cedro, os mármore são azul-turquesa. Bonitos bronzes e porcelanas foram locados, com escolha e sem confusão, sobre mesas de mármore em consoles distribuídas abaixo de quatro espelhos; enfim, bonitos móveis de diversas formas, e das formas mais relativas às idéias por todos os cantos expressas nessa casa, forcem os espíritos mais frios a experimentarem um pouco dessa volúpia que anunciam”.

Toutes les murailles en sont revêtues de glaces, et les joints de celles-ci masqués par des troncs d'arbres artificiels, mais sculptés, massés et feuillés avec un art admirable. Ces arbres sont disposés de manière qu'ils semblent former un quinconce; ils sont jonchés de fleurs et chargés de girandoles dont les bougies procurent une lumière graduée dans les glaces, par le soin qu'on a pris, dans le fond de la piece, d'étendre des gazes plus ou moins serrées sur ces corps transparents, magie qui s'accorde si bien avec l'effet de l'optique que l'on croit être dans un bosquet naturel éclairé par le secours de l'art. La niche où est plantée l'ottomane, espèce de lit de repos qui pose sur un parquet de bois de rose à compartimens, est enrichie de crépines d'or mêlées de verd, et garnie de coussins de différens calibres. Tout le pourtour et le plafond de cette niche sont aussi revêtus de glaces; enfin la menuiserie et la sculpture en sont peintes d'une couleur assortie aux différens objets qu'elles représentent, et cette couleur a encore été appliquée par Dandrillon, de manière qu'elle exhale la violette, le jasmin et la rose (BASTIDE, 1993. p.35-36)⁷.

Boudoir que é armadilha, que arrebatava Mélite até o “êxtase”, que a impede de proferir quaisquer palavras — “sua língua estava muda” (BASTIDE, 1993. p.36) — mas que torna seu coração cada vez mais loquaz. Ilusório, mas efetivamente Jardim das delícias, com suas árvores, flores, girândolas. Jardim que, quicá graças a seus odores de jasmim, violeta e rosa, põe em cena sensações que inspiram amor. Sob a influência de lugar tão encantador (*charmant*) — pensa-se, mesmo, em razão do “efeito de ótica”, estar em um “bosque natural” —, a relação que une corpo de Mélite aos objetos e espaços expostos a seu olhar logo passará a dominar sua vontade.

Após visitar o “apartamento de banhos”⁸ que, com seus “arabescos”, “pagodes”, “conchas”, “musselina das Índias”, “guirlandas e medalhões” a representarem “pequenos temas galantes” e

⁷ “Todas as paredes são revestidas por espelhos, cujas juntas são escondidas por troncos de árvores artificiais, mas esculpidos, condensados e folhados com arte admirável. Essas árvores estão dispostas de modo a parecerem formar um quincôncio; são trufadas de flores e carregadas de girândolas, cujas velas fornecem uma luz gradual nos espelhos, em razão do cuidado que se teve, ao fundo do aposento, de estender gazes mais ou menos densas sobre esses corpos transparentes, magia que combina tão bem com o efeito de ótica que parece que se está em um bosque natural iluminado com o auxílio da arte. O nicho onde está locada a otomana, espécie de leito de repouso pousado sobre um piso de madeira de rosa com compartimentos, é guarnecido de *crépines* de ouro misturado ao verde, e ornado com almofadas de diferentes calibres. Todo o contorno e o teto deste nicho são igualmente revestidos de espelhos; enfim, o trabalho em madeira e a escultura foram pintados com cores que combinam com os diferentes objetos que representam, e esta cor é ainda uma vez aplicada por Dandrillon, de modo que ela exala odores de violeta, de jasmim e de rosa”.

⁸ “*Le marbre, les porcelaines, les mousselines, rien n'y a été épargné; les lambris sont chargés d'arabesques [...] contenues dans des compartimens distribués avec beaucoup de goût. Des plantes maritimes montées en bronze, des pagodes, des cristaux et des coquillages, entremêlés avec intelligence, décorent cette salle, dans laquelle sont placées deux niches, dont l'une est occupée par une baignoire, l'autre par un lit de mousseline des Indes brodée [...] À côté est un cabinet de toilette dont les lambris ont été peints par Huet, qui y a représenté des fruits, des fleurs et des oiseaux étrangers, entremêlés de guirlandes et de médaillons dans lesquels Boucher a peint en camayeux de petits sujets galans, ainsi que dans les dessus des portes. On n'y a point oublié une toilette d'argent par Germain; des fleurs naturelles remplissent des jattes de porcelaine gros bleu rehaussées d'or. Des meubles garnis d'étoffes de la même couleur [...] achèvent de rendre cet appartement digne d'enchanter des Fées. Cette piece est terminée dans sa partie supérieure par une corniche d'un profil élégant, surmontée d'une campane de sculpture dorée, qui sert de bordure à une calotte contenant une mosaïque en or et entremêlée de fleurs*” (BASTIDE, 1993, p.39-41: “O mármore, as porcelanas, as musselinas, nada foi esquecido; os lambris são ornados de arabescos [...] contidos em compartimentos distribuídos com muito gosto. Plantas marítimas montadas em bronze, pagodes, cristais e conchas, reunidas com inteligência, decoram essa sala, na qual foram locados dois nichos: um é ocupado por uma banheira, o outro por um leito de musselina das Índias bordada. Ao lado, um gabinete de toalete cujos lambris foram pintados por Huet, que ali representou frutos, flores e pássaros estranhos, misturados com guirlandas e medalhões nos quais Boucher pintou em camafeu pequenos assuntos galantes, à semelhança das portas. Não se esqueceu nem mesmo de um toucador de prata concebido por Germain; flores naturais preenchem pratos de porcelana azul escura, realçada por ouro. Móveis guarnecidos de tecidos da mesma cor acabam por tornar este apartamento digno de encantar as Fadas. Este aposento recebe em sua parte

“pratos de porcelana plenos de flores naturais” é como a *mise en scène* do corpo nu feminino, corpo feminino no frescor do banho, Méliete está à beira de um colapso dos sentidos: sufocada diante de tantos “prodígios”, encantada — e o apartamento de banhos é digno de “encantar Fadas” —, ela é obrigada a se sentar — sua perturbação é, parece evidente, de natureza física, corporal. Tudo conspira doravante para causar uma única impressão que perturba e movimenta a carne, prestes a succumbir à sedução, ao desejo e, por fim, à volúpia — espírito e alma não contam, pois, mais nada. O corpo ganha, finalmente, a cena, impulsionado pelo sentimento estético, pelo espetáculo que se oferece a seu olhar.

Não surpreende, por conseguinte, que um jardim, natural desta vez, seja o palco do princípio da derrota de Méliete frente a Trémicour. Talvez não seja demasiado impróprio afirmar que a descrição das belezas do jardim, com todo o seu aparato de representação, prenuncie outra *mise en scène*, dessa feita aquela a envolver dois corpos no ato amoroso: nesse jardim, “anfiteatralmente disposto, iluminado por dois mil lampiões”, em meio a sons e odores delicados, “uma gruta encantadora fazia jorrar águas com impetuosidade”, “uma cascata fluía e produzia um murmúrio enternecedor” e uma “grande luz, logo tênue, em seguida mais sombria, variava infinitamente” (BASTIDE, 1993. p.47-48).

Eis, então, que tomada de uma “perturbação secreta”, face ao “milagre da natureza e da arte”, Méliete não pode senão ouvir “o decreto de sua derrota”. E se procura fugir, percorrendo ainda outros aposentos, a “sala de jantar” e o “gabinete de jogo”, é para cair não apenas em mais uma emboscada da sedução mas, acima de tudo, em mais uma armadilha da arte: uma das portas do gabinete conduz, sem que ela o perceba, a um segundo *boudoir*, repleto de “obras de arte”, e onde tudo é, como era de se esperar, “encantador”. Ali, pois, em meio a “otomanas, duquesas e sultanas”, em um espaço de cujas paredes pendem tecidos de “gorgorão verde” sobre os quais foram colocadas, simetricamente, “belas estampas” (BASTIDE, 1993. p.65-66)⁹, conclui-se o trajeto da sedução — “Méliete estremeceu, perturbou-se, suspirou, e perdeu a partida” (BASTIDE, 1993. p.68) —, unicamente possível porque espaço e seus objetos impressionaram um sujeito que se entregou à linguagem não do amor mas da arte.

2 Desejos de lugar: *Point de Lendemain* (1777) de Vivant Denon

Uma inscrição frontal em uma das entradas do Museu do Louvre é ainda hoje legível: *Pavillon Denon*. Dominique Vivant Denon (1747-1825) foi, sob o Primeiro Império, fundador do Louvre atual; sua entrada principal, até a pirâmide da *Cour* Napoleão concebida pelo arquiteto americano de origem chinesa Ming Pei, fazia-se justamente pelo *Pavillon Denon*. Vivant exerceu-se em atividades diversas, da literatura à arqueologia e museologia, da história da arte à egiptologia, da diplomacia à administração do Primeiro Império instaurado por Napoleão Bonaparte. Eis porque de sua bibliografia constam, entre outros, títulos como *Julie, ou Le bon père : comédie en trois actes et en prose* (1769), *Voyage dans la Basse et Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte* (1802), *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par Vivant Denon* (publicação póstuma de 1829). De trânsito fácil entre os homens e entre a cultura, não surpreende, como esclarece Philippe Sollers (1995. p.14), que ele tenha conhecido “reis, rainhas,

superior uma cornicha de perfil elegante, encimada de uma campana de escultura dourada, que serve de borda a uma abóbada que contém um mosaico em ouro e repleta de flores”).

⁹ “*Cette nouvelle pièce, à côté de laquelle on a ménagé une jolie garde-robe, est tendue de gorgouran gros verd, sur lequel sont placées avec symétrie les plus belles estampes de l’illustre Cochin, de Lebas et de Cars. Elle n’étoit éclairée qu’autant qu’il le falloir pour faire appercevoir les chefs-d’oeuvre de ces habiles maîtres. Les ottomanes, les duchesses, les sultanes y sont prodiguées*” (“Este novo aposento, ao lado do qual se arranhou um belo guarda-vestidos, é todo revestido de espesso gorgorão verde, sobre o qual foram dispostas com simetria as mais belas estampas do ilustre Cochin, de Lebas e de Cars. Ele estava iluminado o suficiente para que se pudesse perceber as obras-primas desses mestres. As otomanas, as duquesas, as sultanas ali figuram prodigamente”).

Frederico de Prússia, o cardeal de Bernis, Catarina da Rússia, Pio VII, generais, embaixadores, Robespierre, Joséphine, Napoleão, e também Diderot, Voltaire, Stendhal”.

Em 1777, é publicado no magazine *Mélange littéraire ou le Journal des dames*, dirigido por Claude-Joseph Dorat e Fanny de Beauharnais (autores de romances e de peças de teatro), *Point de Lendemain*, sob a assinatura M.D.G.O.D.R., que a ninguém ilude, embora durante muito tempo a autoria desse breve romance galante tenha sido atribuída a Dorat: *Monsieur Denon Gentilhomme Ordinaire du Roi*. Texto “verdadeiramente delicado” segundo Saint-Beuve, e copiado, em 1829, com censuras por Balzac em sua *Fisiologia do casamento*, *Point de Lendemain* conheceu relativo sucesso junto ao público: diversas vezes republicado desde sua primeira edição, faz sua entrada no panteão editorial das Letras Francesas: em 1965 integra, ao lado de nomes como Lesage, Crébillon Fils, Bernardin de Saint-Pierre, Sade, o volume da *Pléiade* intitulado *Romanciers du XVIIIe siècle*.

Em cerca de 50 cinquenta páginas, o narrador de *Point de Lendemain* descreve o seu percurso erótico iniciático, sob a tutela de Madame de T... Iniciação libertina que somente é possível porque realizada graças à travessia de diferentes espaços particulares, que submetem o noviço a percepções e a afectos extraordinários. Nesse sentido, ler *Point de Lendemain* é descobrir, como se dera à análise de *La Petite Maison*, que as diferentes etapas da sedução dependem inexoravelmente da percepção que o sujeito tem do espaço a que é convidado observar e fisicamente experimentar. Dois são os lugares que balizam todo o trajeto em direção aos prazeres do narrador: os jardins, e seu pavilhão; o gabinete, e sua gruta.

Inicialmente, pois, os jardins, mais particularmente aquele disposto em um amplo patamar, protegido, não por acaso, por “árvores espessas” (DENON, 1993. p.29) que mantêm o olhar do Outro censor à distância, e que, por isso mesmo, transformam o jardim em espaço potencialmente erótico, envolto em sensações. *Locus amoenus* por excelência, o jardim transforma-se em palco inicial da primeira queda no prazer: o narrador e Madame de T... trocam “beijos” que, “como as confidências, atraem-se, aceleram-se, aquecem-se uns pelos outros” (DENON, 1993. p.31). Ao exterior protegido por barreiras vegetais, naturais do jardim vem se conjugar, em sua extremidade, o interior artificial, artístico e arquitetônico de um pavilhão que, graças à habilidade do discurso narrativo, personifica-se e passa a ser “testemunha dos mais doces momentos” (DENON, 1993. p.36). Testemunha, é verdade, mas testemunha porque o pavilhão atua, antes, em personagem plenamente ativa no incitamento à volúpia: ele é um “santuário” e santuário do “Amor”, que domina as personagens (DENON, 1993. p.37). Espaço de representação, o pavilhão é lugar de todos os perigos, pois que os “desejos ali se reproduzem” sem que seja possível lhes oferecer resistência (DENON, 1993. p.40).

Haverá, entretanto, uma diferença de tratamento narrativo entre os jardins e seu pavilhão e o outro espaço protagonista de *Point de Lendemain*: se até então os lugares se oferecem ao olhar do narrador ao acaso de uma *promenade* em meio à natureza, o gabinete inscreve-se em outro registro: ele torna-se objeto de discurso. Madame de T... dedica-se aqui e acolá, construindo assim sua trama de sedução, a excitar junto ao narrador curiosidade quanto a tal aposento. Situado no interior do castelo, ela o diz, inicialmente, “o mais encantador” dos gabinetes. Em seguida, ela revela, não sem malícia, sua localização: o gabinete é conjugado aos seus “apartamentos”... Objeto de discurso, o gabinete passa a ser objeto de desejo, objeto determinado de uma busca precisa e confessa que sacraliza o espaço como objeto de mistério. É como dirá o narrador: “eu tinha muita curiosidade; não era mais madame de T... que eu desejava, era o gabinete” (DENON, 1993. p.44)! O gabinete, “esse reduto tão elogiado”, é imagem do corpo feminino, em toda nudez — Madame de T... usava “um vestido aberto [que] substituíra todos os outros adornos. Não havia um laço sequer em toda essa vestimenta” (DENON, 1993. p.45) — que faz o narrador arder de volúpia. Se tudo “tinha ares de uma iniciação” (DENON, 1993. p.46), é porque o gabinete toma o lugar do sexo:

Les portes s'ouvrirent [...] Je fus étonné, ravi; je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis qu'un bosquet aérien qui, sans issue,

semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistiquement peints, que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs [...]; d'un autre côté, on voyait la statue d'Amour distribuant des couronnes; devant cette statue était un autel, sur lequel étaient une coupe, des couronnes et des guirlandes; un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté: vis-à-vis était une grotte sombre; le dieu du mystère veillait à l'entrée [...] (DENON, 1993. p.44-45)¹⁰.

Graças ainda a um último artifício, a essa “gruta sombria”, o gabinete revela-se como o mais íntimo e o mais secreto dos espaços, e, por conseguinte, o mais desejável: ele é o próprio sexo de Madame de T... e o próprio clímax da volúpia:

En même temps, elle s'approcha de la grotte. A peine en avions-nous franchi l'entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes, mollement, renversés sur un monceau de coussins. L'obscurité régnait avec le silence dans ce nouveau sanctuaire. Nos soupirs nous tinrent lieu de langage. Plus tendres, plus multipliés, plus ardents, ils étaient les interprètes de nos sensations, ils en marquaient les degrés, et le dernier de tous, quelque temps suspendu, nous avertit que nous devons rendre grâce à l'Amour (DENON, 1993. p.47-49)¹¹.

Point de Lendemain e seus espaços que reduzem a distância entre os corpos é, efetivamente, *mise en scène* do desejo. Tanto mais *mise en scène* porque o que realmente deseja o narrador é, mais que o corpo de Madame de T..., o próprio lugar no qual esse corpo principia por se insinuar para ao final se expor. Seu desejo é desejo de artifício, desejo, pois, de representação. Com *Point de Lendemain*, o espaço é definitivamente espaço-ficção.

Conclusão

Faça-se aqui a indagação: em *La Petite Maison* e em *Point de Lendemain* seria o espaço tão somente trabalhado por “traços de espacialidade”, para empregar os termos de Gérard Genette (1969. p.44), ou seria ele, antes, “espacialidade ativa e não passiva, significativa e não significada, própria à literatura, uma espacialidade representativa e não representada” (GENETTE, 1969. p.44)? Não parece inapropriado afirmar que, no século XVIII francês, a espacialidade corresponde precisamente à segunda categoria: se, como se disse, a espacialidade romanesca setecentista é

¹⁰ “As portas abriram-se [...] Fiquei surpreso, arrebatado; não sei mais o que se passou comigo, e comecei de boa fé a crer em um encanto. A porta fechou-se, e eu não mais distinguia por onde havia entrado. Não vi senão um bosque aéreo que, sem saída, parecia ser por nada sustentado; encontrei-me, enfim, em uma vasta gelosia de espelhos, sobre os quais os objetos estavam tão artisticamente pintados que, repetidos, produziam a ilusão de tudo o que representavam. Não se via no interior luz alguma; um clarão doce e celeste penetrava, de acordo com a necessidade de cada objeto de ser mais ou menos visto; difusores exalavam deliciosos perfumes; monogramas e troféus roubavam dos olhos a chama das lâmpadas que iluminavam de maneira mágica esse lugar de delícias. O lado pelo qual entrâmos representava pórticos cançados ornados de flores [...]; de um outro lado, via-se a estátua de Amor distribuindo coroas; diante desta estátua ficava um altar, sobre o qual estavam um cálice, coroas e guirlandas; um templo de arquitetura leve concluía a ornamentação desse lado; em frente ficava uma gruta sombria; o deus do mistério vigiava à porta”.

¹¹ “Ao mesmo tempo, ela aproximou-se da gruta. Mal havíamos ultrapassado sua entrada, e não sei que mecanismo, habilmente arranjado, arrastou-nos. Levados por um mesmo movimento, caímos, suavemente, sobre uma pilha de almofadas. A obscuridade reinava com o silêncio nesse novo santuário. Nossos suspiros fizeram-se linguagem. Mais ternos, mais multiplicados, mais ardentes, eles eram os intérpretes de nossas sensações, marcavam seus graus, e o último de todos, por alguns instantes suspenso, advertiu-nos que devíamos render graças ao Amor”.

aquela do desejo, da volúpia, dos prazeres da carne, ela somente pode ser significativa e representativa, sobretudo porque tudo aquilo que nela se inscreve, lugares e objetos, faz durar o jogo — movimentando-o — e aumentar o prazer — imprimindo-o junto aos jogadores. *La Petite Maison* e *Point de Lendemain* demonstram que o sujeito aprende e se instrui graças à relação que entretém com o(s) espaço(s). Corpo e sensações não se revelam senão como uma máquina, que somente funciona graças à vista dos mais variados espaços, de seus objetos e suas obras de arte.

Referências Bibliográficas

- [1] BASTIDE, Jean-François. *La Petite Maison*. Paris: Gallimard, coleção “Folio/ classique”, 1995, p. 105-136
- [2] _____. *La Petite Maison*. Paris: Gallimard, coleção “Le Promeneur”, 1993
- [3] BERGEZ, Daniel. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- [4] DENON, Vivant. *Point de Lendemain*. In: *Romanciers du XVII siècle*. Paris: Gallimard, coleção “Bibliothèque de la Pléiade”, n° 178, 1965, p. 379-402
- [5] _____. *Point de Lendemain*. Paris: Les Belles Lettres, 1993
- [6] FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977
- [7] LAFON, Henri. *Espaces romanescques du XVIIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997
- [8] MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard,
- [10] REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1998
- [11] REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- [12] SOLLERS, Philippe. *Le cavalier du Louvre. Vivant Denon (1747-1825)*. Paris: Gallimard, 1995