

# O *grand tour* e o *risorgimento*: imaginários românticos da Itália na literatura francesa

Celina Maria Moreira de Mello

Recebido em 09 jul 2012 - Aprovado em 20 set 2012

## Resumo

Neste ensaio, serão comentados alguns relatos de escritores-viajantes franceses do século XIX, que, na tradição do *grand tour*, descrevem, em quadros textuais e *ecfrasis*, um imaginário de beleza plástica voltado para cenas e paisagens italianas. Destacam-se em algumas passagens de *Voyage en Italie*, de Chateaubriand, *Promenades dans Rome*, de Stendhal e, *da Voyage en Italie*, de Théophile Gautier seu contexto histórico relativo às lutas pela unificação da Itália, observando-se a construção de um olhar sobre o outro, de acordo com diferentes estéticas, neoclássica, moderna e romântica, diversos gêneros picturais, pintura de história, cenas de gênero e paisagens e gêneros literários: carta e memórias, guias e narrativas jornalísticas de viagem. Para enfatizar a relação entre imaginários pinturescos da arte e da literatura e a projeção de espaços políticos, é feito o contraponto com um olhar "outro", o de George Sand e Alexandre Dumas.

**Palavras-chave:** *grand tour*; descrições picturais; *risorgimento*; romantismo francês

O europeu que se quer culto e sensível, sobretudo o viajante inglês, empreende nos séculos XVII, XVIII e XIX, para complementar sua educação, o chamado *grand tour*, longa viagem pela Europa, que privilegiava a Itália, podendo se estender até a Grécia, e visita sítios arqueológicos, igrejas, palácios e ateliês de artistas. Mas o que significa a Itália, neste périplo que passa, quase que rotineiramente, por Milão, Veneza, Florença, Roma ou Nápoles e, a partir de 1738, exige uma visita às escavações de Pompeia e Herculano, ou uma excursão até o Vesúvio?<sup>1</sup>

Na literatura francesa moderna, há inúmeros relatos de escritores-viajantes do *grand tour*, que, em busca de conhecimento e distinção, projetam um imaginário de beleza plástica, em descrições que alternam o gosto pela alegria e sensualidade italianas, com eruditas reflexões sobre a história dos povos, a grandeza e a decadência dos impérios, de que Roma é um dos maiores símbolos. Neste ensaio, serão comentados alguns destes relatos, tais como *Voyage en Italie* (Viagem à Itália - 1849-1850) de Chateaubriand (1768-1848), que integra o monumento de *Mémoires d'Outre-Tombe* (Memórias de Além-Túmulo - 1849-1850), *Promenades dans Rome* (Passeios por Roma - 1829) de Stendhal (1783-1842) e *Voyage en Italie* (Viagem à Italia -1852) de Théophile Gautier (1811-1872), destacando-se alguns traços deste imaginário de Itália, que tem como pano de fundo (ou pano de boca) a história política da Itália em demanda de liberdade, no século XIX. No que toca às lutas por sua unificação, a qual foi chamada de *risorgimento*, são outras as imagens que nos legaram escritores diretamente envolvidos no processo político ou mesmo militar, tais como Georges Sand (1804-1876) ou Victor Hugo (1802-1885) e, sobretudo Alexandre Dumas (1802-1870), um dos principais atores do movimento da *Italia una*.

### Chateaubriand, as alegorias do sublime e as lições da história

O Visconde François-René de Chateaubriand emigrou para a Inglaterra, em 1792, fugindo da Revolução Francesa, a qual guilhotinara seu irmão, sua cunhada e parte de sua família. Em 1800, ele retorna à França, atraído pelos novos tempos na política francesa, instaurados por um jovem e ambicioso oficial do exército, nascido em Ajaccio na Córsega, Napoleão Bonaparte, para alguns, *Buonaparte* (1769-1821).

O golpe de estado de 18 Brumário, ou seja 9 de novembro de 1799, de acordo com o calendário da Revolução Francesa, fez de Bonaparte, Primeiro Cônsul,<sup>2</sup> o chefe de um governo que, de certo modo, marca o fim do ciclo revolucionário, na França. Dois anos depois, o imenso sucesso da publicação de *Le Génie du Christianisme* (O gênio do Cristianismo), de autoria de Chateaubriand, leva a uma aproximação entre os dois grandes homens, e o escritor é nomeado secretário da embaixada francesa em Roma, sob as ordens do Cardeal Fesch, tio de Napoleão. Chateaubriand chega

<sup>1</sup> As cidades da Itália antiga, Pompeia e Herculano, na região da Campânia, foram destruídas por uma violenta erupção do Vesúvio, ocorrida em 79 d.C. e permaneceram, durante séculos, soterradas pela lama, pelas cinzas vulcânicas e pela lava. As ruínas de Pompeia e Herculano são redescobertas em 1709, tornando-se esta, em 1738, o primeiro sítio de escavações arqueológicas.

<sup>2</sup> Em 1804, ele será coroado imperador com o nome de Napoleão I, tendo governado a França até 1815.

em Roma no dia 27 de junho de 1803, cidade que ele deixará em janeiro de 1804, retornando à França, para logo depois romper com Napoleão e passar à oposição.

Os textos de Chateaubriand que, posteriormente, foram reunidos em volume, para compor sua *Viagem à Itália*<sup>3</sup>, reproduzem cartas em que relata a amigos suas impressões de viagem, a que foram acrescentadas anotações de seu diário, que ele retomará mais tarde, ao escrever, ao longo de trinta anos, suas *Memórias de Além-Túmulo*.

Em *Viagem à Itália*, as primeiras descrições do viajante correspondem a paisagens de montanha e muito devem à leitura de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)<sup>4</sup>, sobretudo quando este faz do relevo acidentado da região suíça dos Valais, em *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Júlia ou a nova Héloïse, 1761), a paisagem que os românticos associarão ao sublime. No romance de Rousseau, as descrições de picos escarpados, caminhos tortuosos, precipícios e torrentes tocarão a alma de toda uma geração sensível às emoções do terror despertado por paisagens poéticas, provocando elevadas emoções estéticas, no choque entre a finitude do homem isolado de todos e o horizonte infinito que lhe serve de espelho espiritual. Para Chateaubriand, autor de formação humanista, no caminho para a Itália, a referência à história de Aníbal e a sua travessia dos Alpes torna-se, igualmente, inevitável. O autor também evocará Virgílio, assim como figuras da mitologia greco-latina, como as Náiades, as Ninfas, Netuno ou Vesta, ao citar a história da Roma antiga, consciente de que: “As lembranças históricas têm uma participação considerável, no prazer e no desprazer do viajante.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 27).

À medida que a carruagem avança, o caminho é pontuado por breves meditações sobre as lições da história romana, como aquelas que o viajante recebe ao contemplar as muralhas dos banhos de Caracalla, em Roma, marcadas por piques, cujo intertexto faz ressoar, retrospectivamente, uma reflexão sobre o Império napoleônico e o destino de todos os impérios: “A vingança da espécie humana pesaria contra esse povo livre que só podia construir sua grandeza com a escravidão e o sangue do resto do mundo” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 34-35). As observações de Chateaubriand conferem sempre ao que vê um valor alegórico, na tradição da literatura descritiva neoclássica. Assim, já ao chegar à Itália, após atravessar o Monte Cenis (*Moncenisio*), em uma carta escrita em Turim, ele afirma: “[...] eu esperava, não sei por que, descobrir as planícies da Itália: vi apenas um vórtice profundo, um caos de torrentes e precipícios.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 38).

Na Lombardia, começa o encantamento. São evocadas cenas campestres, as estradas e os albergues, a beleza e o refinamento de Milão, paisagens e cenas de gênero que o autor comenta a partir do *topos* moderno de comparações entre as nações: “Viaja-se com rapidez: os caminhos são excelentes; os albergues superiores aos

<sup>3</sup> Obra de publicação póstuma, publicada em 1861, compõe o vol. 6 das *Oeuvres complètes de Chateaubriand*.

<sup>4</sup> Mas cuja conduta ele critica: “Si Rousseau ne fût jamais devenu un homme célèbre, il aurait enseveli dans les vallées de la Savoie les faiblesses de la femme qui l'avait nourri; il se serait sacrifié aux défauts mêmes de son amie; il l'aurait soulagée dans ses vieux ans, au lieu de se contenter de lui donner une tabatière d'or et de s'enfuir.” [Se Rousseau tivesse se tornado um homem célebre, ele teria enterrado nos vales da Savoia as fraquezas da mulher que lhe havia dado de comer; ele teria se sacrificado até mesmo aos defeitos de sua amiga; ele a teria amparado na velhice, em vez de contentar-se em lhe dar uma tabaqueira de ouro e fugir.] CHATEAUBRIAND, 1947, p. 27. Traduções da autora, exceto quando explicitamente referido.

da França, quase se equiparam com os da Inglaterra. Começo a pensar que a França tão civilizada é um pouco bárbara.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 41)<sup>5</sup>

Anos mais tarde, ao rever esta carta, escrita em Milão, no dia 21 de junho de 1803, ele acrescentará, em uma nota, um comentário que mostra a real natureza da presença francesa na Itália, ocupada pelo exército napoleônico, a qual naquele exato momento era, a seu ver, “apenas um campo [militar] da França.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 41). Pois a Itália havia integrado os territórios ocupados pelo exército de Napoleão, e em 1804, será incorporada a seu Império, ao qual servirá de modelo histórico e plástico. Assim, a águia romana das vitórias militares de Júlio César, pássaro de Júpiter e emblema da Roma Imperial, terá sido um dos mais fortes símbolos do Império napoleônico.

As cartas que Chateaubriand escreve em Florença se perderam. Ao chegar a Roma, ao entardecer do dia 27 de junho, a “pose” do missivista desmonta e ele perde um certo tom de superioridade; o choque entre a cidade, seu peso histórico, e as hordas de bárbaros contemporâneos que invadem a cidade levam-no a um comentário que deixa de lado a construção de alegorias e que ainda hoje poderia ser feito em relação aos tsunamis de turistas, descendentes dos viajantes do *grand tour* que regularmente, invadem a Itália:

Cheguei, finalmente! toda minha frieza desapareceu. Estou acabrunhado, entristecido pelo que vi; penso que vi o que ninguém viu, o que nenhum viajante descreveu: os tolos! as almas frígidas! os bárbaros! [...] Por que essas criaturas viajam? (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 44).

Em 29 de junho, ele acompanha os festejos de São Pedro, mas seu olhar de pintor, na melhor tradição descritiva de seu tempo, sensível às variações da luz, parece perceber apenas ruínas, as paisagens romanas imortalizadas pelo pintor Hubert Robert (1733-1808)<sup>6</sup>: “[...] enquanto pretendiam me fazer admirar fogos de artifício acima do Vaticano, eu contemplava o efeito da lua no Tibre, nas casas romanas, nestas ruínas suspensas por toda parte.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 47).

A historiadora da arte, Claudia Mattos, em seu estudo sobre as visitas noturnas à luz de tochas e os modos de fruir visualmente das esculturas antigas em museus da Europa, no final do século XVIII e início do XIX, destaca a importância da Imaginação do observador e a força dramática daquela iluminação, para a fruição estética. (Cf. MATTOS, 2002, p. 97 e 107). O monumental, nesta descrição, supera as dimensões da estátua, assim como os fogos de artifício multiplicam e fazem explodir o alcance de uma simples tocha. O imenso museu a céu aberto que é a cidade de Roma, se oferece, então, na *ecfrasis*<sup>7</sup>, que joga com o contraste entre a luz da lua sobre o rio Tibre, paisagem da natureza, e os clarões

<sup>5</sup> No original *policée*, ou seja, polida e policiada.

<sup>6</sup> Cf. o quadro *Ruines romaines avec le Colisée*. Hubert Robert (1798), Musée du Louvre.

<sup>7</sup> A *ecfrasis* é a descrição literária de uma obra de arte, geralmente um quadro ou uma escultura. Liliane Louvel, marca a diferença entre a descrição de obras plásticas existentes, a descrição de estátuas ou quadros imaginários, que chama de *descrição pictural*, ou a presença de marcadores de pictorialidade que conferem a um texto literário contornos plásticos. Cf. LICHTENSTEIN, 1999; LOUVEL, 2002; MELLO, 2004.

dos fogos de artifício acima do Vaticano. Paisagem construída, o quadro literário cria uma imagem que equilibra imobilidade pictórica e o movimento da festa em homenagem à primeira pedra da Igreja que é São Pedro, e faz das casas romanas um elemento de composição da cena e seu valor dramático.

A luz noturna romântica vai cobrindo esta visão da Arcádia... A solidão do Papa e a basílica do Vaticano deserta fazem-no entrever “que a segunda Roma cai por sua vez: tudo termina.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 47). A imagem de destruição de Roma, outrora capital do mundo antigo, ou a primeira Roma, e do mundo renascentista, que é a segunda Roma, a Roma dos católicos, torna-se alegoria a representar a morte e as ruínas em que se transforma toda monumentalidade humana, erodida pela passagem do tempo, e fixa plasticamente a efemeridade de nossas maiores realizações. Com variações estilísticas ou de cenas autorais, este *topos* literário de morte e decadência é constantemente evocado em inúmeros relatos de viagens à Itália, na literatura francesa do romantismo (Cf. CLERC-MERMOD, 1954 e MELLO, 2011).

Chateaubriand, em alguns meses, pela Itália, percorrerá os circuitos que os viajantes do *grand tour* já esperam visitar, como os jardins de Tívoli, a Vila Adriana ou o Vaticano, e ainda Nápoles e, inevitavelmente, Pompeia. Ele fará, até mesmo, uma excursão no interior da cratera do Vesúvio. São sequências que se sucedem, de descrições picturais e museus, com quadros e estátuas, em um exercício de demonstração do que ele afirma, com arrogância, como que a justificar que, se a beleza pertence à Itália, é o artista francês quem a eterniza. O diário de Chateaubriand, no dia 24 de dezembro de 1803, ao lado de anotações sobre a Galeria Doria, registra: “[...] os olhos franceses foram os que melhor perceberam a luz da Itália.” (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 95).

Mas causa espécie, nestes quadros literários, a ausência de uma Itália contemporânea e, sobretudo, de seus habitantes. Estes, quando surgem nas descrições do autor, parecem integrar as paisagens, na melhor tradição da pintura acadêmica: sua presença teria a mera função de conferir ao quadro sua escala.<sup>8</sup> O povo italiano é visto como um figurante, na grande cena de sua glória passada, e compõe, como as ruínas, a alegoria da oposição entre a grandeza histórica do mundo antigo e a decadência do presente. Ao visitar um teatro romano, conservado atrás de uma fazenda, na *villa Adriana*, Chateaubriand comenta:

<sup>8</sup> O retrato, na pintura acadêmica, é reservado a reis, príncipes, prelados e burgueses abastados. O campo-nês, quando presente, tem apenas a função de projetar a escala da natureza na representação de paisagens.

O filho da fazendeira, garotinho quase nu de uns doze anos, mostrou-me o camarim e o quarto dos atores. Debaixo da arquibancada destinada aos espectadores, em um lugar destinado a guardar utensílios de lavra, entre relhas de arados, grades e ancinhos, vi o torso de um Hércules colossal: os impérios nascem do arado e desaparecem recobertos pelo arado. (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 60).

Deste modo, o escritor não projeta, na figura dos italianos, a imagem de uma nação; eles são vistos apenas como rostos ou corpos que se limitariam ao papel de um vestígio do passado, quando serviram de modelos a pintores e escultores. Sua beleza escultural e a carnção explicam o fato paradoxal de modestas figuras do povo terem posado para os artistas da Itália, representando personagens bíblicas, mitológicas ou da história antiga, em cenas da pintura de história.<sup>9</sup>

A beleza das mulheres é um outro traço distintivo de Roma: por seu porte e seu passo elas lembram as Clélias ou as Cornélias; temos a impressão de ver antigas estátuas de Juno ou de Palas, que desceram de seus pedestais e passeiam em torno de seus templos. Por outro lado, encontramos nos Romanos o *tom das carnes* que os pintores chamaram de *cor histórica*, e que eles usam em seus quadros. É natural que homens cujos antepassados desempenharam um papel de tanta grandeza na terra, tenham servido de modelo ou de tipo aos Rafael ou aos Domenichino, para representar as personagens da história. (CHATEAUBRIAND, 1947, p. 164).

É sem dúvida um olhar de artista, sensível e erudito, de poeta e de filósofo. Mas a questão política e a contradição gerada pela ocupação da Itália por um povo que se moveu, militarmente, em nome dos ideais da Revolução Francesa, em nome da liberdade, o povo francês, são o forte traço ausente destes exercícios de estilo. Destaca-se a preferência de Chateaubriand pelo pinturesco<sup>10</sup> ou por temas que suscitem uma meditação sobre a grandeza passada dos romanos, a destruição dos templos e palácios, sobre os vícios e a virtude, e a dureza das pedras derrotada pelo vigor das plantas e a erosão do tempo. Sempre retorna, como uma nota triste, uma reflexão de moralista sobre “a vaidade das coisas humanas”, ou seja, o vazio de nossas elevadas preocupações.

### Stendhal ou um olhar de esteta moderno

Anos mais tarde, muitas batalhas napoleônicas depois, Stendhal, pseudônimo de Henri Beyle<sup>11</sup>, percorre os mesmos caminhos que Chateaubriand, com poucas variações. Stendhal viajou inúmeras vezes pela Itália, onde morou por longos anos, primeiro em Milão, mais tarde em Civitavecchia. Podemos quase afirmar que era um escritor italiano, pois muito escreveu, na Itália e sobre a Itália, tendo publicado *Rome, Naples et Florence* (Roma, Nápoles e Florença, 1814), uma *Histoire de la Peinture en Italie* (História da Pintura na Itália, 1817), uma *Vie de Rossini* (Vida de Rossini, 1824) que teve imenso sucesso, *Promenades dans Rome* (Passeios por Roma, 1829), *Chroniques italiennes* (Crônicas italianas, 1837-1839), publicadas pela *Revue des Deux Mondes*, sem contar o esplêndido romance cuja ação se passa na Itália, *La Chartreuse de Parme* (A Cartuxa de Parma, 1839).

<sup>9</sup> Também chamada de pintura histórica, constitui o gênero acadêmico de pintura mais valorizado. As cenas da pintura de história trazem um sentido alegórico para as cenas representadas.

<sup>10</sup> “Termo genérico usado para designar estilos de pintura em que um motivo é representado de maneira especialmente colorida e atraente.” MARCONDES, 1998, p. 231. s.v. *pinturesco 2*.

<sup>11</sup> A origem deste pseudônimo seria Stendal, cidade natal do historiador da arte e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).

Oficial do exército de Napoleão, após o fim do império napoleônico, Stendhal fica por sete anos em Milão, de 1814 a 1821, onde faz inúmeros amigos, sobretudo entre os *carbonari*.<sup>12</sup> Mas, tendo-se tornado suspeito de atividades subversivas por causa de seus ideais liberais, finalmente, é obrigado a retornar à França. Note-se que, por que não era preso pela polícia austríaca, nos meios liberais, também é suspeito de espionagem em favor dos austríacos. Ele deixa Milão em 1821, quando a Áustria esmaga a revolução napolitana e vários *carbonari* são condenados ou fogem para o exílio.

Apaixonado pela Itália e pelas italianas, nas diferentes versões de seus testamentos, em 1836, em 1837 e em 1840, ele escreve em italiano o próprio epitáfio, identificando-se como *Arrigo Beyle Milanese*. (Cf. SERVOISE, 1983) Em *Souvenirs d'égotisme* (Lembranças de egotismo, 1832), ele relata que, desde 1820, pensava que só teria "tranquilidade em seu túmulo". E explica: "Eu queria uma tabuleta de mármore, com o formato de uma carta de baralho", que Stendhal aliás desenha, com a seguinte inscrição: "ERRICO BEYLE//MILANÊS//VIVEU, ESCREVEU, AMOU//ESTA ALMA//ADORAVA// CIMAROSA, MOZART E SHAKESPEARE//MORREU NO ANO...// EM... 18... // » (STENDHAL, 1955, p.1468).

Em 1830, após a Revolução de Julho, que instaurou na França uma monarquia constitucional e colocou, no trono, a dinastia dos Orléans, Stendhal usou todo seu prestígio para ser nomeado cônsul de França, em Milão. Chegou a ser indicado para ser cônsul em Trieste, mas suspeito de espionagem em favor dos *carbonari*, sempre vigiado pela polícia austríaca, não obteve o *exequatur* de Metternich e o máximo que conseguiu foi ser enviado para o pequeno porto de Civitavecchia, cidade que ele pouco apreciava e de que escapava regularmente, passando longas temporadas em Roma, Nápoles, Florença e até mesmo em Paris. Ateu que odiava os padres<sup>13</sup> e teria preferido Gênova ou Nápoles, Stendhal foi cônsul de França nos Estados Pontificais, no porto de Civitavecchia, de 1831 a 1842.

Os *Passeios por Roma*, que aqui comentamos, correspondem a fragmentos não publicados em *Roma, Nápoles e Florença*, que Stendhal retoma e reescreve, anos mais tarde, com a ajuda de seu primo Colomb. Tratava-se, de início, de descrever, em trezentas páginas, os principais monumentos da cidade, que ele conhecia até então bem pouco, projeto em que, mais tarde, Stendhal pretenderia falar, igualmente, de política e da sociedade italianas. (Cf. MARTINEAU, 1931, p. XXIII)

A cenografia enunciativa<sup>14</sup> é a do diário de um viajante, com suas anotações, impressões e conselhos, embora o livro resulte, na verdade, de consultas bibliográficas realizadas em Paris. Stendhal simula até ter companheiros de viagem, "ele conta cenas que não viu, e descreve regiões onde não esteve. Deste modo ele dedica

<sup>12</sup> Eram assim chamados os membros de uma sociedade secreta, na Itália, cuja origem remonta ao início do século XIX. Os *carbonari* lutavam pela liberdade e pelos ideais da revolução. A palavra *carbonari* é o plural de *carbonaro*, carvoeiro. [...] "como esta sociedade surgiu por volta de 1808, nas montanhas dos Abruzos e da Calábria, ricas em carvão, seus membros provavelmente se reuniam em cabanas de carvoeiros." LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, s.v. *carbonaro*. Disponível em <http://atilf.atilf.fr>, consultado em 27.05.2012.

<sup>13</sup> Em *Vie de Henri Brulard*, narrativa autobiográfica, ao falar do preceptor de sua infância, ele afirma: "Eu odiava o abade, odiava meu pai, de que vinham todos os poderes do abade, odiava mais ainda a religião em nome da qual eles me tiranizavam." (STENDHAL, 1955, p. 107).

<sup>14</sup> "[...] a cenografia se mostra, por definição, para além de toda cena de fala que seja dita no texto." (MAINGUENEAU, 2006, p. 252-253)

muitas páginas a uma viagem à Calábria, que é quase certo que ele não fez". (MARTINO, 1914, p. 101) Henri Martineau afirmará: "Durante muito tempo, seus dois volumes foram o melhor guia para o viajante, em Roma." (MARTINEAU, 1931, p. IV)

A lista dos erros históricos deste "guia de viagem" já foi feita, assim como a crítica de certos anacronismos e brincadeiras: o autor descreve, por exemplo, como se o acompanhasse, o conclave de 1829 que elegeu o Papa Pio VIII, quando na verdade, ele se encontrava em Paris, escrevendo o livro (Cf. STENDHAL, 1853, p. 235 e MARTINEAU, 1931, p. V).

Bonapartista e liberal, vivendo na França, em 1829, sob o regime que restaurara a dinastia dos Bourbon, o *ethos* de Stendhal viajante se defende das avassaladoras meditações filosóficas à Chateaubriand, cujo estilo ele detestava. E, certamente, em resposta a críticas sobre sua falta de erudição e estilo despojado, encontramos em um exemplar de *Passeios por Roma*, anotações do autor, que seu primo usaria para a edição de Michel Lévy em 1853, do tipo: "O pedantismo e o inflado são reputados espirituosos pelos povos infantis ou degenerados". (MARTINEAU, 1931, p. XXI). O autor está sempre policiando seus afetos, a ponto de afirmar, quando "visita" o Coliseu, que: "O que nele mais me toca é esse céu de um azul tão puro que entrevemos do ponto mais alto do edifício, pelas janelas voltadas para o norte." (STENDHAL, 1954, p. 85)

Stendhal pontua suas observações com alguns conselhos práticos, do tipo:

Eu diria aos viajantes: chegando em Roma, não se deixe envenenar por nenhum conselho, não compre livro algum, a época da curiosidade e da ciência, infelizmente, muito em breve tomará o lugar das emoções; vá morar na via Gregoriana, ou, pelo menos, no terceiro andar de uma casa qualquer da praça Veneza, no final do Corso; fuja da visão e, mais ainda, do contato dos curiosos. (STENDHAL, 1954, p. 81)

Aqui e ali, uma notinha que faz do viajante não mais o contemporâneo dos grandes vultos do passado – mesmo que sejam contemporâneos na eternidade do esquecimento e da morte – mas de seus leitores: o calor do mês de agosto, os cocheiros letárgicos que acordam com as gorjetas, o preço excessivo que lhe é cobrado por dois quartos na via Georgiana, as orações dos grupos de devotos que atrapalham os visitantes do Coliseu e os guias que matam o prazer das visitas turísticas são pequenas cenas de gênero<sup>15</sup>, que fogem da inflação do descritivo.

O aqui e o agora é tudo que o interessa e Stendhal se faz o cronista do tempo presente. Destacam-se dois comentários que deixam perceber o posicionamento de Stendhal, no tocante à situação política da Itália. O primeiro refere-se ainda à visita ao Coliseu: "Todos os dias, exceto na hora da sesta ou aos domingos, vocês encontrarão pedreiros assistidos por condenados aos tra-

<sup>15</sup> "Em pintura, a representação de cenas da vida cotidiana". (MARCUNDES, 1998, p. 135. s.v. gênero 2.)

balhos forçados.” (STENDHAL, 1954, p. 85) O segundo se refere ao Castelo Sant’Angelo:

Disseram-nos que o famoso Barbone, chefe de um bando criminoso, se encontrava no castelo, mas o guarda da prisão jamais quis responder a nossas perguntas sobre os *carbonari* que ali estão presos. Excetuando-se pela febre que os ameaça no verão, eles estão em bom estado; quase todos caíram em uma profunda devoção. A vista que contemplam do alto da prisão é magnífica e feita para transformar a tristeza mais colérica na mais suave melancolia. Vê-se de cima a cidade dos túmulos; a vista ensina a morrer. (STENDHAL, 1954. p. 95)

Um dos maiores especialistas da obra de Stendhal, Henri Martineau, observa que:

[...] por outro lado, Pierre Martino sugeriu que as passagens em que Stendhal se refere, como ele já havia feito em *Roma, Nápoles e Florença*, às lutas dos *carbonari* contra os déspotas, provavelmente muito devem às conversas com o Sr. de Micciché, proscrito italiano. (MARTINEAU, 1931, p. VII)

Michele Palmieri di Villalba (1779-1864), que se fazia chamar de Micciché (do árabe Mikiken), deixou Palermo e a Itália em 1820, fugindo da prisão, e só retornará de seu exílio em França, em 1843, 23 anos mais tarde. Nobre siciliano que escreve em francês, ele publicará, entre outros, em 1830, na França, *Pensées et souvenirs historiques et contemporains, suivis d’un essai sur la tragédie ancienne et moderne, et de quelques aperçus politiques* (Pensamentos e lembranças históricas e contemporâneas, seguidos de um Ensaio sobre a Tragédia Antiga e moderna e algumas observações políticas).<sup>16</sup> Para Leonardo Sciasca, talvez “nada teríamos ouvido a respeito” de Micciché, “se Stendahl não o tivesse encontrado e depois lido” (BUTTÁ, 1985).

Como já foi mencionado, Stendhal vê na Revolução liberal de 1830, em Paris, a possibilidade de retornar a sua adorada Itália e, apesar do sucesso do romance *Le Rouge et le Noir* (O Vermelho e o Negro, 1830) ele só pensa em ser nomeado para um cargo diplomático que lhe permita voltar à doçura de sua vida milanesa: música, festas e jogos de sedução. Enquanto isto, na França, italianos exilados revivem sonhos diversos, de reformas, revoluções, monarquias liberais, repúblicas, ou simplesmente de retorno a uma pátria livre de dominações estrangeiras. Destaca-se, neste grupo, Giuseppe Mazzini (1805-1872), fundador da *Giovane Italia*, dileto correspondente de George Sand, cujo livro *République et royauté en Italie* (República e realeza na Itália), é publicado na França, em 1850, com tradução e prefácio de George Sand.

O nome deste movimento político, *Giovane Italia*, inspira-se dos *jeune France*, grupo de românticos frenéticos, entusiasmados pelas novas perspectivas que se abrem com a Revolução de 1830, na França. São esperanças de liberdade para artistas e escritores, mas estes rapidamente se desencantam com a mediocridade de

<sup>16</sup> O exemplar que pertenceu a Stendhal encontra-se, atualmente, em Roma, na fundação Primoli, no Fondo Stendhal, que pertencera ao bibliófilo Conde Primoli. (Cf. COLESANTI, 2000)

um governo que tudo cede a uma burguesia que só pensa em ficar cada vez mais rica.<sup>17</sup>

### Frangos, da Vinci e Veneza à maneira negra: Théophile Gautier, crítico de arte

Um dos escritores mais destacados do grupo *jeune France* é Théophile Gautier (1811-1872), poeta, romancista, crítico de arte e crítico de teatro, sempre lembrado como adepto da *arte pela arte*.<sup>18</sup> Gautier publica, em 1852, *Italie* (Itália), livro escrito na tradição da literatura de viagem e republicado em 1875, com o título *Voyage en Italie* (Viagem à Itália).

Alguns anos antes, em 1837, Balzac, com quem Gautier mantinha à época uma colaboração intensa, lhe propusera fazerem juntos o *grand tour*. O romancista apreciava a maravilha que seria visitar a Itália, em companhia de um dos maiores críticos de arte de seu tempo. Gautier, preso por seus compromissos junto ao jornal *La Presse*, não pode acompanhá-lo e, finalmente, só realizará esta viagem em 1850, em companhia de seu amigo Louis de Cormenin. Eles partem, em agosto de 1850, em direção a Veneza, onde o poeta passa seis semanas de sonho com Maria Mattei, sua grande paixão e, talvez, o real motivo da viagem.

O contexto político na Itália mudara, desde os tempos de Stendhal, com os acontecimentos que compõem a primeira fase do risorgimento, que são a revolução de 1848-1849, em que sardos e piemonteses haviam lutado contra os austríacos e haviam sido derrotados, em Custozza (1848) e Novara (1849), e o choque entre liberais e republicanos, em Roma.

O contexto político na França também mudara, com mais uma revolução, a de 1848, que derruba a Monarquia de Julho, e que, malgrado a força inicial do grupo de liberais moderados, liderado pelo poeta Alphonse de Lamartine, vê-se fortemente marcada por uma ideologia socialista e projetos de república. Na cena política francesa, já complexa, em que se debatem legitimistas, orleanistas, bonapartistas, liberais e republicanos, surge, sobretudo para o eleitorado conservador das províncias, o espectro ameaçador de uma República vermelha, operária, que para muitos evoca os terríveis banhos de sangue da Revolução francesa.

Deste modo, quando Gautier parte em direção à Itália, já está em movimento a máquina política conservadora que, em 1852, fará do Presidente da Segunda República, Luís-Napoleão Bonaparte (1808-1873), sobrinho de Napoleão I, um novo imperador, com o nome de Napoleão III.<sup>19</sup> O mesmo príncipe-presidente que, em sua vida de exilado, fora acusado a um só tempo de "*carbonaro*, por causa de suas atividades contra os austríacos, de sedicioso, por seus *putschs* militares e polemista, por seus libelos socializantes." (GUÉGAN, 2011, p. 322) Isto porque Luís-Napoleão Bonaparte participara efetivamente, nos anos 1830, do movimento

<sup>17</sup> Ressalve-se que o movimento *jeune France* em nada apresentara o grau de comprometimento político e ativismo revolucionário da *Giovane Italia*.

<sup>18</sup> Cf. BALTOR, Sabrina Ribeiro. Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier; descrição pictural e posicionamentos no campo literário. Tese de Doutorado de Sabrina Ribeiro Baltor. Letras Neolatinas/UFRJ, 2007. [www.letras.ufrj.br/pgneolatinas](http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas), consultado em 14.06.2012.

<sup>19</sup> Tentava-se, deste modo, marcar que houvera um Napoleão II, o infeliz filho de Napoleão, morto em 1832, e que tinha o título de Rei de Roma.

*carbonaro* para depor o Papa. Mas, eleito presidente, em 1849, no intuito de

agradar aos católicos e conservadores da Câmara, Luís-Napoleão Bonaparte acabara de encarregar o corpo expedicionário francês de retomar Roma aos republicanos romanos, malgrado o desacordo do ministro das relações exteriores, Alexis de Tocqueville – que deixaria rapidamente o governo – o príncipe-presidente pretendia restaurar o poder temporal do Papa Pio IX, ele próprio tendo esquecido suas aspirações liberais. (GUÉGAN, 2011, p. 337).

O episódio paradoxal, contra o qual protestam com veemência os poetas deputados Alphonse de Lamartine e Victor Hugo, é comentado pelo cientista político Michel Winock, nestes termos: “A República havia enviado uma expedição a Roma para conservar a liberdade; ela havia recolocado no poder o Santo Ofício” (WINOCK, 2001, p. 354).

Enquanto a França se debate em meio às contradições de uma República em que os moderados liberais, por meio do sufrágio universal que fora uma de suas bandeiras de luta, já haviam sido afastados do poder, Théophile Gautier, apaixonado, empreende, finalmente, o *grand tour* com que sempre sonhara. Como Aníbal, Napoleão, Chateaubriand e Stendhal, o poeta chega à Itália, por via terrestre, atravessando os Alpes. Sua descrição detalhada da passagem do Simplon, aberta pela torrente Doveria e transformada em estrada por Napoleão, explica, com o olhar de pintor, o vórtice sombrio que constituíra a primeira visão que Chateaubriand tivera da Itália: “As cores se fecham e a luz desce com dificuldade até o fundo dos estreitos cortes [na montanha].” (GAUTIER, 1908, p. 23)

Muito aplicado em cumprir o que ele chama de as obrigações e o mister do viajante, “ver, tomar nota, desenhar esboços” (GAUTIER, 1908, p. 292), Gautier viaja atento às belezas naturais das paisagens que atravessa, sempre desmontando os clichês do imaginário pintoresco de Itália:

A Itália se nos apresentava com um aspecto inesperado. Em vez do céu de um azul profundo, os tons quentes de laranja com que sonhávamos, sem pensar que afinal de contas a Itália do Norte não pode ter o clima de Nápoles, encontramos um céu encoberto, montanhas vaporosas, perspectivas banhadas por brumas azuladas, um sítio escocês lavado por um aquarelista inglês, uma paisagem úmida, verdejante, aveludada, digna de ser cantada por um poeta da Escola dos lagos. (GAUTIER, 1908, p. 29)

O crítico de arte interessa-se pelas obras de arte e arquitetura que visita em seu caminho. Mas é também muito atento a uma Itália mais contemporânea e comenta, com visível prazer, a beleza do povo, a semelhança de costumes e arranjos com aqueles que observara, anteriormente, na Espanha. Em Domo d’Ossola,

Gautier, um dos mais influentes críticos de teatro de seu tempo, chega a solicitar um espetáculo de marionetes a um empresário que já estava de partida e que remonta o espetáculo só para ele e as crianças da cidade, felizes por serem suas convidadas (seu guia achou que ele estava louco, claro). Ele assiste encantado à peça *Girolama, califa por vinte-quatro horas, ou os Vivos que fingem ter morrido* e registra, mais uma vez, a realidade diversa da Itália:

Girolamo, que fala o dialeto piemontês, enquanto os outros atores se utilizam do italiano puro, usa um costume à francesa cor de uvas passas, uma peruca arrepiada, enfeitada com um rabo de cavalo encaracolado de modo grotesco. (GAUTIER, 1908, p. 31)

Insiste, nos inevitáveis registros de decadência, a presença de uma Itália viva, tão forte na obra de Stendhal. E seu olhar de esteta, observador e curioso, não deixa de notar, aqui e ali, a eficácia da força austríaca de ocupação, desde o controle de passaportes, realizado na fronteira. Dos soldados austríacos, faz uma descrição que os despersonaliza, reduzindo-os a seus uniformes, ao mesmo tempo em que obriga os leitores de *La Presse* e de *Le Pays*,<sup>20</sup> jornais que publicam seus relatos de viagem, a se darem conta desta nota “estrangeira”, na paisagem:

A dominação austríaca começa em Sesto Calende. A outra margem do rio é piemontesa. Em Sesto Calende encontramos, pela primeira vez, as calças azuis colantes e a túnica branca dos húngaros, uniforme de que os senhores verão muitos exemplares, no reino lombardo-veneziano que os senhores irão percorrer. (GAUTIER, 1908, p. 41)

A pausa na viagem que se abre com o controle de passaportes permite-lhe descrever, usando a técnica da *veduta*<sup>21</sup>, no espaço contíguo ao dos soldados, algumas garbosas e ridículas galinhas, uma cena de gênero mais expressiva do que longas dissertações de teor político:

Pediram nossos passaportes que nos foram devolvidos com muita educação após alguns momentos de espera em uma sala decorada com mapas e vistas de Veneza, e cuja janela dava para um pátio povoado por frangos quase sem penas, com uma fisionomia feroz e compungida, a mais ridícula do mundo. Estas aves miseráveis, preparadas para o espeto, passeavam gravemente com duas penas no traseiro. (GAUTIER, 1908, p. 41)

A respeito da dominação austríaca, dentre inúmeros comentários, destaca-se um dos mais diretos:

Encontramos amiúde nesse caminho, ora em pequenos grupos, ora isolados ou em funções de artilharia, soldados austríacos que vão e vêm; têm uma fisionomia triste e doce, parecem sofrer de nostalgia. Apesar do comportamento reservado, eles provocam um efeito desagradável, até mesmo nos estrangeiros; é doloroso ver, no flanco desta bela nação, o bico da águia austríaca. (GAUTIER, 1908, p. 42)

<sup>20</sup> Estes relatos foram publicados de 24 de setembro a 15 de novembro de 1851 em *La Presse*, de janeiro a março de 1852 em *Le Pays*. Cf. GUÉGAN, 2011, p. 638.

<sup>21</sup> "Palavra italiana que significa vista, olhada, e que serve para denominar um desenho ou pintura retratando um determinado lugar, um panorama, um vista real de ma cidade. O termo foi mais aplicado no século XVIII a vistas de Veneza e de Roma, como, por exemplo, nos trabalhos de Canaletto." (MARCONDES, 1998, p. 290. s.v. *veduta*).

A descrição continua, com os inevitáveis clichês de comparação dos povos, opondo a fleuma alemã à vivacidade italiana e o poeta conclui, ironicamente fiel a sua postura apartidária e defendendo-se de tecer comentários políticos, “é uma questão de antipatia tanto quanto de patriotismo.” (GAUTIER, 1908, p. 42)

Gautier não perde de vista seu ethos de crítico de arte, registrando e comentando, por exemplo, a igreja de Soma, momento em que compartilha com o leitor suas impressões de crítico viajante, assim como seus conhecimentos em matéria de pintura:

Em Soma há uma belíssima fachada de igreja e, nesta igreja, alguns afrescos de um tom suave e agradável, embora de um gosto que marca a decadência da arte. Para nós que estamos acostumados ao ranço da pintura a óleo, a espécie de flor do afresco traz um encantamento novo. (GAUTIER, 1908, p. 42)

Também merecem sua atenção o arco de triunfo que anuncia a chegada a Milão, “que poderia competir em dimensões com o arco [de triunfo] da Etoile”<sup>22</sup>, e alegorias de bronze, e ele oferece ao leitor a primeira visão do famoso domo de Milão, complementada por uma observação didática a respeito da palavra “domo”:

[...] mais adiante, recorta-se no azul do céu, como uma filigrana de prata, a branca silueta do domo, que não tem de forma alguma o contorno de uma cúpula; mas domo, na Itália, é um termo genérico e não implica a ideia de cúpula. (GAUTIER, 1908, p. 43)

Após comentar a tolerância austríaca em relação a certos livros e certos autores censurados na França, como as obras políticas de Lamartine ou de Louis Blanc, e os romances socialistas de Eugène Sue, o que constitui menos um elogio aos austríacos do que uma crítica velada ao governo francês, ele relata ter descoberto, em Milão, que a Santa Ceia de Leonardo da Vinci, que ele pensava ter-se apagado, podia ser vista em um convento transformado pelos austríacos em caserna, perto da igreja de Santa Maria das Graças, e decide ir visitá-la. É impossível, para o crítico, ignorar a presença austríaca naquele convento: “a guerra habita o antigo asilo da paz” (GAUTIER, 1908, p. 57). Segue, em seu relato, a descrição do afresco, longa ecfrais, em que ele valoriza até mesmo sua degradação pelo tempo, fazendo da obra de da Vinci, que é um afresco de tema bíblico, uma pintura romântica:

Leonardo da Vinci é por excelência o pintor do misterioso, do inefável, do crepúsculo; sua pintura lembra uma música em tom menor. As sombras são véus entreabertos ou que ele torna mais espessos para que se adivinhe um pensamento secreto. Os tons esmaecem como as cores dos objetos à luz da lua, os contornos se cobrem e se perdem como por trás de uma gaze negra, e o tempo, que subtrai aos outros pintores, a este acrescenta, tornando mais escuras as harmoniosas trevas em que ele ama mergulhar. (GAUTIER, 1908, p. 58)

<sup>22</sup> Gautier refere-se ao arco de triunfo da praça da Etoile, em Paris, construído por Napoleão I.

Após Milão, ele passa por Verona, até chegar a Veneza, que, juntamente com Granada e o Cairo é uma de suas três pátrias ideais, uma das cidades de seus sonhos. Debaixo de uma chuva fortíssima, parece-lhe uma cidade fantástica que ele descreve em refinado esteta, uma nota que faz ressoar o passado seiscentista e setecentista, um espaço em que ele circula como em um “romance de Maturin, Lewis ou Anne Radcliff, ilustrado por Goya, Piranese e Rembrandt”, e que ele define como uma gravura à maneira negra<sup>23</sup>:

Todos os objetos tocados nesta escuridão por algum raio perdido assumiam aparências misteriosas, fantásticas, apavorantes, fora de proporção. [...] Os raros lampiões se prolongavam na água em sulcos ensanguentados e suas espessas ondas, negras como as do Cócito, pareciam esconder, com um manto complacente, inúmeros crimes. (GAUTIER, 1908, p. 69)

Deixemos aqui Gautier, seus passeios pela cidade de seus sonhos e amores e, concluindo este breve *grand tour*, retornemos a Paris e sua cena política, em que se projetam, naquele preciso momento, uma das mulheres mais engajadas de seu tempo, a romancista George Sand e o mais engajado dos escritores franceses, no risorgimento da Itália.

### *Itália una, George e Alexandre I*

Aurora Dupin, bisneta por parte do pai do Maréchal de Saxe, filho bastardo legitimado do rei Augusto II da Polônia, e neta por parte de mãe de um vendedor de pássaros, foi, com o pseudônimo de George Sand, a maior romancista francesa do século XIX e é, atualmente, um ícone dos estudos de gênero, na literatura. Com nome de homem, usando com frequência roupas masculinas e levando uma vida amorosa livre, após ter deixado o marido, ela acumula amantes e sucessos editoriais.<sup>24</sup>

Seus primeiros romances tinham como bandeira de luta a liberdade para as mulheres, das tiranias do casamento e assumem um viés mais político, após seu encontro com o advogado Michel de Bourges, chefe do partido republicano da província do Berry,<sup>25</sup> que, além de se tornar igualmente seu amante, apresenta-a a escritores e pensadores socialistas.

George, assim a chamavam seus amigos, passa a se bater pela “fundação de uma sociedade em que a miséria seria proibida” (WINOCK, 2001, p. 242) Republicana em 1830, pende para o socialismo na década de 1840; ela milita pelo progresso e por ideais republicanos de igualdade, em uma intensa atividade política e de jornalismo engajado, juntamente com Pierre Leroux, com quem ela funda *La Revue indépendante* (*A revista independente*) e *L'éclaireur de l'Indre* (*O batedor da Indre*).

Entre seus inúmeros correspondentes, como já foi citado, encontramos o revolucionário genovês Giuseppe Mazzini (1805-

<sup>23</sup> “Técnica de gravura em encavo inventada no século XVII, que é um processo mais de mancha que de traço [...] onde este [o desenho] é completo, a impressão ficará em branco, em outros locais, segundo a intensidade, a chapa reterá menos tinta e dará tons variados de cinza.” (MARCONDES, 1998, p. 141. s.v. *gravura à maneira negra ou meia-tinta*).

<sup>24</sup> Seus amores mais famosos foram o poeta Alfred de Musset, com quem faz em 1833-34 uma romântica viagem a Veneza, e Chopin, que com ela manteve uma relação de nove anos, de 1838 a 1847.

<sup>25</sup> Província que ela adorava e na qual ambientou muitos de seus romances.

1872). De sua autoria, a romancista traduz *République et royauté en Italie* (República e realeza na Itália, 1848), para o qual escreve um prefácio. Aqui, não mais se projetam quadros textuais que conferem, de certo modo, a uma Itália pinturesca e arquitetural, um papel de lição de história vista com as lentes da arte. George deixa de lado as belezas arquitetônicas, os museus ou a beleza das pessoas em simbiose com paisagens. Ela pontua a questão política da atualidade mais quente, a da luta por uma Itália unificada, republicana e livre, e desenvolve uma reflexão voltada para o futuro, inserida em um contexto europeu. O passado deixa de ser relevante, trata-se de construir o futuro, e a romancista se faz a intérprete de Mazzini junto ao leitor francês, ao afirmar que a Itália jamais poderá alcançar sua emancipação pelos príncipes, a salvação reside unicamente no princípio republicano, “esta nação não pode ficar para trás do movimento europeu que leva fatalmente a democracia para a república.” (SAND, 1950, p.VII).

Nenhum escritor francês, contudo, se engajou com tanto entusiasmo e generosidade pela causa da Italia una, quanto Alexandre Dumas. O pai dos três mosqueteiros e do Conde de Monte Cristo, figura lendária que dispensa apresentações, ateu como Stendhal e republicano como George, em 1860, conforme nos conta seu biógrafo, assombrado pela lembrança de Byron e Lamartine, partiu atrás deles:

[...] ele tomou o caminho do Oriente, mas passou por Marselha para construir uma escuna. Enquanto Emma crescia em seu estaleiro, ele foi a Turim ver Garibaldi, por quem ele havia sido tomado por um violento entusiasmo. (CLOUARD, 1955, p. 405)

Uma vez o navio pronto, ele fica sabendo que Garibaldi marchava em direção a Palermo e, no dia 11 de junho, chega “na cidade que seu herói acabara de ocupar”. (CLOUARD, 1955, p. 405) O que segue faz parte da história do risorgimento: Alexandre Dumas e Garibaldi atravessaram juntos a Sicília, Dumas foi a Marselha comprar armas, eles tomaram juntos Nápoles – pelo menos foi o que “Alexandre I” sempre pensou – e Garibaldi fez de Dumas, talvez para se livrar de aliado tão inquieto e “napolitano”, o diretor das escavações (de Pompeia) e dos museus. Ao longo dos quatro anos que ele passou em Nápoles, Dumas assume o ethos do historiador engajado: redigiu e fez redigir as *Mémoires de Garibaldi* (Memórias de Garibaldi, 1866), os onze volumes da *Histoire des Bourbons de Nápoles* (História dos Bourbon de Nápoles, 1862-1864), escreveu o romance *La San Felice* (San Felice, 1864), além de fundar e animar, por quatro anos o jornal *l'Indépendante* (O independente). Antes de deixar Nápoles, em parte expulso pela hostilidade dos napolitanos, em parte porque era de sua natureza não ficar para sempre em um só lugar ou um só estado, sonhou com uma república franco-italiana que seria presidida por Garibaldi.

Para concluir este pequeno giro pelo *grand tour* e seu redimensionamento político, ressalte-se que George e Alexandre I não foram os únicos escritores franceses a se apaixonarem pela causa da unificação italiana. Alguns, com muita lucidez, como foi o caso de Victor Hugo, perceberam que as nações francesa e italiana se espelhavam, e que o destino de uma traçaria, de certo modo, o destino da outra. Muitas das questões levantadas àquela época só encontraram uma resposta satisfatória no século XX, como o sufrágio universal ou qual o melhor regime para um povo. Outras, voltadas para a ordem social, ainda buscam seu ponto de equilíbrio: entre o que pressupõe a igualdade perante a lei e aquilo a que o povo pode, efetivamente, aspirar, ou aquela que indaga até onde pode ir o poder e qual o limite para a subversão da ordem, ou aquela que afirma ou ignora o poder da educação para construir ou cimentar imagens de nação. A geopolítica de blocos de influência, cujo modelo um pouco avariado é a Comunidade Europeia, não deve perder de vista que tem suas raízes em imaginários da arte e literários, assim como em registros da história, que projetam figurações do espaço e imagens do outro.

### **Abstract**

*This essay will examine some accounts of French travelers-writers of the nineteenth century, which, in the tradition of the grand tour, described in textual pictures and ecfrasis an imaginary of plastic beauty related to Italian scenes and landscapes. The historical context of the struggle for Italian unification is highlighted in some passages from Chateaubriand's Voyage en Italie, Stendhal's Promenades dans Rome and Theophile Gautier's Voyage en Italie, pointing out the construction of the look at the other according to different aesthetic - neoclassical, modern and romantic -, various pictorial genres - history painting, genre painting and landscapes - and literary genres: letters and memoirs, guides and travel stories. As a means to emphasize the relationship between fictional and pictorial art and literature and the projection of political contexts, in counterpoint there is a different, "another" look, that of George Sand and Alexandre Dumas.*

**Keywords:** *grand tour; pictorial descriptions; Risorgimento; French Romanticism*

## REFERÊNCIAS

- BALTOR, Sabrina Ribeiro. *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier*; descrição pictural e posicionamentos no campo literário. Tese de Doutoramento de Sabrina Ribeiro Baltor. Letras Neolatinas/UFRJ, 2007. [www.letras.ufrj.br/pgneolatinas](http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas) (último acesso em 14.06.2012)
- BUTTÁ, Giuseppe. UN VIAGGIO DA BOCCADIFALCO A GAETA - (Memorie Della Rivoluzione Dal 1860 Al 1861), arricchita dalla presentazione di Leonardo Sciascia. BOMBIANI - Marzo 1985 -[http://www.naso-messina.it/sciascia\\_butt.htm](http://www.naso-messina.it/sciascia_butt.htm). (último acesso em 15.10.2011)
- CLERC-MERMOD, F. (Org.) *Rome, peintres et écrivains*. Prefácio de Giuseppe Ungaretti. Lausanne: Mermmod, 1954.
- CLOUARD, Henri. *Alexandre Dumas*. Paris: Albin Michel, 1955.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Voyage en Italie*; peintures et dessins de Corot. Lausanne: Mermmod, 1947.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Ceuvres complètes de Chateaubriand*. 6, *Voyage en Italie*. Paris: Acamédia, 1861. (disponível em <http://gallica.bnf.fr>, último acesso em 20.05.2012)
- COLESANTI, Massimo. *L'Opera di Stendal*. Catalogo Della Mostra. Roma: Tipografia Normograph, 2000. [www.fondazioniprimoli.it](http://www.fondazioniprimoli.it) (último acesso em 24.06.2012)
- GAUTIER, Théophile. *Voyage en Italie*; Italia. Paris: Fasquelle, 1908.
- GUÉGAN, Stéphane. *Théophile Gautier*. Paris: Gallimard, 2011.
- LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ, <http://www.atilf.atilf.fr> (último acesso em 27.05.2012)
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1999 (1989).
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.
- MARTINEAU, Henri. Préface de l'éditeur. In: STENDHAL. *Promenades dans Rome*. vol. 1. Paris: Le Divan, 1931. p. I-XXIII. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb421257234> (último acesso em 5.06.2012)
- MARTINO, Pierre. *Stendhal 1783-1842*. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1914. <http://www.archive.org/details/stendhal00martuoft> (último acesso em 5.06.2012)
- MATTOS, Claudia Valladão de. *Visitas à luz de tochas; guiando o olhar através dos museus de escultura antiga no final do século XVIII e início do XIX*. PHAOS REVISTA DE ESTUDOS

CLÁSSICOS. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2002. p. 95-111.

MAZZINI, J. *République et royauté en Italie; aperçus historiques et documents relatifs à l'insurrection lombarde et à la guerre royale de 1848*. Paris: Au bureau du Nouveau Monde, 1850. <http://books.google.com> (último acesso em 20.06.2012)

PERROT, Michelle. Présentation. In: SAND, George. *Politique et polémiques*. (1843-1850). Paris: Imprimerie Nationale, 1997. p. 7-57

SAND, George. Préface. In: MAZZINI, J. *République et royauté en Italie; aperçus historiques et documents relatifs à l'insurrection lombarde et à la guerre royale de 1848*. Paris: Au bureau du Nouveau Monde, 1850. p.I-IX. <http://books.google.com> (último acesso em 17.10.2011)

SERVOISE, René. Stendhal diplomate. *Revue des travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques*. Année 1975 (2ème semestre). [www.armance.com/Servoise2.html](http://www.armance.com/Servoise2.html) (último acesso em 13.10.2011)

SERVOISE, René. Stendhal et l'Europe. *Catalogue de l'exposition*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1983. [www.armance.com/Servoise3.html](http://www.armance.com/Servoise3.html) (último acesso em 14.10.2011)

STENDHAL DE (Henry Beyle) *Promenades dans Rome*. Paris: Michel Lévy Frères, 1853.

[www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br) (acesso em 30.05.2012)

STENDHAL. Promenades dans Rome. In: CLERC-MERMOD, François. *Rome peintres et écrivains*. Suisse: Mermod, 1954. p. 70-94

STENDHAL. *Oeuvres intimes*. Texte établi et annoté par Henri Martineau. Paris: Gallimard, 1955.

TEXTO POÉTICO. Revista do GT de Teoria do Texto Poético, ANPOLL. V. 10, 2011. Acessada em [www.textopoetico.com.br](http://www.textopoetico.com.br). Último acesso em 20.06.2012.

WINOCK, Michel. *Les voix de la liberté*. Paris: Seuil, 2001.