

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

O PERFEITO MÁGICO DAS LETRAS
FRANCESAS: aproximações entre o conto fantástico e
a poesia de Théophile Gautier

ARARAQUARA – S.P.
2016

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

O PERFEITO MÁGICO DAS LETRAS

FRANCESAS: aproximações entre o conto fantástico e
a poesia de Théophile Gautier

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.
2016

Cavalcante, Cristovam Bruno
O PERFEITO MÁGICO DAS LETRAS FRANCESAS:
aproximações entre o conto fantástico e a poesia de
Théophile Gautier / Cristovam Bruno Cavalcante –
2016
114 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Adalberto Luis Vicente

1. Romantismo francês. 2. Narrativas fantásticas. 3.
Poesia. 4. Descrição. 5. Gautier, Théophile. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

O PERFEITO MÁGICO DAS LETRAS FRANCESAS: aproximações entre o conto fantástico e a poesia de Théophile Gautier

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 30/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe. Sou eternamente grato pelo incentivo a mim oferecido por meio do amor incondicional que incansavelmente a mim ela sempre destinou. A ela, dedico este trabalho.

À Catharine, sou grato pelo companheirismo irrestrito e pelas discussões. Muitas etapas somente foram superadas graças à sua presença. Certamente, sem o seu apoio, esta fase seria impossível de ser alcançada.

Ao professor Adalberto Luis Vicente, sou grato pelo amparo paciente e solícito e pela orientação desta dissertação. Não se pode mensurar a partir apenas deste trabalho o quão valiosa foi sua participação na minha formação. A ele, minha infinita gratidão.

Além de ser grato pelas primeiras aulas sobre a literatura francesa, que ainda ressoam em mim, à professora Ana Luiza Camarani, sou grato ainda pela prontidão em participar desta banca de defesa e pelas contribuições importantíssimas feitas no exame geral de qualificação.

Sou infinitamente grato à professora Gloria Carneiro do Amaral por ter aceitado participar da banca de defesa deste trabalho. Mais grato ainda fico por ter a certeza de que a sua leitura desta dissertação contribuirá para o meu desenvolvimento.

À professora Andressa Cristina de Oliveira, agradeço pelas pontuais observações feitas no exame geral de qualificação, pelo incentivo de longa data e, principalmente, pela simpatia fraterna com que sempre acolheu os alunos.

Às professoras Guacira Marcondes Machado Leite e Maria Celia Leonel, agradeço pelos apontamentos feitos durante o curso de suas disciplinas no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e pelas valiosas e ternas mensagens passadas durante as aulas.

À Sabrina Ribeiro Baltor, sou grato pelas sugestões de leitura e pelo gentil fornecimento de sua tese sobre Gautier, sem a qual esta dissertação, sem sombra de dúvidas, não alcançaria a forma que hoje possui. À Sabrina, minha gratidão; ao seu trabalho, meu débito.

Por fim, agradeço ainda ao CNPq pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a estudar as concepções poéticas do escritor francês Théophile Gautier (1811-1872), figura relevante para a arte de diversos outros poetas e de movimentos literários posteriores. Tendo em vista que ele participou tanto das tentativas de consolidação do movimento romântico na França em 1830 quanto do desenvolvimento da poética do *Parnasse*, busca-se compreender como se formou o seu estilo e como se firmou o seu pensamento, para, assim, partirmos ao objetivo principal do trabalho, que é o de assinalar a unidade de algumas obras em prosa de natureza fantástica e de sua obra poética, sobretudo da publicada em 1852, *Émaux et Camées*. Para esse fim, discorreremos, inicialmente, sobre as relações, por vezes conflituosas, entre o espírito burguês, os partidários de mudanças sociais e os artistas. Localizadas as questões que marcaram o poeta, que, particularmente, são a rejeição à demanda por utilidade social da arte e à necessidade de um posicionamento político do artista, partiremos à análise do *corpus*, aparentemente tão diverso, em busca de dados que comprovem a existência de uma unidade poética entre as obras escolhidas.

Palavras-chave: Romantismo francês. Narrativas fantásticas. Poesia. Descrição. Théophile Gautier.

ABSTRACT

This work proposes a study from the poetic conceptions of the French writer Théophile Gautier (1811-1872), relevant name to the art of many other poets and later literary movements. Given that this poet attended both of the Romantic movement consolidation attempts in France in 1830 as the development of poetics of Parnassus, we seek to understand how his style was formed and how his thinking steadied in his composing, for thus we set the main objective of this study, which is to mark the unit inside some works in prose of fantastic nature and inside his poetic composition, especially the one published in 1852, *Émaux et Camées*. To that, we will discuss initially about conflictual relations between the bourgeois spirit, the supporters of social change and the artists. Once we located the issues that marked the poet, which in particular are the rejections to the social utility demand of art and to the need for a political position of the artist, we will analyze the corpus, apparently so diverse, in search of data to prove the existence of a poetic unity among the chosen works.

Keywords: French Romanticism. Fantastic narratives. Poetry. Description. Théophile Gautier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 OS ROMÂNTICOS FRANCESES DE 1830	15
1.1 Entre burgueses e revolucionários	19
1.2 As tentativas de adaptação do Romantismo à nova organização social	20
1.3 O Romantismo e os partidos revolucionários	24
1.4 Os prefácios do jovem Gautier	29
1.5 Hugo e Gautier: dois posicionamentos distintos após 1848	32
2 O OLHAR CRÍTICO DE BAUDELAIRE SOBRE O POETA	37
2.1 A ambição da poética de Gautier	40
2.2 A aversão ao Progresso: o poeta em meio aos dicionários e aos livros	42
2.3 O riso e o domínio das correspondências do perfeito mágico	43
2.4 O trabalho de elevação estética do gênero romanesco	47
2.5 O horror da população pela poesia e o duplo elemento que compõe a poética de Gautier	49
2.6 A frieza do poeta	51
3 GAUTIER E O GÊNERO ROMANESCO	54
3.1 Gautier escrevendo prosa	56
3.2 Uma possível motivação para o domínio da descrição	59
3.3 Os contos fantásticos e Gautier	61
3.3.1 “ <i>Omphale, histoire rococo</i> ”	63
3.3.2 <i>Arria Marcella, souvenir de Pompéi</i>	73
4 GAUTIER E O GÊNERO LÍRICO	81
4.1 O simbolismo sonoro e as referências	90
4.2 O fantástico na poesia de Gautier	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

*Fils de la Grèce antique et de la jeune France,
Ton fier respect des morts fut rempli d'espérance;
Jamais tu ne fermas les yeux à l'avenir [...]* (HUGO et al, 1873, p.2).

Na terceira divisão do cemitério de Montmartre, meditativa, com a cabeça virada para o lado de quem passa pela via, e de olhar pétreo, sentada ao lado das epopeias de Homero e da de Virgílio, está a primogênita de Mnemosine e também mãe de Orfeu e das sereias, a eloquente Calíope, a sábia musa da poesia épica, cinzelada altivamente em mármore segundo o talhe célebre e preciso do escultor Cyprian Quentin Godebski. A *da bela voz*, que sobre a sua cabeça leva imponente uma grinalda de louros, escora com a mão esquerda e entre as pernas uma delicada lira, enquanto a direita, sustentada pelo braço que repousa sobre um medalhão que carrega tracejado em alto revelo o perfil de alguém que lembraria aos romanos o poderoso Júpiter, essa mão segura uma longa e vasta pena. A Calíope de Godebski parece rememorar-se de algo, como quem está prestes a dar início a uma fabulosa épica. O perfil do medalhão não é o de Júpiter, mas, sim, o de Théophile Gautier. Abaixo dessa imponente escultura de grandes dimensões, lê-se o nome do poeta que ali jaz e os anos de 1811 e de 1872.

Se, nos dias atuais, o nome Théophile Gautier parece ter-se desvanecido entre as páginas da História e da Crítica Literária, que dissipa as qualidades do autor entre a tradição do conto fantástico e a de um ofício estéril do Parnaso, em meados do século XIX, esse nome carregava consigo o respeito e admiração de artistas ilustres, que o colocavam como um dos mais hábeis escritores das Letras francesas.

Contudo, antes de mais nada, é preciso dizer que estamos diante de um poeta que, nascido em 1811, pertenceu à mais agressiva frente de combate literário romântico na França, mas não só, estamos também diante de um grande elo de gerações e de tendências literárias.

Em seu início, entre os anos 1829 e 1830, ainda indeciso entre a pintura e a literatura, Gautier, acompanhado pelo amigo de infância Gérard Labrunie (Gérard de Nerval) e de Pétrus Borel, integrou o chamado *Petit Cénacle*, grupo formado por vários artistas que se reuniam na casa de Jehan Duseigneur para discutir Arte e que seguiam de maneira agressiva os preceitos do *Cénacle* de Victor Hugo, o poeta de *Cromwell* (1827).

O jovem, que havia sido apresentado naquela época a Hugo por Nerval e Borel, participaria ainda da tumultuosa Batalha de *Hernani*, no *Théâtre de Paris*, em 1830. A figura daquele enérgico rapaz de cabelos longos e de *gilet rouge* seria sempre lembrada nos manuais de literatura quando referido o tal episódio, crucial à expansão do espírito romântico na França, onde ainda dominava a harmônica medida neoclássica.

Entre aqueles que formavam o *Petit Cénacle*, havia vários escritores, dramaturgos, pintores e escultores: Pétrus Borel, Alphonse Brot, Jules Vabre, Auguste Maquet, Philothée O’Neddy, Célestin Nanteuil, Napoléon Tom e Jehan Duseigneur. Esses jovens, de vestes e maneiras sempre extravagantes, alcunhados pejorativamente de *Jeunes-France* pelo jornal *Le Figaro* (cf. BALTOR, 2007, p. 56), formavam uma verdadeira irmandade entre as artes.

Tal diversidade de interesses e de atuações muito contribuiu para o desenvolvimento de uma literatura irmanada com outras artes, sobretudo com as plásticas. Criava-se, assim, por meio das apreciações desses jovens, um espaço de discussões artísticas, que, conseqüentemente, culminou na reavaliação e valorização de determinados estilos e de artistas, como foi o caso da releitura e da reinterpretação de Watteau, como assinala a estudiosa Celina Maria Moreira de Mello (2004)¹. Dessarte, a presença do pictórico em textos literários foi acentuada por esses jovens da época, que, por consequência, fortificavam um movimento literário que rivalizaria, segundo Pierre Martino (1958)², com a forte tendência literária intimista.

Tal grupo ecoava as discussões sobre as direções que a França deveria tomar, sobretudo, quanto às Artes. Lá, também, os jovens extravagantes repercutiam os conceitos de Arte e de Política tratados pelas obras de Madame de Staël (1766-1817)³, que vivera em Weimar ao lado de grandes pensadores em virtude das divergências de seu pensamento com o de Napoleão, e pelos artigos de Benjamin Constant (1767-1830). Além das obras de Staël, que versavam sobre a cultura dos “povos do Norte”, sobre a necessidade de renovação da literatura francesa e sobre a expansão do *gosto* – conforme explica Philippe Van Tieghem (1968, p.161-170) –, as ponderações filosóficas e estéticas germânicas já circulavam em meados dos anos de 1820 em Paris, por conta das aulas de Théodore Jouffroy (1796-1842), professor de estética, e das de

¹ Assim, segundo os apontamentos de Melo (2004), em *A literatura francesa e a pintura*, fundamentados pelas teorias do sociólogo francês Pierre Bourdieu, essa irmandade nada mais era que a continuidade de uma “estratégia de legitimação” de campos artísticos que já se encontrava em embate no decorrer dos séculos anteriores; era uma tentativa de quebra da hierarquia fundamentada na dicotomia artista/artesão (intelectual/manual ou liberal/mecânico). Após a Revolução Francesa, segundo ainda seus estudos, as “Letras” contribuíram para o reavaliação das artes plásticas.

² Em *Parnasse et Symbolisme*, Pierre Martino (1958) expõe-nos o panorama poético romântico dos anos de 1830, fazendo uma distinção entre duas escolas, duas tendências, a intimista de Lamartine das *Méditations*, de Sainte-Beuve e das primeiras *Odes* de Victor Hugo, e a pitoresca, escola que privilegiava toda uma sensualidade na forma e a plasticidade, inspirada pela estética de *Les Orientales*, de 1829, também de Hugo.

³ Anne-Louise Germaine Necker, mais conhecida como Madame de Staël, era filha de Jacques Necker, que fora ministro de finanças do antigo rei Luís XVI. Staël escreveu duas obras importantíssimas para o desenvolvimento do espírito romântico francês, *De la littérature considérée dans ces rapports avec les institutions sociales* (1800) e *D’Allemagne* (1810).

Victor Cousin (1792-1867), professor de filosofia e ex-aluno de Hegel, de Schelling e de Schiller, conforme assinala Baltor (2007 p.57-59).

Em 1833, entretanto, após uma advertência de Hugo aos excessos de alguns dos jovens daquela geração, Nerval (1808-1855) e Gautier, os menos literariamente excêntricos, distanciam-se cada vez mais daquele grupo (BALTOR, 2007, p.37); o último, inclusive, compondo uma obra que tanto parodiava aquelas extravagâncias literárias dos companheiros quanto criticava aqueles tempos demasiados mercantilistas que, por sua vez, culminavam, de uma forma ou de outra, na reificação das próprias relações sociais. A obra era *Les Jeunes-France: romans goguenards*. Apesar do tom hostil do prefácio em relação à necessidade de escrever prosa e do conteúdo paródico dos contos, a obra marca a preferência do autor pelo gênero fantástico; preferência essa que se difundiria em outras obras suas.

Apesar de desfeito o grupo, não demoraria muito para que alguns daqueles jovens do *Petit Cénacle* se reencontrassem novamente. Em um beco da rua *Doyenné*, Nerval, Gautier, Arsène Houssaye e outros formariam a tão famosa boêmia romântica em meados de 1834.

Contudo, a figura de Théophile Gautier só se destacaria no cenário francês após a publicação do romance epistolar *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836)⁴, o qual, por meio de ações conflitantes das personagens D'Albert e Rosette que desconhecem o verdadeiro gênero do formoso Théodore (Madelaine de Maupin), apresenta na polêmica *fábula* uma reafirmação de sua estética: não é a moralidade o que lhe interessa, é apenas o belo, a beleza das formas. Com o jogo de inversões, da mesma forma como o fizera antes em *Les Jeunes-France: romans goguenards*, subvertendo e desorganizando o sistema de signos que estruturam a ideologia dominante, como afirmará Pierre-André Rieben (1989) no estudo *Délires Romantiques*, Gautier insinua a fragilidade de certas concepções morais que petrificam a sociedade da época. O que não se pode ignorar é que *Mademoiselle de Maupin* é um verdadeiro hino à Beleza, como notarão seus contemporâneos; principalmente, Charles Baudelaire.

A polêmica de tal livro não estava apenas contida nas homoeróticas aventuras das personagens, no duplo amor, o prefácio do romance era nada menos que agressivo e expunha claramente as opiniões de Gautier acerca da utilidade das artes. Tal prefácio era, na verdade, uma resposta a um processo em que fora acusado de imoralidade por conta de um estudo sobre François Villon. Os alvos de Gautier eram as doutrinas sociais, que fervilhavam na época, e toda aquela virtuosidade moral da imprensa. Defendendo a autonomia da arte, o autor, a cada

⁴ Embora o romance tenha sido publicado entre 1835-1836, seu famoso prefácio data de 1834 (cf. BALTOR, 2007).

parágrafo, impunha-se com seu estilo corrente, irônico e belo, o que o faria ser notado, elogiado e defendido por Hugo e Balzac (cf. BALTOR, 2007, p.82-85).

No decorrer da sua carreira literária, o autor, seja em seus prefácios, seja nos temas de suas narrativas ou de alguns poemas, parecia nunca cessar de reafirmar sua concepção estética. Quanto à autonomia da arte, ela era legitimada em sua própria criação: valorizando sempre os contrastes, as profundidades, as sugestões, as cores e as formas, à maneira das obras dos escritores alemães, como as de E. T. A. Hoffmann e as de Achim d'Arnim, ou das de Victor Hugo, o Hugo de *Les Orientales* (1829) e de *Notre-Dame de Paris* (1831), sua escrita descritiva colocava-o como um verdadeiro pintor. E era por conta disso, pelo excessivo cuidado da forma, que muitas de suas obras eram classificadas como vazias e acusadas pelos críticos da época de negligenciarem as ideias.

Contudo, aos poucos, a agressividade com que se impunha nos anos iniciais vai dando lugar a uma espécie de sobriedade, de lucidez ou, até mesmo, recusa. Em detrimento ao lirismo confessional comum aos poetas da época e ao subjetivismo desmedido, Gautier surgia como um autor que, moderando a subjetividade, contendo o lirismo, visava dar destaque às imagens por meio de seu estilo, um estilo plástico, aspirante ao “Belo”, e que nunca se curvava ao didatismo moral. E prova dessa sobriedade e contensão subjetiva será o seu papel de líder, ao lado de Leconte de Lisle e de Théodore de Banville, na direção poética da revista *Parnasse Contemporain*.

Gautier foi um sujeito que, pela sua capacidade expressiva, viajou a serviço dos jornais por diversos países para descrevê-los; que dirigiu diversos periódicos; que frequentou salões boêmios e famosos salões aristocráticos; que fez crítica e organizou exposições para a Sociedade Nacional de Belas-Artes (cf. BALTOR, 2007, p.1-4); que foi mentor de Flaubert, principalmente em *Salammbô*, e “*Maître et ami*” de Charles Baudelaire, tendo ainda ao seu lado a estima do extraordinário Victor Hugo⁵ e a admiração dos irmãos Goncourt e a do jovem Mallarmé. Um escritor que, segundo Baudelaire (1961, p.690), além de deter o domínio das *correspondências*, tinha na precisão da pena a arte de evocar imagens e sensações como nenhum outro: uma “*sorcellerie évocatoire*”.

Sabe-se que tanto respeito não se encerrou com a poética do Parnaso e, conseqüentemente, com o que hoje denominamos Simbolismo, mas reverberou na arte de

⁵ Embora se posicionassem distintamente quanto à função que deveria exercer o poeta e tivessem opiniões opostas em relação à ideia de progresso, a forte amizade entre Hugo e Gautier permaneceu inabalada.

Henry James, na de Oscar Wilde⁶ e na poética, inclusive, de movimentos literários modernistas, a exemplo da arte de Ezra Pound e de T. S. Eliot, os quais se referiam à leitura de Gautier como indispensável.

Apesar da obra de Gautier, hoje em dia, ter caído no esquecimento da crítica, muito em virtude de classificações simplistas do passado que a fizeram parecer pouco interessante, após a leitura de seus escritos e de sua fortuna crítica, facilmente deparamo-nos com problemas de demarcação da obra e do autor. Assim, a tarefa de compreensão da obra e do autor torna-se complexa, visto que, primeiro, deve-se compreender o que foi o romantismo francês e se faz necessário, portanto, recuar ao emblemático século XIX.

Não bastasse esse contexto histórico complexo, o pensamento do autor revela-se, por vezes, igualmente de difícil apreensão. Gautier, apesar de *Jeune-France* e de, por vezes, enveredar-se pelos caminhos irracionais do espírito romântico, não deixa de ser admirador da clareza, da harmonia e da concisão clássica. Além disso, pertence a uma linhagem importante de poetas, a dos poetas críticos. Logo, à medida que nos entramos em contato com seus textos, não é difícil perceber que se trata de um escritor erudito. Prova disso é que ele foi responsável, já nos anos de 1834 e 1835, por grandes “exumações” de poetas e de dramaturgos ignorados e desprezados pela poética rigorosa de Nicolas Boileau-Despréaux, o grande teórico da arte clássica no século XVII. Exumações poéticas essas que formariam volume apenas em 1844 em uma obra intitulada *Les Grottesques*⁷.

Por motivo de trabalho, como já dito antes, visitou e descreveu muitos países e culturas; não negligenciava poéticas estrangeiras e nem desconhecia estéticas passadas; tinha ainda um amplíssimo conhecimento das artes plásticas, da história e da mitologia greco-romana. Se ele imitava as narrativas fantásticas dos alemães, sua biblioteca e seus experimentos poéticos não nos deixam ignorar que era um grande admirador dos dramaturgos gregos clássicos, de Homero, de Virgílio, de Ovídio, de Dante, de Camões e de Shakespeare.

Portanto, é diante dessa visão comum que se faz do autor, a de contista fantástico romântico e a de poeta das formas perfeitas do Parnaso, que o nosso trabalho deseja operar. Pretende-se, neste trabalho, assinalar os pontos de união entre alguns de seus contos fantásticos

⁶ No prefácio de *The Picture of Dorian Gray*, de 1891, não há como não reconhecer em Oscar Wilde o reverberar do discurso de Gautier: “*There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all [...] All art is quite useless.*” (WILDE, 1911, p.VI – VII).

⁷ *Les Grottesques* reúne estudos de Gautier sobre diversos poetas desconhecidos na época, como François Villon, Scallion de Virbluneau, Théophile de Viau, Pierre de Saint-Louis, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Colletet, Chapelain, Georges de Scudéry, Paul Scarron.

e a sua obra em versos mais notória, *Émaux et Camées*, que é apontada como gênese do movimento Parnasiano.

Para que o nosso propósito seja atingido, apoiar-nos-emos no trabalho pioneiro e até hoje modelar do historiador e crítico literário francês Albert Cassagne (1869-1916), *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Tal obra, publicada apenas em 1906 e que é considerada referência no estudo das relações sociais, econômicas e estéticas do começo do século XIX, foi seguida e consultada por nós graças à recomendação da estudiosa Sabrina Ribeiro Baltor, responsável pela tese - igualmente fundamental para este trabalho - *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário* (2007).

Dessa forma, no primeiro capítulo deste trabalho, apoiados principalmente nos estudos de Albert Cassagne e recorrendo aos escritos de Erich Auerbach e de Otto Maria Carpeaux, sem negligenciar, é claro, a consulta aos historiadores literários Philippe Van Tieghem, Albert Thibaudet e René Bray, estudaremos o contexto histórico francês de 1830, bem como a posição dos escritores românticos frente às necessidades socioeconômicas da época. Buscaremos ainda nos prefácios das obras de Théophile Gautier explicações sobre suas concepções artísticas e sobre suas relações com o contexto político e social que nos elucidem acerca das razões de sua importância após 1848, ano de revoltas sociais que é apontado como determinante para o “fim” da primeira geração romântica.

Ainda nesse capítulo, apresentaremos alguns trechos dos prefácios das obras do poeta, sejam prefácios de produções em prosa ou em verso, e analisaremos o posicionamento dele frente ao seu tempo, isto é, diante da nova organização social. Lá, faremos, por vezes, comparações entre Victor Hugo e Gautier, visto que eram muito próximos, mas que nas opiniões sobre o progresso e sobre a função social do poeta parecem divergir muito. Hugo será um elemento de contraste para os apontamentos que faremos, pela razão de ser apontado por muitos, devido ao seu envolvimento com a política, como um poeta engajado socialmente. Trataremos ainda de 1852 e de 1853, anos subsequentes ao golpe de Estado dado por Louis Napoléon Bonaparte e que são marcados pela intensa censura à imprensa e pela perseguição política na França.

No segundo capítulo, um ensaio de Charles Baudelaire sobre Gautier, publicado em 1859 na revista *L'Artiste*, fornecerá direções importantíssimas a nosso estudo, sobretudo acerca de seu objetivo poético, de seus procedimentos na prosa, da relação do escritor com o público e de seu domínio da linguagem poética. Por consequência dessa abordagem, novas questões que se

apresentaram à literatura no século XIX serão problematizadas, - mesmo que tangencialmente, -, como o gosto do público, o dever social e a ética na literatura.

Na sequência, no terceiro capítulo, discorreremos sobre a relação do autor com o gênero romanesco e analisaremos o conto “*Omphale, histoire rococó*”, de 1845, e a novela *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, de 1852, buscando encontrar os procedimentos de escrita apontados por Baudelaire. Por fim, no quarto capítulo, discorreremos sobre esses procedimentos e ponderaremos sobre algumas composições da obra poética de 1852, *Émaux et Camées*; é claro, sempre visando traçar um ponto de união desses dois tipos de obras aparentemente distintas. E para esse propósito, algumas questões abordadas na obra de Michel Viegnes, *L’envoûtante étrangeté: Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, serão de suma importância.

1- OS ROMÂNTICOS FRANCESES DE 1830

Ao prefaciar a edição da obra de Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, o romancista e ensaísta Daniel Oster (1997, p.9) propõe uma reflexão básica para o entendimento da natureza da História Literária. Ele assinala a necessidade de distinção entre “sujeito” e “figura”. Para ele, o “sujeito” é anterior à “figura” estudada, mas afirma que é só a partir da figura que temos acesso ao que foi o sujeito. A história literária é, portanto, para ele, a história das figuras e das representações; e é a partir delas que a relação do sujeito com o seu tempo, com o seu espaço e com o outro pode ser vislumbrada; assim também a sua obra. Fazemos nossos os seus apontamentos.

Para que possamos compreender as motivações poéticas do sujeito central do nosso estudo, o escritor francês Théophile Gautier, e suas interações, é fundamental que sejam expostos textos e trechos de obras suas consideradas emblemáticas, que colorem e que dão contorno à figura desse poeta singular. O movimento reverso, por vezes, será necessário aqui, cuidando sempre, é claro, para que não caíamos em uma análise determinista e, portanto, simplória. Se o aspecto social destaca-se como o grande motivador para que a obra assumisse a forma que ela possui; e se ela, a obra, dialoga claramente com o contexto social do século XIX, não há motivos científicos que impossibilitem e nem invalidem essa nossa abordagem.

Tendo em vista um período tão atribulado como o foi o século XIX, que colocou o homem nas suas relações sociais em uma atitude demasiadamente contraditória e, por isso, tão complexa de ser apreendida, é que se faz necessária uma breve retomada de dados históricos referentes ao sujeito artista que é a figura central de nosso estudo.

Théophile Gautier é um poeta que, apesar de trilhar as várias concepções estéticas que se apresentaram como produtos de rupturas e de repercussões no decorrer do século, conservava uma unidade, um ideal, que, por outro lado, quando confrontado com as suas necessidades de sujeito histórico dessa determinada época, - que transformava, por conta de uma *nova divisão do trabalho*, o dom poético em profissão, - custou-lhe tantos atritos e reprovações, restando-lhe apenas a obstinação da renúncia às demandas de seu tempo. Condensem o discurso sobre o objeto do nosso propósito: trataremos aqui de literatura em estado de resistência, de renúncia às práticas mercantis, ainda que alguns fatos pareçam contrariar isso.

Antes de mencionar brevemente aquela canônica cronologia de obras e de autores que nos auxiliará na complexa missão de compreender a entrada do espírito romântico na França, devemos destacar a razão pela qual não podemos resumi-lo como uma doutrina literária que confrontou a então vigente doutrina neoclássica. Para o historiador Van Tieghem (1968, p.177)

em sua obra *Les grandes doctrines littéraires en France* a impossibilidade dessa afirmativa é óbvia, partindo da constatação de que quem buscou definir aquela nova literatura foram os criadores de arte, e não os críticos - como ocorreu com as obras neoclássicas. Em linhas gerais, resume ele, o século XIX produziu obras plurais e novas, mas não sistemas novos que pudessem ser considerados “doutrinas”. Ainda assim, se não podemos defini-lo como uma doutrina, tampouco podemos sintetizá-lo simploriamente como sendo apenas mais um movimento artístico, - mesmo que neste trabalho nos resignemos a essa abordagem.

Compondo o famoso e monumental compêndio *História da literatura ocidental* do austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux, o sexto volume da obra, que é destinado ao Romantismo, de início afirma a complexidade de classificação daquele título, o do movimento romântico, como um simples movimento literário. Carpeaux (2012, p.19), conhecendo os possíveis problemas que surgiriam das definições generalistas, explica a necessidade de compreender o movimento como uma “multiplicidade de tipos”. Logo, o historiador menciona vários romantismos, todos subordinados às individualidades nacionais de onde foram provenientes, mas que exercem influência um sobre o outro. Assim, segundo ele, por meio desses vários romantismos nacionais e suas relações, pode-se compreender o movimento Romântico europeu.

Carpeaux, então, ao abrir o volume, procura sinalizar e sintetizar o ponto de partida do movimento, embora o crítico esteja ciente da impossibilidade de demarcar exatamente o que foi o Romantismo:

O acontecimento da Revolução Francesa produziu na Europa inteira – e no continente americano – uma profunda emoção, exprimindo-se em uma literatura de tipo emocional, que se deu a si mesma o nome de ‘romantismo’. A história desse movimento literário pode ser escrita em termos de história das revoluções: foi produzido pela revolução de 1789 e 1793; foi desviado pelo acontecimento contrarrevolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o *élan* inicial pela revolução de 1830; e acabou com a revolução de 1848. É literatura política, mesmo e justamente quando pretende ser apolítica. A Revolução Francesa satisfaz a reivindicações que se exprimiram através do pré-romantismo: o descontentamento sentimental e o popularismo encontraram-se na mística democrática do ‘instinto sempre certo’ do povo. Mas a Revolução não satisfaz da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócios, nem homens do povo, e sim literatos, os primeiros literatos profissionais: estes foram logo excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor, se não o utilitarista. (CARPEAUX, 2012, p.17-18).

Nessa brevíssima síntese, que depois será desenvolvida, Carpeaux expõe posições e necessidades que, notadamente, tangem o interesse individual e o desejo coletivo; logo,

posições e desejos extremamente conflituosos. E é nessa questão que a primeira parte do nosso estudo se deterá. Entretanto, antes de partir ao ponto dos conflitos, são necessários alguns outros breves apontamentos.

Voltaire com suas *Lettres Anglaises* e, sobretudo, os escritos de Jean-Jacques Rousseau podem ser apontados como disseminadores de ideias que auxiliarão o desenvolvimento do espírito romântico na França. Além deles, o movimento romântico em solo francês deve muito aos escritos de Madame de Staël, exilada por Napoleão por conta de suas ideias liberais (cf. MACHADO, 1992, p.64). Ela, Staël, que, durante seu exílio, quase sempre acompanhada por Benjamin Constant, que também teve grande importância na disseminação de ideias, manteve laços com grandes críticos alemães, sobretudo com August Wilhelm Schlegel, grande nome de traduções e de crítica. Isto é, ela estabeleceu relações com uma grande figura do fortalecimento de uma *Weltliteratur* (literatura universal), que é um dos traços importantes do Romantismo na literatura. Não se pode esquecer, todavia, do pioneirismo de René François de Chateaubriand, que, após seu retorno à França em 1800, tratou em suas obras de temas caros ao movimento romântico, pregando a supremacia da arte cristã em relação à pagã (cf. VAN TIEGHEM, 1968, p.171-175), e que, por isso, nas palavras de Carpeaux (2012, p.48-49), “[...] esboçou um programa de uma literatura inteira para um século inteiro... [...]”.

Após decênios de distância de seus precursores, os “pré-românticos”, o Romantismo começa a se consolidar na França em 1820. Se o primeiro volume de poesias de Alphonse de Lamartine (1770-1869), *Méditations poétiques*, inaugura em 1820 o Romantismo literário no país ainda sob a face de espírito “conservador, catolizante e melancólico” (CARPEAUX, 2012, p.295), será apenas em 25 de fevereiro de 1830, na primeira noite da “*bataille d’Hernani*” na *Comédie Française*, que a face mais agressiva do Romantismo, já sob a liderança de Victor Hugo, não mais conservador como no seu início, se revelará.

Contra a Restauração borbônica, a burguesia liberal e a pequena-burguesia democrática ainda estiveram unidas; mas a vitória da burguesia liberal pela revolução de julho de 1830 já significou ao mesmo tempo a derrota da pequena-burguesia democrática. Desfez-se a aliança. E no mesmo ano de 1830, o romantismo, até então palidamente católico e monárquico, desfralda a bandeira da revolução da literatura e da política. **Eis o sentido social da “*bataille d’Hernani*”, que precedeu de quase meio ano o acontecimento político;** fenômeno frequente na história das “superestruturas” que não obedecem ao toque do relógio político (CARPEAUX, 2012, p.300, grifo nosso).

A proximidade de datas entre os dias em que ocorreu a “batalha de Hernani” (25 e 27 de fevereiro) e a Revolução de Julho (dias 27, 28 e 29) revela-nos, de maneira acentuada, o enlace profundo entre o movimento literário romântico e os acontecimentos políticos e sociais. Confirma ainda a nossa compreensão o manifesto da obra *Hernani*, em que Hugo (1964, p.30) afirma: “[...] *Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature*”.

Em seu ensaio “*Le moi et l'Histoire*”, Anne Ubersfeld (1992, p. 60-62) declara que, para encenar *Hernani* naquele teatro historicamente dominado pela elite intelectual conservadora, Hugo sabia que poderia contar não apenas com a ajuda dos jovens poetas e escritores, mas com a de toda sorte de artistas, afinal, a luta pela liberdade da arte era uma causa que mereceria o combate de todos. O poeta de *Cromwell*, na primeira noite, contra os conservadores da unidade clássica pregada por Boileau, reuniria os mais agressivos defensores da nova arte, os “*Jeunes-France*”. E, de acordo com René Bray (1932, p.232) em sua *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Hugo delegou aos seus fiéis adeptos a missão de recrutar nos ateliês mais e mais combatentes.

Ubersfeld (1992, p.62), pondo em evidência a simpatia de Hugo pelos “*Jeunes-France*”, destaca a confiança do poeta no escultor Jehan Dusseigneur e no jovem pintor e poeta Théophile Gautier. Gautier, que, anos depois, ao escrever a sua *Histoire du Romantisme* (obra póstuma de 1874), revela-nos os momentos de tensão do episódio:

Bastava lançar os olhos sobre o público para certificar-se que não se tratava de uma representação como as outras: dois sistemas, dois partidos, dois exércitos, até mesmo duas civilizações, não seria exagero dizer, achavam-se frente a frente, odiando-se cordialmente, como só se odeia nas lutas literárias, não desejando senão o combate, prontos a cair um sobre o outro. A atitude geral era hostil, os cotovelos tornavam-se angulosos, a disputa esperava o primeiro contato para explodir, e não era difícil perceber que aquele jovem cabeludo achava este senhor bem escanhado desastrosamente cretino e não tardaria a participar-lhe em particular tal opinião (GAUTIER apud PRADO, 1993, p.168)⁸.

Segundo ainda Ubersfeld (1992, p.64-65), no dia 25 de fevereiro, os jovens partidários do romantismo já estavam dentro do *Théâtre de Paris*, todos posicionados nas primeiras fileiras do local, quando o público entrou. Eles comiam, bebiam e já haviam urinado pelos cantos. Esses jovens, em sua maioria, cabeludos, barbudos e com chapéus estranhos, preparavam-se para o

⁸ Tradução de Décio de Almeida Prado

enfrentamento. Dentre eles, Dumas, Balzac, Berlioz, Gautier, Nerval, Borel, além de outros. Gautier, então com 18 anos, tendo sido apresentado meses antes a Hugo por Nerval e Borel, sempre seria lembrado como um dos mais ativos do episódio da batalha, principalmente pelo fato de cultivar uma longa cabeleira e de estar trajando, em meio às harmoniosas vestes dos defensores do teatro clássico, um colete vermelho.

1.1 Entre burgueses e revolucionários

De início, no capítulo “*Le Romantisme et la société de 1830*”, Albert Cassagne (1997, p. 42) aponta que é de conhecimento geral que, desde a Restauração (1815) até os primeiros momentos da Monarquia de Julho⁹, já reinava na França uma tranquilidade econômica, originada pelo desenvolvimento dos grandes empreendimentos industriais, comerciais e financeiros; dado esse que Erich Auerbach em seu ensaio “Os tempos modernos” também assinalou, destacando a intensa consolidação da classe burguesa após as sucessivas turbulências políticas: “Quando, após a queda de Napoleão em 1815, uma nova ordem relativamente estável se firmou nos principais países da Europa, foi de fato a burguesia, a classe revolucionária de outrora, que começou a dominar cada vez mais a vida pública” (AUERBACH, 2015, p.348-349).

O comando nas mãos de Louis-Philippe, “*le roi bourgeois*”, após as jornadas revolucionárias, apenas fortaleceu as aspirações liberais da já poderosa classe burguesa, que, apesar de heterogênea, agora comprimia e dissipava cada vez mais os privilégios da aristocracia. E era dessa maneira que o país se transformava e prosperava nos anos de 1830.

O movimento artístico romântico, mais precisamente o literário, “reflexo” e reação ao próprio período em que se fortalece o “espírito romântico”, - que, por sua vez, tem sua gênese em dois marcos fundamentais da história da Europa, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa (cf. FALBEL, 1993, p.24), - segundo Cassagne (1997, p.41), pouco se comportava como a expressão daquela sociedade, embora o seu lado violento reverberasse pelo imaginário burguês e pelo imaginário dos partidos revolucionários.

Se a outra face do movimento, a face mais sentimental, idealista e sonhadora, por vezes, seduzia parte do público da época, logo ela conflitava com os modos e com o espírito burguês; este, nesses tempos de prosperidade econômica, era caracterizado pela pacificidade, pela

⁹ A chamada Revolução de Julho foi marcada por agitações nas ruas parisienses que aconteceram nos dias 27, 28, 29 de julho de 1830. Segundo Baltor (2007, p.56), tal revolução evidencia o poder dos periódicos, pois, após a proclamação de decretos no dia 26 que restringiam a liberdade de imprensa, vários jornalistas protestaram no dia seguinte, o que culminaria, apesar das repressões sofridas, na deposição de Charles X e, em seguida, na ascensão do governo de Louis-Philippe: iniciava-se a Monarquia de Julho.

ponderação, pela praticidade e pelo espírito utilitarista. Não bastasse isso, o movimento literário romântico também não acordava com os ideais progressistas ou revolucionários circulantes que agitavam a época.

Se Cassagne (1997, p.42) define a sociedade burguesa como “[...] *politiquement conservatrice, économiquement en progrès rapide et continu, moralement dépourvue d’idéal*”, aponta ainda que, por outro lado, encorajada pela Revolução de Julho, uma minoria, intensa porém dividida, especulava maneiras de realizar o progresso social: eram os sansimonistas, fourieristas, icarianos, positivistas, socialistas, anarquistas, etc. Em geral, esses grupos ansiavam pela extensão do direito de sufrágio, pela difusão da instrução, pela organização do trabalho, isto é, ambicionavam um novo plano político e uma grande reforma social. Entretanto, muitas vezes, sem ação direta e efetiva, não passavam de utópicos (cf. CASSAGNE, 1997, p.45).

Assim, entre a burguesia conservadora e a democracia revolucionária, a literatura romântica permaneceu por algum tempo sem satisfazer nem uma, nem outra. Se a burguesia, “[...] classe (...) médiocre, rasteiramente utilitária, presunçosa e timorata [...]” (AUERBACH, 2015, p.349), pouco compreendia os exageros daquela literatura estranha e violenta, tão diferente da apolínea arte neoclássica baseada na ordem e na razão, os democratas enxergavam os românticos como “[...] *des idéalistes attardés, des hommes du passé, amoureux de choses mortes, des apologistes du moyen âge catholique et mystique, ou des lyriques élégiaques, se complaisant dans la description et l’analyse de leurs propres émotions* [...]”. (CASSAGNE, 1997, p.49-50).

Entretanto, o movimento romântico não muito demoraria em adaptar-se aos modos e às necessidades burguesas, bem como às tendências democráticas, ou seja, à arte social. Sob essa dupla força, essa dupla influência, o romantismo literário, aponta Cassagne (1997, p.51), evoluiu, alterou-se e cindiu-se. Por um lado, houve a arte burguesa, por outro, a social. Entre as duas, porém, sustentada pelos defensores da autonomia artística, restou outra singular corrente: “*l’Art pour l’Art*”.

1.2 As tentativas de adaptação do Romantismo à nova organização social

Entre aquela próspera organização social e o artista romântico havia uma cisão. Este via naquela toda uma gama de sentimentos vis, tais como a ganância e uma falsa moralidade, sentimentos incompatíveis ao elevado espírito do artista. Por outro lado, o espírito burguês pouco compreendia - ou cogitava compreender - as idiossincrasias que formavam aquele

movimento obscuro, excêntrico e melancólico; afinal, aqueles tempos de desenvolvimento eram tempos de progresso e de lucro, ou seja, tudo o aquilo que era capaz de aparar as arestas da insatisfação do espírito burguês.

Tratando-se de beleza artística, as aspirações também divergiam. E por essa razão, a irracionalidade, a imoralidade e a extravagância eram os lemas da bandeira protestante romântica contra o pensamento lógico, moral e prudente, do burguês. Entretanto, como os românticos recusavam-se a realizar uma obra passível de entendimento ao público burguês, eram conseqüentemente ignorados. Sem a adesão desse público, escandalizavam mais ainda, segundo Cassagne (1997). Não raras vezes, tendo em vista o espírito utilitarista burguês¹⁰, o aristocrata, *agora* materialmente desfavorecido, era glorificado, pois conservava o espírito elevado e mantinha seu desinteresse pelas coisas vis.

Aos poucos, diante dessa incompreensão recíproca, aos republicanos e aos socialistas juntavam-se alguns literatos, a fim de confrontar e de analisar aquela coletividade que se formava.

Entretanto, esse antagonismo não impediu que as necessidades financeiras fizessem com que os escritores românticos se adaptassem a essa sociedade. O primeiro ajuste deu-se, é claro, nos jornais. Lá, havia a necessidade de obediência aos gostos do público alvo, o seu novo “mecenas”.

Se antes as publicações em jornais eram escassas, sempre direcionadas a um público específico, e eram, conseqüentemente, onerosas, com a Monarquia de Julho, os jornais multiplicavam-se; da mesma forma, o número de leitores. Adiciona-se a isso outra importante consideração: após a deposição de Charles X, a liberdade de imprensa havia sido assegurada. Nesse solo fértil, onde o número de leitores crescia, dilatava-se o poder do romance.

Já nos primeiros anos de 1830, a *Revue de Paris* introduzia-o; e, em 1836, os jornais *Le Siècle* e *La Presse* experimentaram com sucesso a publicação do “roman-feuilleton”. O romance de folhetim constituía-se pela impressão regular de capítulos de uma fábula de natureza romanesca, e tal empreendimento teve grande sucesso junto ao público, ávido por narrativas, principalmente por aquelas que representavam seus próprios costumes. E como cada capítulo da narrativa era publicado em uma edição do periódico, a curiosidade obrigava o leitor

¹⁰ Cassagne (1997) explica que a burguesia no século XIX não era exatamente uma classe homogênea, mas, antes, um modo de vida basicamente voltado à ambição e ao interesse em bens. Ela era constituída por vários tipos: proprietários, vendedores, ministros, funcionários, atrizes, etc. Ou seja, naqueles novos tempos, a sociedade, mesmo quando levamos em consideração toda a sua natureza heterogênea, adquiria um mesmo espírito.

a comprar regularmente aquele jornal. Assim, acomodado em um suporte impresso diário, o romance assumiu novas formas, ditadas, é claro, a partir de necessidades sociais e econômicas.

Se por um lado havia a necessidade de conformar na narrativa uma linguagem inteligível ao público e um tema que possibilitasse a representação de valores que convergiam à moral e ao ideal dominante, ou seja, ao ideal daquela sociedade burguesa, afinal ela era o novo consumidor da arte escrita, havia também outra necessidade, a de rentabilizar mais ainda os periódicos.

Frente a essa necessidade de rentabilizar a impressão, os donos dos periódicos tiveram que ceder, cada vez mais, algumas colunas aos anúncios pagos. A publicidade era uma clara consequência do desenvolvimento econômico do comércio e da indústria, que, por lógica, influenciava o teor das publicações.

Desse modo, Cassagne (1997, p.54) aponta que os periódicos que se mantinham resistentes aos anúncios, principalmente os de cunho literário e preponderantemente artístico, não duravam muito, em razão de não poderem competir com os preços dos periódicos concorrentes. Cassagne (1997) assinala ainda que outro ponto interessante dessa atividade dos periódicos é o de que, com o tempo, diante dessa industrialização da imprensa, para assegurar o sucesso do jornal, eram contratados famosos escritores em voga, conhecidos do público por conta de sua engenhosidade, como, por exemplo, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas *père*, Eugène Sue e Frédéric Soulié, que compunham e decompunham obras para serem impressas em folhetim. Assim, assegurando a boa relação com o público e também com a indústria e com o comércio, o próprio jornal industrializava-se; com ele, a literatura.

Nesse cenário de publicações regulares que deveriam contemplar um conteúdo vário e popular, surge o escritor que, por conta do tempo escasso, não se preocupava com o estilo e discorria sobre diversos assuntos. Diferentemente do literato de outra época, o tal escritor não tinha tempo para compor uma obra artística; muito menos, para as aspirações estéticas e gosto refinado. Foi dessa maneira, diante das demandas dessa nova ordem social e econômica, - Cassagne (1997, p.55) explica, - que o espírito literário se dissolvia; e, com ele, os grandes artistas. Tudo então que era escrito no jornal era passível de desconfiança, tendo em vista que cada juízo poderia ser motivado pelo dinheiro.

Assim, encantados diante da possibilidade de grandes ganhos, multiplicavam-se os escritores que exploravam os lucros obtidos pelas letras. Na opinião, por exemplo, de Sainte-Beuve ou de Pierre-Joseph Proudhon (apud CASSAGNE, 1997, p. 55-56), muitos dos que eram chamados de artistas, na verdade, com suas explorações comerciais, não passavam de profanadores da arte, pois suas mãos não eram guiadas por uma poética ou por ideais, mas, sim,

pelo interesse do cliente, do jornal, do público. Assim, curvavam-se às diretrizes impostas pelo editor ou diretor do jornal, diretrizes essas que tinham como ponto principal a venda.

Outra curiosa prática da época apontada por Cassagne (1997, p.57) em relação à escrita em periódicos refere-se ao fato de que, como se pagava por linhas escritas, muitos escritores frequentemente distendiam conceitos banais, davam voltas e mais voltas para concluir um pensamento ordinário ou ziguezagueavam infinitamente em argumentos quando ajuizavam sobre algo, tudo isso sob o alibi do “estilo”, que ainda justificava as grandes enumerações, o emprego exacerbado de advérbios e de adjetivos. Então, alongar em vários volumes uma simples fábula romanesca, que seria possível em um único volume, era uma prática usual, segundo o historiador.

Como os vários setores que compunham a sociedade ajustavam-se aos novos tempos, assim também o fazia o escritor. Adaptando-se ao contexto comercial e industrial, o direito de propriedade intelectual, conquistado apenas em 1852, - mas que na verdade havia sido idealizado por Balzac após a reprodução sem autorização em 1839 de uma obra sua e que fora organizado de maneira mais efetiva em 1847 por um grupo de economistas, - é uma prova desse ajuste. Assim, aos poucos, o artista acomodava-se às práticas daquela sociedade, acomodava-se ao meio, exigindo segurança e, sobretudo, o valor comercial da sua propriedade intelectual (cf. CASSAGNE, 1997, p.59).

Assim, defender uma arte “pura”, desinteressada economicamente e elevada espiritualmente, nesses tempos de progresso e desenvolvimento econômico, revela ser a mais insana utopia. O fazer literatura, então, tornou-se uma profissão, assim como outra qualquer. E, assim, segundo Cassagne (1997, p.60), a lei da oferta e da procura fez-se vigente na área. Os ainda utópicos, ou seja, aqueles que acreditavam em uma arte pura, os mais incorruptíveis românticos, amantes da arte e do Belo, ou deveriam ceder às demandas da clientela e, assim, tornar-se-iam também típicos burgueses, ou, então, deveriam cair na chamada “*Bohème*”, caracterizada por uma vida desregrada que fazia oposição à vida burguesa.

Cassagne (1997, p.60) cita a famosa vida boêmia dos jovens que frequentavam o beco da Rua *Doyenné* dos anos de 1830 em diante. Frequentada por jovens artistas, muitos já amigos desde quando formavam o antigo *Petit Cénacle*, esses jovens boêmios não eram nem ricos nem pobres, mas, sim, subsidiados muitas vezes pelos pais. Para Thibaudet (1936, p.181) esse grupo forneceu com suas excentricidades e irregularidades a vivacidade e o fôlego necessário ao Romantismo francês. Tal grupo, como assinala Baltor (2007), era famoso em Paris por suas extravagâncias:

Pintores, escultores, poetas trabalhavam juntos, dividiam admirações, se apoiavam. A imprensa os chamava de boêmios e as festas que ofereciam no apartamento alugado por Rogier, no qual Nerval sublocava um quarto, eram conhecidas por toda Paris. A decoração das paredes era feita pelos próprios moradores e frequentadores: Célestin Nanteuil, Narcisse Diaz, Théodore Chassériau, Prosper Marilhat, Eugène Deveria, Camille Roqueplan, Camille Rogier e, até mesmo, Théophile Gautier. Eles pegavam em pincéis para retratar bacantes, um monge lendo a bíblia sobre as ancas de uma mulher nua ou temas que evocavam a pintura do século XVIII (BALTOR, 2007, p.9).

Cassagne (1997, p.61), ao se referir aos grupos boêmios de jovens, aponta: “*Un bohème, vers la fin de la Monarchie de Juillet ou au commencement du second Empire, c’est un romantique impénitent, attardé dans la contemplation de la Beauté puré, dans le culte de l’Art pour L’Art; c’est un non-adapté*”. Logo, até mesmo esses jovens, no decorrer do século, foram afetados pelo caminhar da nova organização social e foram obrigados a se adaptar. A engrenagem social já não tolerava os indivíduos submersos na pura contemplação estética sem regularidade de vida e nem de produção. Os que permaneceram assim, os idealistas, os que não se adaptavam ao novo modo de vida, vagaram miseravelmente de boêmia em boêmia, perdidos, como, por exemplo, o não adaptado e pobre Nerval, que, segundo Carpeaux (2012, p.133) teve esse fim funesto por conta de “[...] suas preferências esquisitas pela literatura nebulosa dos alemães, incompreensível aos franceses, donos da famosa *clarté*”. Sem ganhos, sem projeção e nem inserção social, os que se recusaram a participar daquela dinâmica social viveram às margens, ignorados pela indiferença; indiferença essa explicada muito em razão de não produzirem com regularidade e nem com intenção de terem seus escritos lidos pela massa. Diante dessa realidade econômica e social, aos poucos o idealismo dos jovens românticos se esvai. Não podendo manter seu ideal por muito tempo, a boêmia se dissolveu.

Conforme ainda afirma Cassagne (1997, p.63-66), a sociedade burguesa não exerceu somente essa influência indireta sobre as artes, ela agiu diretamente, premiando e favorecendo os artistas que tinham o mesmo objetivo e a mesma moral sua. Os romancistas, os dramaturgos, os pintores, os escultores, isto é, todos os artistas que proporcionaram o seu divertimento, que promoveram a autocontemplação de sua moral e de sua prudência e que propagavam certas convenções sociais, esses, sim, prosperaram.

1.3 O Romantismo e os partidos revolucionários

A maior beneficiária da Revolução, a burguesia, era agora a favor da prudência e da conformidade social. Logo, era altamente conservadora. Orgulhava-se do seu passado heroico e

revolucionário, entretanto, acreditava que aquela atual ordem social deveria ser mantida. Contemplando a força de sua prosperidade naqueles tempos e crente nesses novos rumos, agora ela ignorava até mesmo os partidários que almejavam alguma outra mudança social. Quanto aos escritores, ela acolhia os que a celebravam e agraciava os que criavam de acordo com seus princípios morais.

Da mesma forma como a literatura nascida dos anos de 1830 sofreu interferências diretas e indiretas da classe burguesa, agora ela também sofria por ajustes demandados pelos grupos políticos, utópicos muitas vezes, que ambicionavam modificar aquele cenário. Tais grupos revolucionários, contrários ao espírito burguês, aproximavam-se cada vez mais dos literatos engajados com a causa social e política (cf. CASSAGNE, 1997, p.67). Entretanto, além dessas duas correntes, a dos politicamente engajados e a dos agraciadores do paladar burguês, havia também outra posição, uma terceira corrente.

Se antes de 1830 a crítica dos jornais admitia e solicitava que certos teores políticos fizessem parte da composição literária, sob a Monarquia de Julho, tal demanda cessa. E é nesse cenário que, segundo Cassagne:

Magnin, Gustave Planche, Nisard, Cousin, Paulin Limayrac, fort vagues, d'ailleurs dans leurs théories et leurs conseils, font ainsi de l'art pour l'art à leur manière, condamnant l'écrivain à l'isolement, blâmant quelquefois ceux qui, par excès de romantisme, vivaient par l'imagination un peu trop dans le passé, mais leur interdisant de s'inspirer des luttes présentes et de penser à l'avenir, leur réservant pour principal et même pour unique aliment le spiritualisme.[...] (CASSAGNE, 1997, p.68-69, grifo nosso).

Tal “*spiritualisme*” nas artes não passa de um princípio vago, como aponta Cassagne (1997, p.69), mas que, de forma geral, se caracterizará nas obras artísticas da seguinte maneira: exclusão do elemento político, - seja ele de cunho republicano ou de vertente socialista, - e realce da natureza plástica e pitoresca.

A burguesia, diante desse posicionamento, apesar de desconfiada de que seja ela a grande motivadora dessa indiferença, acreditava que tal silêncio era preferível ao embate direto e incômodo dos autores revolucionários. Ou seja, essa posição neutra pouco oferecia perigo à sua posição privilegiada. Por outro lado, não pensemos que a doutrina se acomodava bem na sociedade burguesa. Apesar de ser aceita, causava desconforto, sobretudo por conta de sua falta de moral.

Embora a defesa de autonomia artística possa ser encontrada muito antes em trechos de algumas obras e prefácios, foi só nos anos de 1840 que se usou a famosa expressão que

marcaria toda essa estética: “*l’art pour l’art*”. Victor Cousin (apud CASSAGNE, 1997, p.69), em 1845, na *Revue des Deux Mondes*, escreveu: “*Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l’art pour l’art*”. Cousin, entre outras coisas, nessa mesma época, afirmava que o único objetivo da arte deveria ser o Belo¹¹.

Na verdade, tais aspirações e mandamentos nada mais eram que ecos das escolas esteticistas e filosóficas germânicas que foram trazidas, por exemplo, pelos escritos de Madame de Staël. Tais escritos versavam principalmente sobre a autonomia da Arte, que deveria ser livre da Moral e da Ciência. Em linhas gerais, era a teoria do Belo ideal: o artista não deveria reproduzir a natureza visível com seu aspecto real e suas formas contingentes, mas deveria valer-se de sua imaginação e da mais aguçada inteligência. Diante disso, a “imitação” feita pelo artista não deveria ser menos que uma imitação ideal. E mais, o artista dessa obra deveria preocupar-se em proporcionar prazer intelectual, não cuidando de instruir e simplesmente moralizar (cf. CASSAGNE, 1997, p.71-72).

Nesse contexto, os inimigos ativos da sociedade burguesa, os republicanos partidários da arte social, que sonhavam em fazer do romantismo literário um aliado, negam considerar a “arte pela arte” como essência do verdadeiro romantismo. Pois, segundo eles, as características daquele movimento culminavam em conferir-lhe um aspecto conservador, reacionário e estéril.

Assim, viam-se naquelas preconizações da “arte pela arte” as aspirações das doutrinas germânicas baseadas no ceticismo, pois se negava tudo, menos a individualidade, o egoísmo e as paixões. Se o egoísmo na Política ou na Arte produziria, segundo os revolucionários, acima de tudo, imobilidade, essa arte estéril era perigosa, pois perpetuava a estagnação. Como não ensinava nada, era um movimento precário e equivocado, pois a história da arte mostrava que a arte poderia e deveria, sim, ensinar algo, como avaliou Cassagne (1997).

Um pouco antes desse momento, encorajados pela Revolução de Julho, os sansimonistas aspiravam cada vez mais, com seu misticismo, mudar as instituições, os modos e as crenças. Ou seja, os partidários dessa doutrina almejavam uma profunda mudança social: pensavam em uma sociedade baseada no coletivismo, livre da propriedade privada; e tinham como um dos dogmas basais da doutrina o dever da arte em contribuir ao progresso social.

¹¹ As ideias que Cousin professava nos anos de 1840 já eram em 1805 professadas por Quatremère de Quincy e em 1826 por Théodore Jouffroy. Jouffroy, inclusive, como aponta Cassagne (1997, p.73), havia ministrado um curso, que teve entre os alunos Sainte-Beuve. Apesar de Cassagne afirmar não acreditar que Gautier e seus amigos liam os alemães e as obras de Cousin, sabemos que tais doutrinas germânicas já se irradiavam na França por conta, primeiro, dos escritos de Benjamin Constant e, depois, pela presença de Heinrich Heine em Paris (cf. BALTOR, 2007, p.58-59). Assim, tais preconizações disseminaram-se direta ou indiretamente. Van Tieghem (1968, p.236), porém, destaca que foi Victor Hugo, em uma discussão literária em 1829, quem lançou a expressão “*l’art pour l’art*”.

Porém, diante daquele contexto literário conflituoso, em suas publicações indignavam-se com a inutilidade da arte contemporânea e reafirmavam inúmeras vezes o dever do artista em elevar os sentimentos da humanidade e em, assim, desenvolvê-la. Ser um artista, para eles, significava desempenhar um sacerdócio. E nessa almejada nova organização social, o artista exerceria essa função basilar.

Entretanto, o que presenciavam naquela época eram discussões estéticas entre a nova geração, os românticos, e a antiga, os ainda defensores da arte neoclássica. Discussão essa que, para o propósito dos sansimonistas, era totalmente improdutiva. Para esses sonhadores da nova ordem social, era preciso deter o canto do passado e das ruínas; era preciso interromper a exumação dos cadáveres literários e cessar o canto individualista e apaixonado do próprio eu (cf. CASSAGNE, 1997, p.74-75). Assim, democratas, republicanos e socialistas solicitavam ao artista um posicionamento crítico, enquanto a sociedade burguesa conservadora encorajava sua independência, sua liberdade. Contudo, com o passar dos anos, veremos que todos são solicitados a trabalhar em prol do progresso.

Diante dos poetas da “arte pela arte”, a ideia de mudança social desmoronava. Tais poetas, então, eram julgados egocêntricos e desdenhosos políticos, sobretudo por comporem obras pouco eloquentes para inspirarem ações voltadas à mudança e ao progresso. Isto é, para os combatentes da burguesia (os republicanos, os sansimonistas, etc.), a doutrina do Belo era uma doutrina inútil e mesquinha. Todavia, eles não representavam problemas, pois esses poetas eram a minoria.

Quando os sansimonistas proclamaram que o poeta, um ser privilegiado e sacro, deveria assumir a sua missão divina, o seu verdadeiro sacerdócio, quer dizer, ser o guia daquela sociedade, muitos escritores viram nesse chamado a possibilidade de cumprir uma função sublime e, conseqüentemente, de serem grandes. Assim, grandes nomes da literatura da época aderem, direta ou indiretamente, ao chamado, à missão; inclusive Victor Hugo, o grande romântico, plástico e exumador do passado de *Notre Dame de Paris* (1831) e de *Les Orientales* (1829), em que escreveu:

[...]... la critique n'a pas de raison à demander, le poète pas de compte à rendre. L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons; il vous dit: Va! et vous lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane, ou à rien, qu'il acquitte le péage du Styx, qu'il soit du sabbat; qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze; qu'il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat; qu'il soit du midi, du nord, de l'occident, de l'orient; qu'il soit antique

ou moderne; que sa muse soit une muse ou une fée, qu'elle se drape de la colocasia ou s'ajuste la cotehardie. C'est à merveille. Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et voyons (HUGO, 1882, p.3-4).

Se em 1829 Victor Hugo defendia a liberdade do poeta em acreditar em qualquer coisa que lhe parecesse certa e em seguir sua própria vontade, não cedendo às demandas da crítica e nem à moral, a tendência de Hugo nos anos seguintes transforma-se, como assinala René Bray (1932, p.198-199).

A mudança ocorre não no sentido de reprovar posicionamentos poéticos e sociais diferentes do seu, mas no sentido de compreender a importância do poeta, o ser visionário, na qualidade de sujeito intelectualmente privilegiado naquela sociedade desorientada. A tendência de Hugo é, então, unir sua poética à sua vida social e, por consequência, política. Ou seja, a arte e o artista, para ele, deveriam desempenhar funções ligadas ao progresso social, como moralizar e civilizar.

Logo, a expressão desse novo posicionamento de Hugo será facilmente encontrada em seus poemas a partir de então. Em 1837, por exemplo, em *A. Eugène, vicomte H.*, poema que compõe a obra *Les Voix intérieures*, nitidamente percebemos essa tendência, como demarcou Cassagne (1997, p.87):

*[...] J'ai d'austères plaisirs. Comme un prêtre à l'église
Je rêve à l'art qui charme, à l'art qui civilise,
Qui change l'homme un peu,
Et, qui comme un semeur qui jette au loin sa graine,
En semant la nature à travers l'âme humaine,
Y fera germer Dieu!* (HUGO, 1837, p.196).

Essa nova disposição não tomou apenas o espírito e a poética de Hugo, alastrou-se por outros grandes nomes da literatura. O grande nome da emergência romântica na França, Alphonse de Lamartine, agora também tomava partido na vida social com escritos políticos e com uma posição altamente humanitária. Não muito demoraria para também entrar na vida política.

Na verdade, havia um forte apelo por posicionamento social. Primeiramente, o que se viu foi a grande influência da doutrina de Saint-Simon, depois, a de Charles Fourier, a de Louis Blanc e de Robert Owen. Do campo da economia fervilhavam ideias, utopias, que, hoje, são apontadas como primeiros passos do pensamento socialista: “*Saint-Simon est le visionnaire et le prophète de ce qu'on appellera après Marx le capitalism, et que les saint-simoniens appellant d'un terme plus exact l'industrialisme*” (THIBAUDET, 1936, p.98). A respeito dessa

influência do sansimonismo no século XIX, Carpeaux desvenda-nos alguns pontos interessantes:

A doutrina do Comte de Saint-Simon acentuou igualmente a produção e a distribuição das riquezas; o saint-simonismo era uma religião de banqueiros e industriais assim como ou mais do que proletários; vários chefes saint-simonistas tornaram-se depois grandes homens de negócios: Émile Péreire que fundou o banco *Crédit Mobilier*; Prosper Enfantin que construiu os *Chemins de Fer* de Lyon; Ferdinand Lesseps que perfurou o canal de Suez. Saint-Simon é precursor do socialismo moderno principalmente pelo reconhecimento claro da divisão da sociedade em classes; mas o seu ideal teria sido a aliança das classes “úteis”, dos industriais e dos operários, contra os feudais ociosos. Essa tendência, revolucionária no sentido da Revolução de 1789, ligou o saint-simonismo ao romantismo; e com efeito, quase todos os poetas e escritores românticos ou eram saint-simonistas ou simpatizaram temporariamente com a seita [...] (CARPEAUX, 2012, p.318).

Como o sansimonismo estendeu sua simpatia para com os menos favorecidos, seduziu também George Sand, defensora do *amor livre*, que desejou liberdade e emancipação feminina naqueles tempos de opressão acentuada. Sainte-Beuve logo também concordaria com essas doutrinas, a ponto de, inclusive, em 1838, atacar a indiferença e a insensibilidade de muitos escritores, inclusive a de Théophile Gautier (cf. CASSAGNE, 1997, p.92-94).

1.4 Os prefácios do jovem Gautier

Ao observarmos as primeiras obras de Théophile Gautier, prontamente assinalaremos que sua grande preocupação é com a autonomia artística em meio às doutrinas sociais; e que seu único propósito é a aspiração ao “Belo”. Entretanto, examinando mais atentamente, notaremos que tal posicionamento não se limita a uma pura defesa da autonomia das artes, mas que se configura também como um ataque hostil contra as atitudes e as necessidades que erigiam o espírito burguês. Logo no prefácio do seu segundo livro de poesias, *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique* (1832), notamos a gênese de certas ponderações provocativas que farão parte dos outros prefácios de suas obras:

Il n'a vu le monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres. Il aime mieux être assis que debout, couché qu'assis. — C'est une habitude toute prise quand la mort vient nous coucher pour toujours. — il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers (GAUTIER, 1905, p.3).

Desdenhoso em relação à política aos vinte e um anos, Gautier apresenta-se (em terceira pessoa), no prefácio¹², “[...] opondo-se claramente aos ideais mais louvados pelos burgueses: o trabalho e o progresso”. (BALTOR, 2007, p.103). E não apenas isso, Gautier assinalaria, pela primeira vez em suas obras, a dificuldade de se publicar poesias diante da grande e dominante demanda por prosa. Mais adiante, esse apontamento sobre a prosa será, quando analisarmos os procedimentos da obra narrativa de Gautier, de grande valia, visto que o início do século XIX é apontado como a grande época da difusão do *romance*.

Dois anos depois de *Albertus*, em 1834, já em tom colérico, após uma acusação de imoralidade devido à publicação de um estudo sobre o poeta François Villon (1431-1463), Gautier, no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, ataca agressivamente os jornais, o utilitarismo burguês e toda a filosofia social de Saint-Simon e de Fourier:

- Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; — un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès (GAUTIER, 1882, p.19).

Avesso às filosofias sociais, que exigiam um posicionamento moral e político do artista, portanto, com finalidade ao progresso, e que se arraigavam no espírito daquela sociedade, Gautier sente-se oprimido, não restando senão sua agressividade juvenil:

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux. À quoi sert la beauté des femmes? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes. [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines (GAUTIER, 1882, p.22).

O autor de *Mademoiselle de Maupin* avançava, com seu estilo irônico e metafórico, não somente sobre aquelas doutrinas sociais, mas também se insurgia contra a sociedade burguesa e sua falsa moralidade, dizendo que ela, apesar de pregar uma virtuosidade de espírito e um alto senso moral, era odiosamente maliciosa; e que, imediatamente, quando diante de obras

¹² Segundo esclarece Baltor (2007, p.108-113), apoiada nas definições de Genette em *Seuils*, os prefácios de Gautier fogem da restrita explicação do texto ou de uma simples justificativa de escolhas da obra para se concentrarem no contexto de produção, isto é, configuram-se como prefácios-manifestos.

artísticas, não procurava contemplar a beleza das formas, pelo contrário, lançava sordidamente os olhos sobre as partes sexuais dos corpos representados.

Gautier, aliás, no mesmo prefácio, a respeito da afirmativa de que alguns livros eram imorais, já afirmava: “*Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. [...] Les tableaux se font d'après les modèles et non les modèles d'après les tableaux [...]*”(GAUTIER, 1882, p.17). Apesar de adequar-se ao mercado literário, o autor francês não deixava sua arte ser ditada pelas moralidades do público burguês e nem pelas necessidades da arte de cunho social. Se escrever narrativas sobre o próprio tempo ou sobre as questões em voga estava fora de suas vontades, de certa forma, evadia-se na escrita de narrativas fantásticas abundantemente descritivas em que os sonhos ou os delírios conduziam espacialmente e temporalmente suas personagens ao exótico Oriente, ao Antigo Egito ou, então, ao tempo da Regência ou o século XVII em *Le Capitaine Fracasse*¹³. Outro exemplo dessa evasão é a narrativa *Eldorado*, de 1837 (publicada em livro sob o título *Fortunio* em 1838), cujo prefácio mais uma vez retomaria as discussões sobre a desconfiança de qualidade das obras contemporâneas um tanto moralistas e revelaria, de uma vez por todas, a sua busca pela Beleza por meio das descrições (cf. BALTOR, 2007). Além de se evadir da realidade francesa, era agressivo.

Se esse espírito hostil não garantia a Gautier grande prestígio junto aos defensores do progresso e da moral, garantia-lhe mais respeito de alguns poucos admiradores de uma arte pura. Acerca disso, Thibaudet (1936, p.182) escreverá: “*Gautier est le délégué du romantisme aux idées d'artiste*”. Como belas eram as suas descrições, ele não demorou a realizar crítica de salões e a fazer viagem pelas então exóticas regiões da Espanha, que resultaria no relato de viagem sobre o país em 1843, *Voyage en Espanã*, nos poemas reunidos sob o título *España* (1845) e em uma narrativa em 1847, *Militona*.

Enquanto os grandes nomes da escola romântica, como Vigny ou Musset cada vez mais desapareciam no cenário de meados dos anos de 1840, outros, como Lamartine e Hugo, entravam na vida política, seguidos pelos esperançosos por mudanças políticas e engajados pelas causas sociais, como Sainte-Beuve ou George Sand.

Em um contexto marcado por revoltas de classes e pelo descontentamento da população devido às crises econômicas, viu-se em 1848 o esfacelamento da Monarquia de Julho: Louis-Philippe foi destronado. Lamartine, então envolvido com a política, assumiu provisoriamente o

¹³ Em *Le Capitaine Fracasse*, - romance aventureso prometido em 1836 a uma editora, mas que somente saiu, após muita insistência, entre os anos de 1861 e 1863, - Gautier “pinta” as cenas aventurezas do jovem Barão de Sigognac, que, entediado em seu castelo em ruínas na Gasconha, segue uma trupe de comediantes que rumam à Paris.

governo até a realização das eleições para a presidência da Segunda República, que aconteceu apenas em dezembro e que teve como escolhido o sobrinho de Napoleão, Charles Louis Napoléon Bonaparte, o Napoleão III.

O mandato era de quatro anos e a Constituição vetava a possibilidade de reeleição, portanto, Louis Napoléon deveria encerrar o seu governo em dezembro de 1852. Entretanto, não foi o que se viu. Em dezembro de 1851, aconteceu o golpe de Estado. Segundo Maxime du Camp, jornalista e literato da época, conforme aponta CASSAGNE (1997, p.108), esse golpe já era percebido logo após os primeiros meses da Segunda República: decretos que diminuam a liberdade de imprensa e condenações severas contra escritores políticos prenunciavam o regime do Segundo Império.

1.5 Hugo e Gautier: dois posicionamentos distintos após 1848

Nunca disse: a Arte pela Arte; disse sempre: a Arte pelo Progresso. No fundo é a mesma coisa... [...] (HUGO, 2001, p.133).

Se Victor Hugo, após pregar a liberdade poética no prefácio de seu virtuosíssimo *Les Orientales* (1829), converteu-se no profeta e no guia do povo, Théophile Gautier, do início ao fim de sua vida, apenas desenvolveu sua repulsa ao social, muito devido ao fato de ter perdido certa estabilidade financeira¹⁴ em decorrência das agitações políticas e sociais que tomaram o século XIX. Prova dessa diferença é que, no início dos anos de 1850, a retórica dos versos de Hugo, em *Les Châtiments* (1853), incidia satiricamente sobre a tirania de Napoleão III, enquanto Gautier publicava os seus minerais e preciosos *Émaux et Camées*, obra fundamental no desenvolvimento da estética do *Parnasse* e que, em parte, reverberaria na estética dos chamados poetas simbolistas.

Victor Hugo, já exilado após as investidas do golpista de Estado e agora Imperador (mas que em 1848 tivera sua candidatura à presidência da Segunda República apoiada pelo próprio Hugo), abria sua obra com um prefácio que o afrontava, denunciando todos os seus métodos opressivos e assegurando veementemente que a justiça iria prevalecer:

Le faux serment est un crime.

¹⁴ Acerca disso, Baltor (2007, p.100) destacou que uma das explicações de Gautier para a repulsa aos movimentos sociais e às revoltas foi revelada na obra *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance*, obra organizada por seu genro, Émile de Bergerat (1879, p.XIII-XV). O prefácio de Edmond Goncourt traz uma transcrição de uma conversa sua com Gautier, em que o poeta de *Émaux et Camées* explica-lhe que as três revoluções (1830, 1848 e 1870) causaram-lhe perdas financeiras graves, que o fizeram trabalhar mais e mais para a indústria dos jornais.

*Le guet-apens est un crime.
 La séquestration arbitraire est un crime.
 La subornation des fonctionnaires publics est un crime.
 La subornation des juges est un crime.
 Le vol est un crime.
 Le meurtre est un crime [...].
 L'honnêteté universelle proteste contre ces lois protectrices du mal. Pourtant, que les patriotes qui défendent la liberté, que les généreux peuples auxquels la force voudrait imposer l'immoralité, ne désespèrent pas; que, d'un autre côté, les coupables, en apparence tout-puissants, ne se hâtent pas trop de triompher en voyant les pages tronquées de ce livre [...] Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu [...] (HUGO, 1854, p.I-II).*

E os poemas que compunham *Les Châtiments* não eram menos brandos. Divididos em sete livros¹⁵ que representam satiricamente os momentos da tomada de poder por Louis Napoléon, todos ecoavam como verdadeiras denúncias. Alguns até, a exemplo do poema “*L’homme a ri*”, apontavam diretamente ao alvo:

*Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable!
 Encor tout haletant de ton crime exécration,
 Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,
 Je t'ai saisi. J'ai mis l'écriveau sur ton front;
 Et maintenant la foule accourt, et te bafoue.
 Toi, tandis qu'au poteau le châtement te cloue,
 Que le carcan te force à lever le menton,
 Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,
 L'histoire à mes côtés met à nu ton épaule,
 Tu dis : je ne sens rien ! et tu nous railles, drôle!
 Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer;
 Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer (HUGO, 1854, p.100-101).*

Hugo, exilado em Bruxelas (1851-1852) e depois na ilha de Jersey (1852-1855), segue insurgindo-se contra a opressão imperial após o golpe de Estado, que fora dado em dezembro de 1851, um ano antes do término do mandato de Louis Napoléon, então presidente.

Sem temor algum, referindo-se ao Imperador diretamente por “*misérable*”, ameaça-o dizendo que, naquele momento, a população se agitaria e o esmagaria. Assim, Victor Hugo exercia o que acreditava ser a função do poeta, ou seja, uma espécie de profeta, um privilegiado que deveria usar seu dom da *vidência* em favor do povo, alertando-o e guiando-o¹⁶.

¹⁵ Aberto por “*Nox*” e encerrado por “*Lux*”, *Les Châtiments* é dividido em sete livros : “*La société est sauvée*”, “*L'ordre est rétabli*”, “*La famille est restaurée*”, “*La religion est glorifiée*”, “*L'autorité est sacrée*”, “*La stabilité est assurée*”, “*Les sauveurs se sauveront*”.

¹⁶ Cf. VICENTE, A. L. Victor Hugo, poeta, vidente e visionário. **Letres françaises**. n° 5, Araraquara: Unesp, 2003, p.77-84.

Enquanto isso, Théophile Gautier, na mesma época, permanecia na mais gélida disposição, numa condição, aparentemente, de indiferença aos acontecimentos, mergulhado, não no íntimo de sua subjetividade para converter sua obra em uma torrente lírica, mas em uma ideia fixa, algo superior àqueles acontecimentos políticos, às mazelas da humanidade e à moral: os mistérios da transcendência alcançados pelo Belo. Gautier parecia se negar a tratar os acontecimentos do ponto de vista desmedidamente subjetivo, pois isso convergiria em uma abordagem fragmentada e imperfeita. Ao invés disso, para tentar captar a totalidade das coisas, algo absoluto e eterno, tencionava optar pelo olhar objetivo.

Permanecia, então, austero em seu ofício de poeta plástico, nos minerais e gélidos *Émaux et Camées*. E como ele mesmo diria, em tom de modéstia, a respeito dessa obra, em seu ensaio “*Les Progrès de la poésie française depuis 1830*”, em *Histoire du romantisme*:

Ce titre, Émaux et Camées exprime le dessein de traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onix. Chaque pièce devait être un médaillon à enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs (GAUTIER, 1874, p.322).

Nos poemas que compunham a totalidade dessa obra de título artificial e mineral, visivelmente não figurava ideia filosófica progressista, não havia ensinamento moral, não havia a mínima preocupação para com a sociedade da época nem com o que ocorria na política – fato esse demasiadamente caro ao autor de *Le pied de momie*, que sempre foi censurado pelos críticos por conta de sua falta de ideias, pelo seu vazio filosófico e pela sua indiferença política. As únicas preocupações de Gautier, - conforme ele mesmo explica na sequência do ensaio -, foram a de trabalhar a riqueza das rimas e a de cuidar do ritmo das quadras de oito pés.

Diferentemente dos anos de juventude em que escrevia agressivos prefácios, em 1852, quase no mesmo ano de publicação da obra de Hugo, Gautier não mais opta pela agressividade, posiciona-se de maneira distinta: desta vez, a posição será a de indiferença. Na abertura de *Émaux et Camées*, limita-se a um soneto intitulado “*Préface*”, que revela a motivação de sua obra, bem como sua posição naquele momento político turbulento:

*Pendant les guerres de l'empire,
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit le Divan occidental,
Fraîche oasis où l'art respire.*

Pour Nisami quittant Shakspeare,

*Il se parfuma de çantal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.*

*Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,*

*Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Émaux et Camées (GAUTIER, 1923, p.1-2).*

Apesar da mensagem do prefácio de Gautier ser clara (pois seus poemas contêm muito do *récit*), a intertextualidade de sua obra exige do leitor um conhecimento diversificado de referências poéticas, sejam elas antigas ou orientais; além da ciência de uma gama de artes plásticas, mas que, nesse poema específico, ainda não aparecem.

O soneto octossílabo de Gautier constrói seu sentido por uma relação de comparação: os três primeiros versos do soneto referem-se às invasões de Napoleão I no território germânico, e assinalam que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), mesmo tendo ao seu redor um ambiente temerário, trabalhou na belíssima obra conhecida por *Divã Ocidental – Oriental* (cujos versos são inspirados na coletânea de Hāfez de Chiraz, poeta persa do século XII).

Otto Maria Carpeaux (1987, p.1393), ao falar sobre o espírito de Goethe frente às turbulências políticas e sociais na Europa, chama a nossa atenção para o fato de o poeta alemão ter sido considerado pelos contemporâneos um espírito absurdamente indiferente às revoluções e às lutas sociais; dono de um “olhar olímpico”, ele inquietava-se, na verdade, com os problemas na área da Ciência: “Os homens lutam pela liberdade; e Goethe teimava em achar isso sem importância, considerando mais importante a solução de certos problemas da zoologia.” (CARPEAUX, 1987, p.1394).

A motivação, porém, dos três primeiros versos do “*Préface*” de Gautier ilumina-se mediante o quarto, pois é assinalado que *Divã*¹⁷ é um fresco oásis onde a arte respira. Noutras palavras, naquele momento, o que Goethe fizera foi proteger a arte (e proteger-se) das turbulências externas. A obra poética foi um descanso, à moda da “arte pela arte”, um refúgio em meio à atmosfera truculenta da Europa, tomada pelas invasões e guerras.

Na segunda estrofe, continua sendo desenvolvida a ideia exposta na primeira. Diz-nos que, trocando o domínio do verso de tradição romântica, aquele de William Shakespeare, por aquele do poeta persa Nezami Ganjavi, do século XII, Goethe não apenas unge-se de fragrância

¹⁷ A palavra *Divã* (do persa *Diwan*) refere-se à palavra antologia, coletânea de poemas feitos por um poeta.

asiática, o sândalo, mas também começa a perceber a partir daquele novo metro, o oriental, as nuances do canto que é suspirado pelo pássaro Hudhud¹⁸. Ou seja, Gautier cria uma grande metáfora para expressar que Goethe apreende com o verso do oriente várias sutilezas, tais como as nuances dos perfumes e dos sons.

A terceira e quarta estrofes encerram a ideia trabalhada nas estrofes anteriores, da seguinte forma: inicia-se o desenlace da comparação. É dito que, assim como Goethe, que sobre o seu divã¹⁹, em Weimar, se isolou dos acontecimentos externos e de Hāfez desfolhou as rosas, ou seja, folheou os belos versos do livro persa²⁰, sem cuidar da turbulência lá fora (o furação) que estremece suas janelas fechadas, Gautier isolou-se e fez os seus *Esmaltes e Camafeus*. Vale aqui interromper a análise por um instante, a fim de que mais uma informação possa dar mais forma à nossa compreensão do poema. Segundo Martineschen (2014), o *Divan* de Goethe é aberto por um poema chamado “Hégira”, que se refere à fuga do Profeta Maomé de Meca, que resultaria no seu exílio em Medina. E, assim, como se sabe, a “Hégira” de Goethe também é um convite à fuga.

Desse modo, “*Préface*” de Gautier é uma explicação concisa que procura legitimar a fuga do poeta e um convite ao exílio na arte. E para quem o aceita, esse exílio é um universo de captação do Eterno por meio da dureza das formas perfeitas, de medalhões acurados, imagens evocadas pela justeza do verbo do poeta e materializadas pelo ritmo e pelas rimas perfeitas.

¹⁸ Hudhud (ou hoopoe) é um pássaro encontrado desde o norte africano até a Ásia. Era considerada uma ave sagrada pelos antigos egípcios, além de ser citada na Bíblia e no Alcorão. Entre os diferentes povos, são apontadas variações sonoras, isto é, povos distintos ouvem o canto do pássaro de maneiras diversas.

¹⁹ Gautier utiliza a palavra divã duas vezes no poema. Da segunda vez, cria uma ambiguidade de sentido: tanto se pode pensar na palavra tendo como referente o móvel, um divã, como se pode pensar que Goethe estava sobre sua antologia, resignado.

²⁰ Daniel Martineschen (2014) diz que, em 1814, Goethe é presenteado pelo editor Cotta com o *Divã* de Hāfez, que fora recém-traduzido por Joseph von Hammer-Purgstall. A partir de então, Goethe parece inspirado e impulsiona-se para uma fuga daquela realidade limitante de Weimar, compondo o seu Divã ocidental-oriental em 1819.

2- O OLHAR CRÍTICO DE BAUDELAIRE SOBRE O POETA

Após o golpe de Estado de Napoleão III, e até mesmo um pouco antes, o Romantismo literário francês viu seus grandes nomes desaparecerem, seja por conta de interdição política ou por motivos diversos. Vigny e Musset deixavam, por causa de problemas familiares e de saúde, respectivamente, o cenário literário. Balzac, em 1850, havia falecido. Sainte-Beuve aplicava-se aos estudos literários. Lamartine, após o envolvimento político, escrevendo narrativas autobiográficas, cai no esquecimento do público e na miséria. Mérimée, que já assumira cargos oficiais relacionados à inspeção de monumentos históricos, era um nome pouco acessível aos jovens. O grande e ativo Hugo estava exilado.

Cassagne (1997, p.108) afirma que o regime imperial começou a exercer mais e mais influência sobre as artes; e que, em 17 de fevereiro de 1852, criou-se o decreto que suprimia a liberdade de imprensa. Assim, segundo ele, desapareceram das publicações os apontamentos políticos e os estudos sociais. O jornalismo, tanto político quanto literário, tornou-se medíocre; e as crônicas sobre as trivialidades da vida burguesa multiplicaram-se, bem como as obras que incentivavam o progresso moral. A grande arte romântica havia sido suplantada.

Apesar da sua influência profunda, o movimento romântico rapidamente foi decomposto e corrompido. Se ele antes havia sido o fruto de uma grande revolta do espírito contra a “[...] razão seca e o bom senso superficial [...]”, Auerbach (2015, p.254) entende que o Romantismo rapidamente “[...] resignou-se ao papel de embelezar uma vida essencialmente estranha a todas as suas tendências: a fornecer ao burguês, para as suas horas de recreio, efusões líricas e cenários de teatro; e a propiciar-lhe a sensação de um idealismo vago que não o obrigava a nada”.

Cassagne (1997) assinala que esse cenário devastado foi propício para a escolha de Gautier como o patrono da geração de escritores dos anos de 1850. Théophile Gautier, verdadeira lenda, que voltava à ativa devido às perdas financeiras que a Revolução lhe havia imposto, vê se reunirem em torno de si jovens escritores que buscavam um apoio na luta contra o gosto moderado burguês. Dentre esses jovens, estavam os irmãos Goncourt, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire; curiosamente, autores que, assim como ele no passado, serão acusados de imoralidade e que também responderão a processos judiciais.

Enquanto os dramas moralizantes multiplicavam-se, sempre celebrando o casamento e o patrimônio, levantava-se e protestava uma nova frente literária formada por Gautier, Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Baudelaire, Banville e Leconte de Lisle (CASSAGNE, 1997, p.130-131). Contra a arte frouxa que era disseminada em razão dos propósitos de progresso

moral do Império, sem cuidado de composição, totalmente religiosa e emotiva, erguia-se uma arte pautada pelo estilo. Se a “arte pela arte” era apenas uma doutrina implícita e vaga durante os primeiros anos da geração romântica, agora, professavam-na abertamente.

Ainda que na juventude Baudelaire tenha se mostrado um entusiasta da arte de Victor Hugo, como apontam suas cartas, e tenha dito em 1851, como observou Michael Hamburger (2007, p.13-19) ao falar do espírito contraditório do autor, que a arte pela arte era uma “utopia pueril” ao excluir a moral e a paixão, ele logo estabeleceria afinidades com Gautier e mudaria os termos desse discurso.

Na verdade, como notou Hamburger (2007, p.15), Baudelaire inclusive afirmaria quase o contrário pouco tempo depois: “*La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même*” (BAUDELAIRE, 1875, p.XX-XXI). Assim, ele não demorou a recusar o messianismo e até mesmo, veladamente, a aproximação do espírito monumental de Hugo, embora tenha trocado algumas correspondências com o velho poeta.

Hugo, a respeito do artigo que Baudelaire publicara em 1859 sobre a poética de Gautier, em carta, reconhece a proximidade poética dos dois poetas:

O vosso artigo sobre Théophile Gautier, meu senhor, é uma dessas páginas que provocam vigorosamente a reflexão. Mérito raro, fazer pensar; dom unicamente dos eleitos. Não vos enganais ao prever alguma dissidência entre nós. Entendo toda vossa filosofia (pois como todo poeta, tendes uma filosofia); faço mais do que compreendê-la, admito-a; mas conservo a minha. Nunca disse: a Arte pela Arte; disse sempre: a Arte pelo Progresso. No fundo é a mesma coisa e vosso espírito é por demais penetrante para deixar de percebê-lo. [...] Théophile Gautier é um grande poeta, vós o louvais como um irmão mais moço, e vós o sois (HUGO, 2001, p.133).

O poeta de *Les Châtiments* sabia da aversão política e moral do antigo companheiro da “batalha de *Hernani*”, que, já em 1857, havia sido saudado na dedicatória de *As Flores do mal* e, agora, era louvado em um ensaio de Baudelaire. Entre Hugo e os outros dois poetas havia, claramente, um desentendimento quanto à função poética e quanto à ideia de Progresso social.

Seguindo o pensamento de Hugo Friedrich (1991) exposto na obra *Estrutura da Lírica Moderna*, toma-se *Les Fleurs du mal* (1857) como um marco poético da “modernidade” em razão de a obra comportar em si as idiosincrasias do espírito moderno e de, por consequência, carregar em si particularidades marcantes que comporão toda uma tradição lírica posterior. Despersonalização, consciência da forma, “o prazer aristocrático de desagradar”, idealidade

vazia, magia da linguagem, fantasia e abstração, gosto pelo artificial, entre outros traços, são características que se entrelaçam e que erigem a emblemática obra de Charles Baudelaire.

Não podemos negligenciar, porém, que essas características, uma ou outra, tangiam, pelo modo de apreender o mundo, as poéticas de alguns dos contemporâneos de Baudelaire, mas que é em Théophile Gautier que muitos desses traços são encontrados com frequência. Dito de outro modo, a poética de Baudelaire em muitos pontos está irmanada à de Gautier, fato esse que nos elucida a dedicatória do singular livro e nos fornece meios de entender a importância dessa grande figura.

Na abertura de *Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire explicita sua admiração pelo autor de *Émaux et Camées*, dedicando-lhe a obra e chamando-o de Mestre. Elogio esse que, segundo Gautier, provinha mais de um exagerado respeito peculiar a Baudelaire do que de uma influência poética, já que a grande maioria das *fleurs malades* já havia sido composta antes da amizade deles tomar forma.

Para T. S. Eliot (1989), o gênio insociável e pessimista de Baudelaire convergia apenas para o sofrer; e como ele não podia transcender esse sofrimento, acrescenta, toda a sua força voltava-se para o próprio estudo de sua angústia e análise de seu desespero. Se Baudelaire aceita sua condição de maldito, tenta extrair do presente evanescente “a dupla natureza do belo” e tem como musa uma mulher *decadente* “[...] repugnante de saúde e de virtude, sem porte e sem olhar [...]” (BAUDELAIRE apud GAUTIER, 2001, p.73), Gautier, mesmo sendo filho do romantismo, tem o desejo clássico de transcendência do tempo e tem como musa a Vênus de Milo, escultura da Antiga Grécia, símbolo das formas sensuais perfeitas.

É a partir desse ponto que a poética dos dois difere um pouco e que se pode compreender o papel marcante, assinalado por Friedrich (1991), de Baudelaire na poética da “modernidade”. Porém, é necessário ainda destacar o que os une em meados dos anos de 1850. Trata-se da concepção de que a arte não tem um princípio didático social ou uma finalidade moral, mas que se pauta na ideia de que a arte é uma atividade autônoma, autotélica.

A defesa da autonomia da arte pode ser compreendida de diversas maneiras. Uma delas, como negação do mundo tal como ele é, mas não significa, necessariamente, que nessa defesa não estejam implícitas certas denúncias. Pierre-André Rieben (1989), em *Délires Romantiques*, esclarece-nos que, longe de serem meramente evasivos, os contos fantásticos de Gautier, em decorrência dos vertiginosos tempos de progresso, estão repletos de críticas à reificação das relações humanas.

Compagnon (2010, p.24), em *Cinco Paradoxos da Modernidade*, destaca algo importante para a nossa compreensão acerca da modernidade estética: “A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto”. É a partir desses fatos e apontamentos que nos é possível a ponderação de que a importância de Gautier para a literatura da modernidade esteja, depois das denúncias indiretas contra os rumos que toma a sociedade, no âmbito da defesa do autotelismo artístico. Dessa forma, neste capítulo, partiremos do artigo de Baudelaire, publicado na revista *L'Artiste* em 1859, sobre a relevância do seu contemporâneo e amigo Théophile Gautier, para que possamos desenvolver as nossas análises nos capítulos posteriores. Tal artigo indica-nos, mais uma vez, os estreitos laços entre o poeta de *Les Fleurs du mal* e o de *Émaux et Camées*, todavia também surge como uma espécie de luz ativa, uma flama poderosa, que nos auxiliará durante a tentativa de decifração da poética de algumas obras de Gautier.

Na sequência do ensaio, Baudelaire discorre sobre as motivações poéticas, o progresso, os dicionários, a educação clássica, o riso e a ironia, as *correspondências*, os gêneros literários, o gosto do público e a acusação de indiferença. Ou seja, assinala toda sorte de aspectos que podem esclarecer a obra da figura central do nosso estudo.

2.1 A ambição da poética de Gautier

Na primeira parte do estudo, ao tentar traçar um panorama da estética do amigo, por conta da forte admiração que sente por ele, Baudelaire mostra-se hesitante e, em seguida, revela que fugirá da biografia usual por desconhecer os fatos da vida pessoal de Gautier e por achar pouco aproveitável tal empreendimento. Ao fazer isso, poupa-nos de uma sequência biográfica - e talvez trivial - da vida de Gautier e ilumina prontamente a face do enigma que nos intriga:

Il n'y a pas d'homme qui pousse plus loin que lui la pudeur majestueuse du vrai homme de lettres, et qui ait plus horreur d'étaler tout ce qui n'est pas fait, préparé et mûri pour le public, pour l'édification des âmes amoureuses du Beau. N'attendez jamais de lui des mémoires, non plus que des confidences, non plus que des souvenirs, ni rien de ce qui n'est pas la sublime fonction (BAUDELAIRE, 1961, p.675, grifo nosso).

Partindo do que considera ser o objetivo maior de Gautier, “a edificação das almas sensíveis ao Belo”, Baudelaire destaca a figura do “mestre e amigo” como a que mais carrega consigo esse senso ético, caracterizado por um pudor que o impede de dar ao público algo inacabado ou vulgar, ainda que bem aceito pelo gosto da massa consumidora. Tudo o que ele

produz converge ao sublime. Gautier possui uma ética tão forte que, segundo Baudelaire, ele seria responsável, se preciso, pelo seu sacrifício em favor do público.

Ilumina-se, aqui, algo fundamental, que por vezes é ignorado pelos críticos que permanecem rijos sob a afirmação de virtuosismo verbal estéril do poeta: o senso ético de Gautier. Baudelaire, ao afirmar isso, compreendia a natureza nobre do poeta e sabia que ele não cederia às demandas do mercado; pelo contrário, sabia que se afastava do sentimentalismo banal, do “burguês”, do mundo prosaico e que buscava continuamente, mesmo sendo esmagado pela crítica, o sagrado, o sublime, o poético.

Em seguida, Baudelaire (1961, p.676) assinala a importância de Gautier para Paris e para as províncias. Mas não só, aponta para a superficialidade intelectual e para as ignorâncias da sociedade burguesa. Como crítico de salões e de peças dramáticas, diz que Gautier é um “*critique incomparable et indispensable*” a ser seguido, principalmente, pelos que não podem comparecer aos eventos. Entretanto, segundo Baudelaire, ele é uma figura “desconhecida”, pelo fato das pessoas ignorarem o que há de poético em seu estilo. E diz que, se as pessoas forem questionadas sobre o estilo de Gautier, certamente dirão que o autor tem um “estilo corrente”, “fluido”, aquele estilo que tanto agrada o intelecto do leitor mediano, do leitor burguês. Mas se acaso for dito ao público que, acima de tudo, Gautier é um grande poeta, isso causará espanto. Baudelaire ainda assinala que pode até ser que alguém mais sensível concorde com tal afirmação, mas que certamente o fará ignorando o real motivo da beleza da escrita, “*ce nouveau trésor de jouissance et de beauté*” (BAUDELAIRE, 1961, p.677). Segundo o poeta de *Les Fleurs du mal*, a beleza da arte de Gautier é estranha aos olhos do público, pois sua poética é distinta daquilo que foi feito nas obras românticas que alcançaram a massa.

Baudelaire chama a atenção para a diminuição desse público, inclusive. Se Lamartine e Hugo tinham um público, *agora*, é quase impossível encontrar leitores aptos. Mas não há dúvida, continua ele, que o público apenas aprecia de Victor Hugo ou de Auguste Barbier as partes mais claras e que calham em alguma ocasião específica (cívica, por exemplo); e que ignoram as partes mais misteriosas e charmosas dos grandes poemas. Segundo Baudelaire (1961, p.678), “[...] *le condiment que Théophile Gautier jette dans ses œuvres, qui, pour les amateurs de l’art, est du choix le plus exquis et du sel le plus ardent, n’a que peu ou point d’action sur le palais de la foule*”. E assim, ao terminar a primeira parte do ensaio, como de hábito, o espírito baudelairiano ataca o gosto raso e a moral burguesa, indicando a sua vontade de distanciar-se, de diferenciar-se dessa classe e de manter-se solitário, assim como os grandes intelectos aristocráticos.

Ao fim, aponta que, há pouco tempo, um determinado poeta ligado à política disse que Gautier era superestimado. Tal avaliação do poeta político é apenas o indício da grande depreciação que Gautier sofreria, muito em razão de sua obra abandonar o tratamento político, isto é, por sua famosa falta de engajamento direto com o público, com o político, e pelos seus etéreos objetivos de edificação.

2.2 A aversão ao Progresso: o poeta em meio aos dicionários e aos livros

Baudelaire, na segunda parte do ensaio, conta-nos como foi a primeira vez que se encontrou com Gautier e dirigiu-lhe palavra; e como este -, de certa forma, homem das letras já afamado, - foi-lhe extremamente acolhedor e simpático. Conta-nos que na ocasião foi indagado sobre o gosto pelos dicionários e que, diante de sua afirmativa, ganhou a estima de Gautier, que, em seguida, afirmou que o escritor que não sabe expressar tudo, mesmo a ideia mais estranha, e não se mune, não é realmente um escritor. Conversaram ainda, conta Baudelaire (1961), sobre a obrigação de cuidado corporal e de sobriedade intelectual do homem de letras como “prova de respeito dado à arte e às faculdades poéticas” - ainda que tenham se visto, primeiramente, nos tempos do luxuoso Hotel Pimodan (*L'hôtel de Lauzun*), onde grandes artistas se reuniam para consumir haxixe.

Indicando-nos que ali, no primeiro encontro, os dois poetas de gerações distintas já convergiam em vários pontos, Baudelaire (1961, p.680) emenda: “*Nous nous entretînmes également de la grande fatuité du siècle et de la folie du progrès.*”

A estudiosa Glória Carneiro do Amaral, ao fazer a apresentação de um estudo que Gautier fez sobre Baudelaire (que apareceria em diversas edições como a apresentação de *Les Fleus du mal*), aponta para a aproximação dos dois poetas, já percebida por Walter Benjamin:

[...] é bom lembrar que Benjamin, mais de uma vez, estabelece elos de filiação e afinidades entre os dois poetas. Nenhum dos dois, por exemplo, lembra o crítico alemão, encontra prazer na própria época. Não admira que no primeiro encontro tenham trocado ideias sobre a “loucura do progresso”, “essa grande heresia de decrepitude”, segundo nos reporta o próprio Baudelaire em seu texto. Lembra também que a lésbica, heroína da modernidade na poesia baudelaيرية, já aparecera em *Mademoiselle de Maupin* (AMARAL, 2001, p.22).

Na sequência do ensaio, Baudelaire diz-nos que quando o elogiou pelo alto poder da bufonaria e pelo grotesco das primeiras obras, todas tão enérgicas, Gautier respondeu-lhe que, apesar de tê-las feito, que aquilo era coisa necessária à época, mas que não lhe agradava o riso, pelo motivo de distorcer e deformar a natureza divina. Assim, Baudelaire (1961, p.680) alerta-

nos sobre a complexidade do espírito de Gautier, que pode causar certos estranhamentos no admirador desavisado: enquanto é um “espelho cosmopolita de beleza” que reflete magnificamente, por consequência da época, a Idade Média e a Renascença, desde cedo, entretanto, o autor de *Émaux et Camées* “frequentou os Gregos e a Beleza antiga”. E aponta como prova disso para a defesa da beleza grega em plena época de exuberância romântica feita nas páginas do romance *Mademoiselle de Maupin*: “*Tout cela fut dit avec netteté et décision, mais sans dictature, sans pédanterie, avec beaucoup de finesse, mais sans trop de quintessence*” (1961, p.681).

Na verdade, o gosto de Gautier pela cultura helênica é algo evidente nas suas obras e conhecido pelos seus contemporâneos, que o colocavam como um grande defensor e entusiasta da arte grega, ainda que tenha em 1830, como *Jeune-France*, combatido o neoclassicismo. Na verdade, Gautier havia combatido a arte rígida da poética dos neoclássicos, e não a arte dos clássicos gregos e latinos. Prova disso é a relação²¹ de livros que compunham a sua biblioteca. Encontram-se nela, além das obras de seus contemporâneos, as de Aristófanes, as de Ésquilo, as de Homero, dentre outras.

Ao fim dessa segunda parte do artigo, Baudelaire revela-nos o motivo de sua falta de jeito em falar de Gautier: a infinita admiração que tinha pelo poeta de *Émaux et Camées*. Tal admiração ganhou mais força, diz ele, principalmente, depois que Gautier o recebeu humildemente em casa e o acolheu: “*Il se complaît innocemment dans une affectueuse et familière paternité*” (BAUDELAIRE, 1961, p.681).

2.3 O riso e o domínio das correspondências do perfeito mágico

Na terceira parte, Baudelaire aponta para a renovação poética feita pela primeira geração romântica, geração abrasadora que acendeu a curiosidade do público com suas obras. Mas adverte que aquele cenário favorável à arte e que aquele público, *agora*, no momento atual, estavam mudados. Em seguida, ele assinala que uma segunda geração, formada por Balzac e Barbier, emergiu; entretanto, segundo ele, apenas completou-se o ciclo da escola romântica, que ainda estava pendente, com o jovem Gautier e a obra *Les Jeunes-France: romans goguenards*, pois ela trazia consigo algo fundamental: o riso e o grotesco. Nas palavras de Baudelaire:

²¹ Cf. Librairie de la bibliothèque nationale. **Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Théophile Gautier**. Paris: Adolphe Labitte, 1873.
Disponível em: <https://archive.org/stream/cataloguedeslivr00gaut#page/n1/mode/2up>. Acesso em: 01/09/2015

[...] *la beauté du diable, c'est-à-dire la grâce charmante et l'audace de la jeunesse, il contient le rire, et le meilleur rire. Évidemment, à une époque pleine de duperies, un auteur s'installait en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe. Un vigoureux bon sens le sauvait des pastiches et des religions à la mode* (BAUDELAIRE, 1961, p.683).

Na sequência da apreciação das obras de Gautier, diz que *Mademoiselle de Maupin* serviu para definir a posição do jovem poeta naquele cenário: “*Par son style prodigieux, par sa beauté correcte et recherchée, pure et fleurie, ce livre était un véritable événement*”. Tanto é, aponta ele, que a obra despertou o interesse de Balzac, que logo quis conhecer quem a havia escrito e acabou por nomear Gautier como um dos colaboradores de sua revista, *La Chronique de Paris*.

Lê-se a apreciação de Baudelaire sobre arte de Gautier de 1835:

Avec Mademoiselle de Maupin apparaissait dans la littérature le Dilettantisme qui, par son caractère exquis et superlatif, est toujours la meilleure preuve des facultés indispensables en art. Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe (BAUDELAIRE, 1961, p.683, grifo nosso).

O poeta de *As Flores do mal* destaca a beleza da composição da obra, um *hino à beleza*, e a compara a um quadro feito por um pintor obstinado e guiado pelo sentimento do Belo. Tal obra traz em si não apenas cenas bem descritas, pintadas, mas, de acordo com uma crítica de Sainte-Beuve de 1863 (apud BOSCHOT, 1955, p.IX-X):

[...] *l'on se trouve à chaque instant arrêté et retardé par des espèces de chants et de melodies qui viennent à la traverse, et qui sont comme un écho de certains dialogues de Platon. Je pourrais noter, comme dans un opéra, nombre de ces beaux airs ou des ces hymnes [...] Le livre est plein de ces couplets qui recommencent sans cesse comme dans une monodie.*

Em meio à pintura e à música verbal, a obra eleva-se. Assim também notará, mais adiante, Baudelaire em relação ao trabalho de 1852 do “*maître*”, *Émaux et Camées*. Na ocasião, falará da fusão de dois elementos: da pintura e da música.

No mesmo tópico, Baudelaire (1961, p.685) reafirma sua compreensão da autonomia poética e coloca a poesia como uma arte livre da moralização e fundamentada somente na Beleza, citando aquilo que já fora dito por ele no prefácio da obra de Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*: que a poesia não pode se assimilar à ciência ou à moral, pois seu objetivo não é Verdade, mas, sim, ela mesma. E, após uma longa citação, continua a

discorrer sobre o que se entende naqueles tempos por obra de arte, apontando para os frequentes erros de apreciação e dizendo que, levados pelo entusiasmo passional, frequentemente falacioso, a crítica anseia pela “Verdade” e pelo “Bem”, deixando de lado a ideia de “Beleza”; e não só: por conta disso, articula Baudelaire, - escancaradamente irônico e referindo-se a obras da época, - chega-se até a distorcer o próprio conceito de Poesia e de poeta.

Após essas ponderações, Baudelaire (1961, p.688) distingue “*la sensibilité de cœur*” de “*la sensibilité de l’imagination*”, dizendo que a primeira não é favorável ao trabalho poético. Pois esta, diferentemente daquela, distingue-se por manejar criteriosamente (escolher e comparar) a matéria poética.

Assim como Ana Balakian (2007, p.35) assinalará na obra *O Simbolismo*, é importante notar que o poeta das “*Correspondances*”, em uma carta a Alphonse Toussenel, em 1856, já mostrava preferir a imaginação intelectual em detrimento à emocional. Dessa forma, aqui, temos outro ponto de convergência com a poética de Gautier, como veremos na sequência deste trabalho.

Em seguida, Baudelaire (1961, p.688-689) continua dizendo que, se relacionarmos o sentido da palavra “escritor” a partir do conceito de “sensibilidade de imaginação”, Gautier é “*l’écrivain par excellence*”, pois é um “*esclave de son devoir*”, de uma ideia fixa: o Belo. Quanto ao problema de honestidade poética, diz-nos que se deve supor que todos, mesmo os poetas, são honestos. E progride sua análise apontando para os pilares da literatura romântica: assinala que Chateaubriand cantou muito bem a glória dolorosa da melancolia e do tédio; que Hugo, imenso, mítico, representou as forças da natureza em embate; que o grandioso Balzac deu forma ao monstro da civilização, cheia de lutas e de ambições; e que Gautier, com seu culto exclusivo da Beleza, exprimindo a linguagem mais apropriada, tem uma grande importância no programa do movimento romântico.

Ao falar da trabalho verbal que caracteriza a poética de Gautier, o poeta chama a atenção para a precisão da expressão:

Pour parler dignement de l’outil qui sert si bien cette passion du Beau, je veux dire de son style, il me faudrait jouir de ressources pareilles, de cette connaissance de la langue qui n’est jamais en défaut, de ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un souffle divin, s’ouvrent toujours juste pour laisser jaillir le mot propre, le mot unique, enfin de ce sentiment de l’ordre qui met chaque trait et chaque touche à sa place naturelle et n’omet aucune nuance (BAUDELAIRE, 1961, p.689, grifo nosso).

Mas não somente isso, Baudelaire destaca aquilo que é fundamental em sua própria poética: o domínio das *correspondências*.

Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la Correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, et sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. Il y a dans le style de Théophile Gautier une justesse qui ravit, qui étonne, et qui fait songer à ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique. (BAUDELAIRE, 1961, p.689-690)

O termo “correspondências”, que é utilizado por Baudelaire, fundamenta-se, como observa Álvaro Cardoso Gomes (1997) em *A Santidade do Alquimista*, no “evangelho das correspondências” do místico sueco Swedenborg. Segundo Gomes, Baudelaire vale-se da ideia de analogias universais e coloca no trabalho poético a função de decifrar as correspondências do universo. Ou seja, para o autor de *As Flores do mal*, Gautier, mais que um símbolo de resistência contra o utilitarismo, é um poeta que, afastando todo o acaso da poesia e compreendendo todo o simbolismo universal, assim como Victor Hugo também o faz, maneja como um mágico a língua, a ponto de evocar e de presentificar qualquer coisa, sejam objetos ou sensações.

Em 1865, o iniciante Mallarmé, ainda na revista *L'Artiste*, dedica a Gautier, a Baudelaire e a Banville, em *Symphonie Littéraire*, algumas reflexões, admirações e débitos poéticos. A primeira honra é feita a Gautier, dizendo que, diante do tédio e a da estupidez terrena, resta-lhe apenas a leitura, aos pés da “Vênus eterna”, de *Émaux et Camées*; e que, após essa leitura:

Bientôt une insensible transfiguration s'opère en moi, et la sensation de légèreté se fond peu à peu en une de perfection. Tout mon être spirituel, — le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe, — est requis, et tout entier s'émeut, sous l'action de la rare poésie que j'invoque, avec un ensemble d'une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité. (MALLARMÉ, 1865, p.57, grifo nosso).

O jovem Mallarmé percebe, assim como já assinalara Baudelaire em 1859, a alta capacidade poético-analógica de Gautier, que se concretiza por meio de uma manipulação

verbal lúcida e perfeita. Com efeito, ainda que a poética de Mallarmé sofresse drásticas mudanças ao longo dos anos, um dos pilares mais caros de sua poética, a lucidez no processo criativo, levantava-se naquele momento.

Voltando ao artigo de Baudelaire, o poeta também nos revela a sensação de admiração e de espanto que produzia as primeiras leituras das obras de Gautier: uma perfeição na expressão, uma justeza perfeitamente trabalhada. E esse manejar perfeito era-lhe tão intrínseco, que, quando Gautier era demandado a escrever algo para o dia seguinte nos jornais, com muita naturalidade produzia na mesma perfeição.

No fim desse tópico, Baudelaire retoma algo dito por Gautier (apud BAUDELAIRE, 1961, p.690), que caracteriza exatamente a tal poética pautada na capacidade de expressão precisa e variada (afinal, Gautier era um poeta de dicionários): “*Tout homme qu’une idée, si subtile et si imprévue qu’on la suppose, prend en défaut, n’est pas un écrivain. L’inexprimable n’existe pas.*”.

Veremos mais adiante que, se “*l’inexprimable n’exite pas*” para Gautier, isso não se deve somente à capacidade do poeta expressar-se em termos variados do dicionário, mas também à capacidade de, por meio da criação de imagens e do manejar de várias referências (literárias, mitológicas, plásticas e musicais), evocar sensações. Ou seja, o poeta tanto flutua pelo discurso direto e suas exposições claras, o que ficará marcado por ser característico do movimento do *Parnasse*, quanto pela expressão indireta do sentimento por meio de imagens, que caracterizará em parte o que chamamos de Simbolismo.

2.4 O trabalho de elevação estética do gênero romanesco

Na quarta parte do artigo, Charles Baudelaire examina e assinala a capacidade do gênero romanesco em adaptar-se às várias empresas, concluindo que tanto o *romance* quanto a novela (pois pertencem ao romanesco) têm um domínio ilimitado. Contudo, esclarece ele (1961, p.691) que, enquanto o romance é um “*genre de roman*” que dialoga com a multidão, com o grande público, “*la nouvelle*” discursa aos “*initiés*”; e que enquanto o romance é um:

[...] *un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites [...]. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la totalité de l’effet [...].*

Assim como já havia Poe (2009) discorrido em sua “*Filosofia da composição*” sobre as vantagens, quanto ao efeito produzido, das obras literárias mais condensadas, o autor dos *Petits poèmes en prose* também o faz.

Baudelaire, assim, concluindo a sua linha de pensamento sobre as vantagens e desvantagens dos gêneros romanescos, diz que dentre as possibilidades possíveis, Gautier, com sua preocupação constante no fazer e no verbo, encontra na “*nouvelle*” (e suas variantes) a forma específica e mais apropriada para expressar sua poética:

L’esprit de Théophile Gautier, poétique, pittoresque, méditatif, devait aimer cette forme, la caresser, et l’habiller des différents costumes qui sont le plus à sa guise. Aussi a-t-il pleinement réussi dans les divers genres de nouvelle auxquels il s’est appliqué. (BAUDELAIRE, 1961, p.691).

Entre as diversas possibilidades da “*nouvelle*”, Baudelaire fala do cômico e da bufonaria, que tanto agradaram a Gautier, a exemplo de *Les Jeunes-France: romans goguenards*. Mas afirma que é em um tom específico desse gênero que Gautier se destaca: “*Mais là où il s’est le plus élevé, où il a montré le talent le plus sûr et le plus grave, c’est dans la nouvelle que j’appellerai la nouvelle poétique*”. (BAUDELAIRE, 1961, p.691, grifo do autor).

Baudelaire, com o intuito de se explicar, discorre sobre o *romance de costumes*, muito apreciado e aclamado pela população parisiense devido à possibilidade de ver-se refletida na fábula. Baudelaire fala da grandiosidade de Balzac, assinalando que ele era mais que um simples observador do cotidiano, era um visionário apaixonado e atento. Porém, ao falar de Gautier, Baudelaire logo alerta: “*La muse de Théophile Gautier habite un monde plus éthéré...*”, assinalando que ela, a musa de Gautier, não se importa com as trivialidades cotidianas das relações humanas nas agitadas ruas de Paris; e que ela prefere os locais monótonos, desertos, inabitados: “*Elle habite volontiers des appartements somptueusement ornés où circule la vapeur d’un parfum choisi*”. (BAUDELAIRE, 1961, p.693). E ele completa:

Ses personnages sont les dieux, les anges, le prêtre, le roi, l’amant, le riche, le pauvre, etc... Elle aime ressusciter les villes défuntes, et faire redire aux morts rajeunis leurs passions interrompues. Elle emprunte au poème, non pas le mètre et la rime, mais la pompe ou l’énergie concise de son langage. Se débarrassant ainsi du tracas ordinaire des réalités présentes, elle poursuit plus librement son rêve de Beauté; mais aussi elle risquerait fort, si elle n’était pas si souple et si obéissante, et fille d’un maître qui sait douer de vie tout ce qu’il veut regarder, de n’être pas assez visible et tangible. Enfin, pour laisser de côté la métaphore, la nouvelle du genre poétique gagne immensément en dignité; elle a un ton plus noble, plus général; mais elle est sujette à un grand danger, c’est de perdre beaucoup en réalité, je veux dire en magie et vraisemblance. (BAUDELAIRE, 1961, p.693, grifo nosso).

Segundo Baudelaire, o leitor sente-se transportado ao passado e facilmente embriaga-se com a vida ressuscitada, mas sempre percebendo a mão rígida do poeta. Dessa forma, o que chama de “*nouvelle poétique*” torna-se mais claro. Entretanto, apenas no quarto capítulo deste trabalho trataremos de discorrer densamente sobre isso. Por enquanto, basta-nos destacar que o autor de “*Correspondances*” aponta ainda para a precisão de Gautier em descrever e dar alma aos objetos. A isso, ele relaciona a erudição plástica do autor, que é um sujeito assaz viajante, profundo conhecedor de diversos países e, conseqüentemente, de estilos de artes distintos.

Ce goût inné de la forme et de la perfection dans la forme devait nécessairement faire de Théophile Gautier un auteur critique tout à fait à part. Nul n'a mieux su que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art, fût-il le plus désolé et le plus terrible qu'on puisse supposer. C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme. Comme critique, Théophile Gautier a connu, aimé, expliqué, dans ses Salons et dans ses admirables récits de voyages, le beau asiatique, le beau grec, le beau romain, le beau espagnol, le beau flamand, le beau hollandais et le beau anglais. Lorsque les œuvres de tous les artistes de l'Europe se rassemblèrent solennellement à l'avenue Montaigne, comme en une espèce de concile esthétique, qui parla le premier et qui parla le mieux de l'école anglaise, que les plus instruits parmi le public ne pouvaient guère juger que d'après quelques souvenirs de Reynolds et de Lawrence? (BAUDELAIRE, 1961, p.694-695).

Por fim, Baudelaire aponta Gautier como o crítico que encontra a melhor forma de analisar as obras plásticas, pois ele expressa, dentre todas as formas e matizes existentes, a mais precisa durante a análise. E diz ainda que, devido à falta de grandes artistas na França e à proliferação de moralistas e filósofos, a atuação de Gautier na sociedade é um bem, pois se relaciona à educação artística do povo, em razão do pensamento racional e positivista que domina a França: “*Où il ne faut voir que le beau, notre public ne cherche que le vrai*” (BAUDELAIRE, 1961, p.696).

2.5 O horror da população pela poesia e o duplo elemento que compõe a poética de Gautier

Desenvolvendo o que já havia começado nos capítulos anteriores do artigo, na quinta parte, Baudelaire (1961, p.696) afirma : “[...] *la France n'est pas poète, elle éprouve même, pour tout dire, une horreur congéniale de la poésie*”. Em seguida, ele aponta para a preferência

do público pelos autores prosaicos e, sobretudo, pelos que tratam de assuntos de cunho político, afinal, entre os franceses, não é o Belo que é a principal aspiração, e, sim, a noção de Verdade.

Cela vient non seulement, je crois, de ce que la France a été providentiellement créée pour la recherche du Vrai préférablement à celle du Beau, mais aussi de ce que le caractère utopique, communiste, alchimique, de tous ses cerveaux, ne lui permet qu'une passion (BAUDELAIRE, 1961, p. 697).

Baudelaire (1961, p.697) assinala o espírito melancólico, porém *material, concreto e sensual* de Gautier, ao afirmar: “*Théophile Gautier a continué, d'un côté, la grande école de la mélancolie, créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel, et confinant quelquefois à la tristesse antique*”. Baudelaire discorre ainda sobre o “*néant*” que emerge de alguns dos poemas da obra *La Comédie de la Mort* e sobre a sinfonia, que remete ao estilo beethoviano, no poema “*Les Ténèbres*”. E acrescenta:

D'un autre côté, il a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit. Dans ce sens, il a vraiment innové; il a fait dire au vers français plus qu'il n'avait dit jusqu'à présent; il a su l'agrémenter de mille détails faisant lumière et saillie et ne nuisant pas à la coupe de l'ensemble ou à la silhouette générale. Sa poésie, à la fois majestueuse et précieuse, marche magnifiquement, comme les personnes de cour en grande toilette. (BAUDELAIRE, 1961, p.698).

“*Consolation par les arts*”, segundo Baudelaire, ou seja, as referências e as menções de inúmeros objetos pitorescos e artísticos, é a grande novidade que Gautier traz para a poesia, que, assim, sem precedentes, adquire admirável elegância. Menciona ainda que a lírica do poeta em questão, sempre em um movimento elástico e ondulado, eleva-se; e que, graças à sensibilidade, o “*maître*” transferiu a majestosidade do verso alexandrino para o conciso octassílabo, em *Émaux et Camées*.

E ele ainda aponta para algo sobre tal obra que será fundamental para a sequência do nosso estudo: “*Là surtout apparaît tout le résultat qu'on peut obtenir par la fusion du double élément, peinture et musique, par la carrure de la mélodie, et par la pourpre régulière et symétrique d'une rime plus qu'exacte*” (BAUDELAIRE, 1961, p.700, grifo nosso). Por conta disso, conclui ele, há uma grande impossibilidade de qualquer amante de poesia esquecer esses poemas precisos, marmóreos, talhados pela perfeição, levemente coloridos, cada um a seu modo, que remetem a estátuas, a flores ou a joias.

2.6 A frieza do poeta

Baudelaire sabia que, se, para os contemporâneos, Gautier era apenas um autor de estilo corrente, para a posterioridade, seria um grande mestre: “*Devant le public, il n’est aujourd’hui qu’un ravissant esprit; devant la postérité, il sera un des maîtres écrivains, non seulement de la France, mais aussi de l’Europe*” (1961, p.700). Baudelaire afirma, ao fim, que poderia escrever um ensaio só para refutar a afirmação consensual de que Gautier ignora a política e a religião. Porém, para ele, Gautier não os ignora, ele apenas apreende as problemáticas por outro ponto de vista que abrange todas as categorias; trata-as de cima para baixo, na hierarquia da escritura, partindo sempre do alto, da natureza. Baudelaire alega que as acusações de que Gautier é um escritor frio e que lhe falta humanidade são frutos de irreflexão. “Ignorâncias” que poderiam ser respondidas pelo autor com a premissa de que sua posição elevada como poeta o faz ser assim, frio, - coisa que, pelo que conhece de Gautier, jamais seria dita. Propõe, então, uma segunda resposta: renúncia ao que é incurável na humanidade e a preferência pela “Musa imaculada”.

Adverte ainda que não estranhem as últimas opiniões concessivas de Gautier feitas ao Progresso e à Indústria, afinal, ele é um sujeito que preza pela pacificidade, mesmo que esteja diante desses inimigos tirânicos da Poesia; mas que as pessoas não se iludam com isso: sua verdadeira opinião está velada, escondida, e somente alguns podem realmente entrevê-la. Se Gautier até o momento não fora agraciado pelo reconhecimento e, por isso, não desempenhava nenhuma função oficial, para Baudelaire, assim era melhor, pois, do contrário, envolvendo-se com postos oficiais e grandes, poderia perder sua liberdade e sua “*clairvoyance*” de poeta.

Acerca desse distanciamento lírico da existência comum, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, T. W. Adorno nos explica:

Sua [da lírica] distância da pura e simples existência se torna medida de falsidade e ruindade desta. Ao protestar contra a existência, a poesia exprime o sonho de um mundo em que as coisas sejam de outro modo. A idiosincrasia do espírito lírico diante do domínio da mercadoria sobre o homem, que desde o início da era moderna se estendeu e, desde a época de revolução industrial, se alargou com o poder dominante de vida (ADORNO, 2003, p.69).

No que concerne ao desejo por um mundo onde as coisas estejam de outro modo, ocorrem, nas obras de Gautier, inúmeras evasões. Evasões essas possibilitadas, em grande parte, pelas narrativas fantásticas ou pelas novelas históricas, isto é, por tudo aquilo que se distancia dos problemas contemporâneos.

Como exemplo de evasão, a descrição de sonhos é utilizada pelo autor com grande frequência, seja na narrativa ou em alguns poemas; entretanto, não há a mesma sinceridade mística de um Gérard de Nerval. Tal investida no onírico advém de uma possibilidade de exibição de estilo, pelo qual Gautier cria um universo muito mais agradável que a simples realidade parisiense. Configura-se, assim, uma espécie de evasão pela estética. Uma estética que procura captar o Eterno, o Absoluto, e não algo frágil que advém de um olhar fragmentado inserido em uma sociedade de moral e de política datadas.

Em 1866, na novela *Spirite*, em uma atitude explicativa, talvez um desabafo, Gautier deixa-se falar no mais alto grau de sinceridade por uma personagem (um espírito) que discursa ao *decadente* protagonista Guy de Malivert, escritor:

[...] Mais, sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent.[...]

Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif: le premier exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal; le second présente les objets tels que les offre la nature; il procède par images, par descriptions; il amène les choses sous les yeux du lecteur; il dessine, habille et colore exactement ses personnages, leur met dans la bouche les mots qu'ils ont dû dire et réserve son opinion. Cette manière était la vôtre. À première vue on eût pu vous accuser d'une certaine impartialité dédaigneuse qui ne mettait pas beaucoup de différence entre un lézard et un homme, entre la rougeur d'un coucher de soleil et l'incendie d'une ville; mais, en y regardant de près, à des jets rapides, à des élans brusques, aussitôt arrêtés, on pouvait deviner une sensibilité profonde contenue par une pudeur hautaine qui n'aime pas à laisser voir ses émotions.

Ce jugement littéraire s'accordait avec le jugement instinctif de mon cœur; et maintenant que rien ne m'est caché, je sais combien il était juste. Toutes les emphases sentimentales, larmoyantes et hypocritement vertueuses vous faisaient horreur, et, pour vous, duper l'âme était le pire des crimes. Cette idée vous rendait d'une sobriété extrême dans l'expression des pensées tendres ou passionnées. Vous préfériez le silence au mensonge ou à l'exagération sur ces choses sacrées, dussiez-vous passer aux yeux de quelques sots pour insensible, dur et même un peu cruel. Je me rendis compte de tout cela, et je ne doutai pas un instant de la bonté de votre cœur. Pour la noblesse de votre esprit, il ne pouvait s'élever la moindre incertitude; votre dédain altier de la vulgarité, de la platitude, de l'envie et de toutes les laideurs morales la démontrait suffisamment (GAUTIER, 1886, p. 111 e 112).

Parece-nos que a indiferença e a frieza de Malivert são também as de Gautier; e que elas nada mais são que formas de protesto. Protesto esse contra o aviltamento de uma sociedade maculada pelo capital e que não busca outra coisa senão a utilidade das coisas. E, assim, a

resposta sobre uma possível falta de ética para com a humanidade toma formas claras. O poeta não é antiético, apenas escolhe o caminho da recusa.

Porém, essa indiferença à sociedade utilitária do século XIX em favor da busca do Absoluto, alcançado pela perfeição formal, ganharia cada vez mais adeptos. Nos anos de 1860, mais precisamente, com a revista *Le Parnasse Contemporain* (1866), esse posicionamento estruturaria toda uma estética.

E como assinala Alfredo Bosi (1977) em *O Ser e o Tempo da Poesia*, no capítulo “Poesia e Resistência”, o Parnaso, que segundo a mitologia clássica era uma das casas de Apolo e das nove Musas, refere-se a um lugar elevado e recluso, onde se desempenhava o ofício do verso. Contudo, Carpeaux (1987, p.1425-1426) delimita o que significou essa indiferença social pela “cultura da forma”, assinalando que o Parnaso, a “*tour d’ivoire*” tomada pela “[...] esterilidade de ourivesaria verbal [...]”, embora se revele uma “escola” de reclusão frente ao utilitarismo da sociedade, nada mais foi que um espelho da “casa burguesa de 1860” abarrotada de “[...] bricabraques e enfeites inúteis [...]”. Todavia, destaca Carpeaux, é apenas com a renúncia ao lugar-comum e à clareza de pensamento, tão típicos do Parnaso, que Mallarmé realiza a verdadeira reclusão. Entretanto, neste trabalho, não nos aprofundaremos em uma análise da reclusão pretendida pela “escola” do *Parnasse*. Antes, interessa-nos assinalar a tentativa de renúncia de Gautier ao gosto do público médio, o público burguês.

3- GAUTIER E O GÊNERO ROMANESCO

Em “O realismo e a forma do romance”, o historiador e crítico literário Ian Watt (2010, p.9-36), após fazer uma investigação pela história da filosofia sobre as implicações perceptivas que alguns pensadores ocidentais legaram ao indivíduo, destaca que o romance carrega intrinsecamente em si uma forma “realista” de percepção do mundo, sem a qual ele não seria possível. Tal forma, segundo o historiador inglês, tem sua gênese no programa filosófico iluminista descartiano e lockiano, mas apenas em meados do século XVIII com Thomas Reid é que ela foi intencionalmente formulada. *Grosso modo*, segundo a explicação de Watt (2010), foi em virtude de a natureza filosófica iluminista ter partido do princípio de que o indivíduo pode apreender a *verdade* por meio dos sentidos, haja vista que a “realidade” captada pela experiência sensorial mostrava-se indubitavelmente universal, que o romance se instituiu como produto dessa maneira de perceber o mundo, a *realista*, - que, como alerta Watt, não deve ser confundida com a escola literária francesa de meados do século XIX.

Dito isso, levando em consideração todas as transformações políticas e sociais que os séculos XVIII e XIX suportaram, Watt (2010) avança em seu ensaio destacando que essa forma “realista” foi determinante para o desenvolvimento do gênero e que ela é a grande diferença entre os romancistas do século XVIII e a ficção anterior. O estudioso inglês destaca ainda que o romance foi a forma literária que mais refletiu plenamente a orientação individualista e inovadora do espírito que germinava na Europa, ao passo que as formas anteriores cultuadas pelos clássicos e renascentistas expressavam tão somente tendências gerais das sociedades. Foi por consequência de todas essas implicações, conclui o estudioso, que o romance atingiu sua popularidade e sucesso.

Importante é destacar que, para Ian Watt (2010), o *realismo* não se caracteriza pelo tipo de vida que representa, mas pelo modo como a representa. Enquanto a ficção antiga buscava a verdade universal, por meio de enredos tradicionais, na experiência geral de tipos humanos genéricos localizados num tempo mítico, o romance “realista” busca na experiência individual de personagens singulares, que estão em espaços e tempos minuciosamente localizados, essa verdade universal. E mais, enquanto a linguagem daquele é impregnada de uma excessiva ornamentação poética (alto grau de linguagem figurativa), o método formal do realismo preocupa-se predominantemente com uma linguagem despojada de ornamentação, com uma linguagem predominantemente referencial.

Watt (2010) privilegia em sua abordagem, principalmente, o desenvolvimento do romance em solo inglês. Diante disso, para entendermos a relação da popularidade do gênero no século XIX na França, é preciso que façamos alguns apontamentos.

Com a queda do Antigo Regime, causada sobretudo pelas seguidas revoltas das classes populares e burguesas, o fim da antiga hierarquia que assegurava privilégios ao clero e à nobreza proposta pelo Estado Absolutista extinguiu-se. Essa grande mudança hierárquica colocou a classe burguesa mais ainda em ascensão e, assim, mudou drasticamente o panorama socioeconômico, que, por sua vez, trouxe consequências às Artes. Um problema fundamental, que abalou várias esferas, surgiu então; e ele relaciona-se ao fim do “mecenas” do Estado.

Se antes o artista era protegido politicamente e financeiramente pelo Estado Absoluto, que destinava recursos às produções artísticas em troca de seu deleite ou de sua projeção, após a decantação das turbulências causadas pela Revolução e pela queda do Império de Napoleão, o artista viu-se desamparado. Seu velho mecenas não existia mais; seu novo senhor era então uma classe que ascendia e dominava intensamente vários setores. Ou seja, seu novo mecenas era a classe burguesa. Se antes da Revolução de 1789-1799 essa classe já detinha o poder econômico, com a queda do Estado Absoluto e da aristocracia, ela também obteve o poder político.

Dessa forma, um grande impasse surgiu: essa nova classe, embora detivesse o poder político e econômico, caracterizava-se, sobretudo, pela sua escassa cultura e pela sua visão mercantilista de tudo. Guiada pela agiotagem, pelo lucro, pelo acúmulo e pelo utilitarismo, obviamente, ela ignorava o valor estético das obras do passado. Dessa maneira, o artista, então desamparado, precisou adequar-se ao seu novo público, a esse público burguês. Partindo dessa nova necessidade que mencionamos e das ponderações que faz Ian Watt (2010), é fácil imaginar o motivo da ascensão do gênero romanesco na França estar tão ligado ao século XIX e a essa nova sociedade fundamentada na individualidade.

No decorrer do século XIX, vimos escritores que exaltavam o dever cívico e o patriotismo por meio de uma prosa acessível; vimos também muitos apostando na representação dos costumes da época, ou seja, na representação do cotidiano burguês - afinal, conforme Baudelaire afirma (1961, p.692), os parisienses adoravam ver-se refletidos.

Desse modo, uma nova sociedade se estabelecia; com ela, o romance triunfou, sobretudo devido à sua forma “realista”, à sua aproximação do leitor pouco exigente e à sua linguagem predominantemente referencial e, por consequência, mais acessível. Assim, nesse turbulento século, muito bem apreciados e vendidos foram os romances e novelas de Honoré de Balzac, de Stendhal, de Alexandre Dumas, de George Sand, de Victor Hugo, etc.

Em outro ensaio, “O público leitor e o surgimento do romance”, Ian Watt (2010, p.37-62) disserta diretamente sobre esse sucesso do gênero romanesco no decorrer do século XVIII e destaca duas causas que o levaram a essa prosperidade em solo inglês: o desenvolvimento da imprensa e a alfabetização; apontamento que também fará Auerbach (2015, p.360) acerca do século seguinte: “A partir do século XIX, na maioria dos países europeus, toda a gente sabe ler, todos querem ler, e os progressos técnicos da arte gráfica permitem a satisfação dessa necessidade de leitura”. Convergindo a esses apontamentos, Carpeaux, por sua vez, assinala o elo entre a ascensão do burguês e a multiplicação das obras em prosa:

Começou uma época da prosa. Pela primeira vez na história da literatura universal, a prosa tornou-se mais importante que o verso. Uma forma de literatura em prosa, o romance, quase absorveu todos outros gêneros; o gênero de Cervantes e Alemán, Defoe e abbé Prévost, Rousseau e Scott, Stendhal e Manzoni, tornou-se a expressão soberana da vida burguesa. (CARPEAUX, 1987, p.1396).

Se o romance é o gênero símbolo de uma classe de natureza pouco exigente esteticamente, uma questão que diz respeito ao agressivo e “antiburguês” Gautier emerge: como o autor de *Mademoiselle de Maupin* lidou com essa hegemonia do gênero romanesco? Antes de formular a resposta que se liga ao propósito deste trabalho, que é o de aproximar a poesia e a narrativa fantástica do autor, é importante discorrermos sobre o primeiro volume romanesco do autor: *Les Jeunes-France: romans goguenards*, de 1833. Além disso, a fim de compreender quais os traços marcantes da “poética” de Gautier, nos subcapítulos que se seguirão depois, discorreremos sobre o conto fantástico na França e sobre a motivação e função das descrições nas narrativas “*Omphale, histoire rococo*” e *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*.

3.1 Gautier escrevendo prosa

Após ter escrito suas *Poésies* em 1830 e a sua poesia narrativa *Albertus ou L'Âme et le pêché* em 1832 à maneira dos poemas narrativos de Byron, como aponta Carpeaux (2012, p.308), Gautier lançou, em 1833, um livro de prosa: *Les Jeunes-France: romans goguenards*. Tal livro, na verdade, continha alguns textos escritos em 1832 (“*Onuphrius Wphly*”²² e “*Elias Wildmanstadius*”) que comporiam uma obra chamada *Contes du Bousingo, par une*

²² Em *Les Jeunes-France: romans goguenards*, título “*Onuphrius Wphly*” deu lugar a “*Onuphrius, ou les Vexations d’un admirateur d’Hoffmann*”.

Camaraderie. Esta, por sua vez, caracterizar-se-ia pela união de textos de alguns dos “*Jeunes-France*” (Nerval, Borel, Philothée O’Needy, etc.) e formaria uma espécie de manifesto do *Petit Cénacle* contra o espírito neoclássico, lúcido e harmonioso. Porém, como por algum motivo a obra não foi publicada e, também, Gautier afastou-se do grupo, os dois contos juntaram-se a outros e serviram a outro propósito: satirizar o próprio exagero romântico dos antigos companheiros²³, conforme aponta René Jasiski (apud SANGSUE, 1987, p.297).

Dessarte, Daniel Sangsue (1987, p.297-319), na obra *Le récit excentrique: Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, destaca o caráter híbrido e ambíguo da obra, pois ela ao mesmo tempo em que é uma reação ao neoclássico é também uma sátira aos exageros do Romantismo. Por conta das inúmeras excentricidades do estilo de Gautier, que, segundo Francis B. Barton (apud SANGSUE, 1987, p.288), claramente imita o estilo de Laurence Sterne em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, a obra adquire uma natureza “antiromanesca”, de acordo com os apontamentos de Sangsue. As inúmeras epígrafes, o teor satírico, a infinidade de pastiches e o exagero digressivo das narrações levam o teórico a caracterizar dessa maneira a obra, sobretudo porque, assim, ela enfrentava e procurava desconstruir a já popular estrutura romanesca consumida pela emergente burguesia, que, como dito anteriormente, cada vez mais se consolidava no século XIX. É essa construção satírica que Baudelaire, em 1859, chamou de “[...] *la beauté du diable* [...]” (1961, p.683).

Contudo, conforme aponta Baltor (2007, p.113), outra parte dessa obra também salta aos nossos olhos: o prefácio. Irônico, humorístico e agressivo, ele também é revelador: “[...] *Ainsi, n’étant bon à rien, pas même à être dieu, je fais des préfaces et des contes fantastiques; cela n’est pas si bien que rien, mais c’est presque aussi bien, et c’est quasi synonyme.*” (GAUTIER, 1875, p.XIV). Tal prefácio é revelador no sentido de que nele e nos outros prefácios do autor está a gênese do prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, de 1834. Ou seja, logo percebemos a indiferença política, o repúdio aos valores do espírito burguês (ao trabalho e ao lucro), a confissão da inércia e a falta de vontade de satisfazer o gosto do público com o “romance tradicional”. Nesse prefácio, Gautier dirá:

*Alors, quelques officieux sont venus, qui m’ont dit: Il faut faire un livre. Je l’ai fait, mais sans prétention aucune, je vous prie de le croire, comme une chose qui ne mérite pas la peine qu’on s’en défende, comme on demande la croix d’honneur pour ne pas être ridicule, pour être comme tout le monde. **Il est indécent aujourd’hui de ne pas avoir fait un livre, un livre de contes tout au***

²³ A obra possui os seguintes contos que assinalam as excentricidades dos “*Jeunes-France*”: “*Sous la table, dialogue bachique sur plusieurs questions de haute morale*”, “*Onuphrius, ou les Vexations d’un admirateur d’Hoffmann*”, “*Daniel Jovard, ou la Conversion d’un classique*”, “*Celle-ci et Celle-là, ou la Jeune-France passionnée*”, “*Élias Wildmanstadius, ou l’Homme moyen-âge*” e “*Le Bol de Punch*”.

moins: j'aimerais autant me présenter dans un salon sans culotte que sans livre. Il est juste de dire que j'avais déjà fait un volume de vers, mais cela ne compte pas; c'est un volume de prose de moins, voilà tout. (GAUTIER, 1875, p.V-VI, grifo nosso).

Além de revelar a forte tendência de publicação de livros em prosa no século XIX na França, Gautier aponta para o papel inferior que os versos adquiriram naquele nova sociedade. Como sinalizou Baltor (2007, p.104), apoiada na obra de Pierre Bourdieu (2003), *As regras da arte*, nesse século de avidez por lucro, nesse século de progresso e de indústrias em que o valor dos objetos está intrinsecamente relacionado às suas utilidades, o romance e o teatro (o drama), por serem acessíveis culturalmente ao novo público leitor e espectador, foram os gêneros mais cultivados. Enquanto isso, a poesia foi posta em um segundo plano; e não raro considerada um gênero perigoso.

No sentido de denunciar esse utilitarismo e de explicar o pavor que sente pela prosa, no prefácio de *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique*, lemos:

En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. – Elle rentre dans la vie positive, de poésie, elle devient prose, de libre, esclave. – Tout l'art est là. – L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. – La peinture, la sculpture, la musique ne sert à rien. (GAUTIER, 1905, p.4-5, grifo nosso).

Gautier estabelece uma clara oposição entre a natureza poética e a prosaica. Enquanto a primeira é o sinônimo de “luxo”, de “florescência”, de “desabrochar da alma na ociosidade”, a segunda liga-se ao mundo “positivo”, útil. Logo, a segunda possui uma natureza feia e servil; servil, sobretudo, às necessidades do século, segundo Gautier aponta em “*L'utilité de la poésie*”, (obra póstuma) - que Baltor (2007) também evidenciou em seu estudo:

Il est bien convenu que le siècle n'est pas poétique, que les vers ne se vendent pas, et qu'il faut être enragé ou provincial pour en faire. [...] Tout article sur un volume de poésie doit forcément commencer par des doléances ou des lamentations. Les critiques d'ailleurs n'aiment guère les poètes, et ils aiment encore moins les vers. Il est fort commode, en effet, de déprécier une chose que l'on ne comprend pas [...]. L'objection que les vers ne se vendent pas me paraît tout à fait sans importance et ne prouve rien contre leur excellence. Les plus belles choses ne se vendent ni ne s'achètent. L'amour, la beauté et la lumière ne se trouvent heureusement pas dans les boutiques. (GAUTIER, 1880, p.209-210, grifo nosso).

Contra a servilidade da prosa comum, do romance burguês, do discurso positivo, Gautier publicará, em 1835-1836, o polêmico, “monódico” e ao mesmo tempo cheio de imagens e de sugestões *Mademoiselle de Maupin*; o irreverente, excessivamente descritivo e também

sterniano *Fortunio*²⁴, em 1837; além de uma série daquilo que, como vimos no segundo capítulo, Baudelaire chamou de “*nouvelle poétique*” (*Une nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule*, *Le Roman de momie*, etc) e de contos e novelas fantásticas. Ou seja, o autor recusava-se a compor o tradicional *romance de costumes*, tão agradável ao burguês. Quando compunha alguma trama sobre o contemporâneo, não era a França o espaço eleito nem o tempo contemporâneo o representado, era a exótica Espanha de *Militona*, a Grécia da segunda parte da novela *Spirite*, a Itália de *Jettatura* e de *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*; além do antigo Egito do já mencionado acima *Le Roman de momie*. Os locais exóticos e contemporâneos ao poeta eram pintados segundo a tradição local; as antigas civilizações, exumadas e representadas em detalhes. Claro, não podemos esquecer que essa abordagem estava intimamente ligada ao novo valor que a História adquirira para o século XIX, conforme nos alerta Auerbach (2015, p.349-350).

Outro ponto que não podemos deixar escapar é o que diz respeito a essa habilidade descritiva do autor. Como apontou Emile Bergerat (1879) e muito bem ressalta Baltor (2010, p.7), o interessante é observar que Gautier, devido à sua ambição inicial pela pintura e, depois, pela sua impossibilidade de seguir nela, considerava-se um pintor que tinha as palavras como a sua principal ferramenta. Com efeito, observa-se frequentemente que, à medida que o autor amadurece, a tipologia textual descritiva ganha cada vez mais espaço em suas obras em prosa. Com esse crescente predomínio e essa posição privilegiada da descrição dentro do conto ou da novela, percebe-se também que a composição da tipologia torna-se mais sofisticada, como veremos na sequência deste capítulo ao analisar duas produções fantásticas.

Partindo desses breves apontamentos, que na sequência do trabalho serão aprofundados, discorreremos no próximo tópico sobre o predomínio das descrições em suas narrativas.

3.2 Uma possível motivação para o domínio da descrição

Georg Lukács (1965, p.43-94), no ensaio “Narrar ou descrever”, contrastando a descrição de uma corrida de cavalos feita no romance *Ana Karenina*, de Liev Tolstoi, com outra feita no

²⁴ Sobre a obra *Fortunio*, Baltor (2007, p.159-171) aponta para as pausas que o narrador faz e para os diálogos que estabelece com leitor sobre o futuro da personagem e da própria narrativa. A estudiosa ainda nota que o narrador sabe dos seus excessos descritivos, mas, que, apesar disso, ao invés de recorrer às soluções comuns dos romances da época, continua a descrever e conjectura matar uma personagem: “Ô Calíope! Musa do clarim de bronze sustente nosso fôlego – Que diabos iremos dizer no capítulo seguinte? Só nos resta matar Musidora. – Vede, Fortunio, a que extremo vós nos reduzis. Nós criáramos uma linda mulher especialmente para ser vossa amante, e nós somos forçados a matá-la na página 85, contrariamente às normas vigentes, que permitem somente dar uma alfinetada nesta bolha inflada por um suspiro de amor, que é chamada de heroína de romance, na página 310 ou 320, aproximadamente” (GAUTIER apud BALTOR, 2007, p.170, tradução de Baltor).

romance *Naná*, de Emile Zola, aborda o tema das descrições nas narrativas e avalia a função de cada uma delas nos respectivos romances. Ele, então, discorrendo sobre a fragilidade de ligação e de motivação da descrição no romance de Zola, formula uma crítica ao predomínio da descrição nas narrativas da época e, principalmente, sugere os motivos para a recorrente utilização gratuita da mesma.

Para o estudioso húngaro, o grande exemplo de narrador é o de Tolstoi, pois este permite de maneira satisfatória que os sujeitos por meio da *práxis* de suas ações se desenvolvam no decorrer da obra e não apenas recorre à descrição de pormenores, nivelando todas as coisas observadas, assim como era a tendência observada nas narrativas de meados do século XIX e do início do século XX. Para ele (1965, p.61), o predomínio do método descritivo na narrativa revela-se, na verdade, uma tentativa de encobrimento das carências da significação épica.

Discorrendo ainda sobre a técnica descritiva de cenas utilizada por Flaubert em *Madame Bovary* e afirmando que, embora esta fosse coerente com as aspirações genuinamente artísticas, carecia de uma autêntica significação social, Lukács (1965, p.50) chega a um ponto crucial de sua crítica:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.

Após aquele momento em que Balzac, Dickens e Tolstoi estavam inseridos, no centro das transformações e das crises sociais, Lukács (1965, p.50-54) afirma que a opção pelo narrar ou pelo descrever acabou ultrapassando a mera necessidade de um modo preciso de expressão das formas que se exibiam na vida social. Segundo ele, Balzac e toda aquela geração haviam participado ativamente das transformações sociais, ao contrário de Zola e de Flaubert, que, inseridos em uma sociedade burguesa já cristalizada, se recusavam a participar ativamente dela, optando pelo seu desprezo e pelo ódio, enquanto a observavam. Se a descrição em Balzac era apenas um momento entre tantos outros na narrativa, em Zola e Flaubert, “[...] escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho [...]” (LUKÁCS, 1965, p.52), ela adquiriu um sentido distinto.

Sabendo que, de certa maneira, Zola e Flaubert estão em uma mesma tendência opositiva, na qual também está o resistente Théophile Gautier, à sociedade burguesa, a afirmação feita por Lukács pode ser qualificada como contundente, como evidenciamos na exposição dos prefácios e com a afirmação de Cassagne de que Gautier serviu como um modelo de resistência.

Entretanto, se o ódio ao burguês faz dele o elo entre gerações, a motivação de sua técnica descritiva é diferente da dos escritores realistas e naturalistas. Nestes, se aquilo que chamou Barthes (2004) de “efeito de real” é a quase que a exclusiva motivação, em Gautier, a descrição liga-se a outros propósitos, como veremos mais adiante.

3.3 Os contos fantásticos e Gautier

A estudiosa Ana Luiza Camarani (1992, p.51-60), no seu artigo “O conto fantástico no Romantismo”, indica, a partir de seu amplo conhecimento teórico do “gênero”, dois modos de compreensão do nascimento do fantástico apontados pelos teóricos. A primeira maneira de compreendê-lo corresponde ao pensamento de Louis Vax e de Marcel Schneider: o fantástico, marcado pela oposição entre real e irreal, sempre existiu na história da humanidade e sempre se adequou ao devir histórico dela. A segunda maneira, por outro lado, adotada pela maioria dos teóricos que a estudiosa apresenta (Castex, Caillois, Todorov e Finné), assinala um paralelismo entre o Romantismo e o “gênero”, devido à proximidade de suas naturezas. A partir disso, Camarani sintetiza esses traços que revelam o paralelismo:

Assim, a evasão, o desequilíbrio, a desordem, a desarmonia, a subjetividade, o exagero, a inquietação, a sensibilidade, a imaginação, a irregularidade e o ímpeto; o gênio original e a exaltação dionisíaca; a preponderância do elemento noturno, a existência de algo selvagem e também patológico, e a inclinação profunda para o mórbido, que são componentes do Romantismo, são também elementos do fantástico. (CAMARANI, 1992, p.51).

Segundo ainda Camarani, a segunda compreensão pode ter confirmada sua efetividade de escolha pelo fato de que nos países onde o Romantismo não conseguiu se fixar, como no caso das apolíneas Espanha e Itália, a produção de literatura fantástica foi mínima. Nos países do Norte, a exemplo da Alemanha e dos países anglo-saxões, por outro lado, houve uma vasta produção. Na França, porém, onde houve uma forte influência estrangeira para romper com a secular harmonia e razão neoclássica, a produção fantástica foi moderada.

Apesar do fantástico na França ter dependido da influência estrangeira, que veio, principalmente, do romance gótico inglês e, no ano de 1828, da tradução para o idioma francês dos contos fantásticos do alemão E.T.A. Hoffmann, Camarani (1992, p.52) destaca o pioneirismo, já em 1772, de Cazotte na obra *Le diable amoureux*. Em seu artigo, Charles Nodier também é lembrado como grande precursor e disseminador desse gênero na França. Suas obras e a tradução em língua francesa das obras de E. T. A. Hoffmann por Loeve-Weimar nos anos de 1828-1829 (cf. CAMARANI, 1992, p.54) culminariam na rápida adesão do

fantástico entre os franceses. Assim, nas décadas de 30 e de 40, o fantástico entrou em sua era de ouro no país. Gautier, Nerval, os *Jeunes-France* e tantos outros cultivariam essa forma que explicitamente afrontava os valores da antiga arte. Gautier, entretanto, não cessaria de escrever narrativas fantásticas durante sua vida ativa como escritor; de 1831 a 1866, apesar das mudanças socioeconômicas e estéticas pós-1848, ele continuou compondo antológicas narrativas fantásticas.

Rejeitando a composição de obras socialmente educativas e moralizantes, o jovem Gautier apraz-se com as possibilidades²⁵ do gênero fantástico, desenvolvendo seu estilo plástico à maneira dos contos de E.T.A. Hoffmann e de Achim von Arnim, os quais apresentavam em abundância em suas obras essa técnica²⁶. Entretanto, foi por conta dessa habilidade plástico-pictórica de Gautier, excessivamente presente pela propagação de descrições e de referências artísticas nas narrativas, que a crítica da época classificou a sua obra, tão escassa de profundidade filosófica, como uma obra superficial e estéril. Contudo, Gautier continuou desenvolvendo essa técnica pictórica que era tão bem aceita entre os alemães; técnica essa que, como veremos adiante, tinha sua gênese em um exercício retórico clássico, a *ekphrasis*.

As narrativas de Gautier, então, desenvolviam-se em espaços propícios à descrição, seja em razão de seus aspectos exóticos ou pela beleza dos adornos que os circundavam. Tais belezas eram trazidas aos olhos do leitor por meio dos olhares atentos de suas personagens ou de seus narradores; assim, formavam-se em suas narrativas verdadeiros “quadros textuais”, segundo a definição de Liliane Louvel (apud BALTOR, 2007).

Esses “quadros textuais”, que nas primeiras composições fantásticas do autor romântico alternam sua presença com o desenlace das ações, tornam-se quase predominantes em um momento posterior de sua carreira. Esse gradual privilégio dentro da narrativa pode ser explanado pelo que desenvolve Michel Viegnes (2006) em *L’envoûtante étrangeté, le fantastique dans la poésie française (1820-1924)* acerca da descrição.

Muito embora a obra de Viegnes se detenha sobre aspectos estruturais e temáticos relacionados à poesia, o que traz o tópico tratado pelo autor a respeito da descrição merece alusão aqui. Primeiramente, ao tratar do problema do fantástico no discurso descritivo, Viegnes

²⁵ Baltor (2007) avança a possibilidade de que o gênero fantástico, tão publicado pelos jornais da época, tanto atendia à demanda financeira de Gautier quanto às suas aspirações plásticas.

²⁶ Segundo o estudioso Georg Matoré (MATORÉ apud BALTOR, 2007, p.64-65) muito da escola de Winckelmann e da obra dos estetas alemães são fundamentais na compreensão do desenvolvimento da técnica de pintura na literatura francesa.

faz referência ao que Jean-Michel Caluwé (apud VIEGNES, 2006, p.59) resume como a função da descrição: “[...] *mode d’expression médian ou médiateur entre deux catégories littéraires fondamentales: lyrique et narratif*”. Mais que isso, Caluwé (apud VIEGNES, 2006) assinala que a descrição é o lugar de tensões e de neutralizações; e que se, por um lado, ela participa de vários empreendimentos discursivos, por outro, não adere plenamente a nenhum, “[...] *semblant revendiquer une autonomie qu’il ne peut toutefois tenir sans s’interdire de la littérature*”.

Viegnes (2006), na sequência, saindo da concepção da descrição como simples servidora a diversos propósitos, portanto, sem autonomia na literatura, aponta que, se para a tradição clássica ela é o lugar principal onde se representava o referencial, “*D’une manière générale, [...] la description s’affirme de plus en plus, dès le romantisme, comme lieu de création, et non plus comme lieu de représentation*” (VIEGNES, 2006, p.62). Dentro do propósito de seu estudo, como já mencionamos, Viegnes trata da descrição exclusivamente na poesia. Entretanto, o que assinala o autor – no que concerne a ela como um espaço de criação e não mero lugar de representação - não perde todo o seu significado se observarmos as descrições que Gautier faz. Contudo, voltaremos a Viegnes em outro momento mais oportuno.

A princípio, agora, trataremos de um conto do começo da carreira do autor romântico, tempos áureos do fantástico na França; na sequência, de uma novela do ápice do desenvolvimento de seu estilo, obra de 1852, época posterior ao enfraquecimento daquele Romantismo combativo e enérgico, como apontam os teóricos que apresentamos no início deste trabalho.

3.3.1 “*Omphale, histoire rococó*”

“*Omphale, histoire rococo*”²⁷, narrativa fantástica dos anos de 1834, oferece-nos claramente a técnica descritiva que marcaria as obras de Gautier, que, segundo a nossa hipótese, aproxima-se do que realiza o autor na sua poesia; mas não só, esse conto fantástico revela-nos também a maneira como o autor critica “[...] *cette époque d’agiotage et de chemins de fer* [...]” (GAUTIER, 1887, p.435). Aqui, assim, começaremos a traçar os primeiros paralelos entre a poesia e a produção fantástica do poeta francês.

Ao iniciar a narração, o narrador-personagem do conto mencionado acima localiza-nos a modesta residência de um tio. Valendo-se de seu atento sentido ocular para esmiuçar cada parte e detalhe do pavilhão, cria um quadro portador de uma atmosfera propícia ao desenvolvimento da narrativa fantástica. Porém, para esse propósito, ele não apenas enumera as coisas, mas vale-

²⁷ “*Omphale, histoire rococo*” foi publicado em sete de fevereiro de 1834, no *Journal des Gens du Monde*.

se de uma descrição altamente pormenorizada, na qual as cores, os contornos e os relevos destacam-se:

[...] *Le lit était de lampas jaune à grandes fleurs blanches. Une pendule de rocaïlle posait sur un piédouche incrusté de nacre et d'ivoire. Une guirlande de roses pompon circulait coquettement autour d'une glace de Venise; au-dessus des portes les quatre saisons étaient peintes en camaïeu. Une belle dame, poudrée à frimas, avec un corset bleu de ciel et une échelle de rubans de la même couleur, un arc dans la main droite, une perdrix dans la main gauche, un croissant sur le front, un lévrier à ses pieds, se prélassait et souriait le plus gracieusement du monde dans un large cadre ovale.* (GAUTIER, 1889, p.212).

Utilizando um léxico de objetos variados e de distintos tons e aspectos, o narrador recria o tão ornamentado pavilhão. Porém, após descrever esses primeiros objetos, é outro objeto da decoração que chama a sua atenção e que ele descreverá adiante com todos os pormenores: uma tapeçaria, - cujo exagero do desenho, segundo ele, remetia à maneira do pintor Charles-André van Loo (1705-1765), - representando em primeiro plano um submisso Hércules, trajado com vestes e adornos femininos, e uma dominadora Ônfale²⁸:

La tapisserie représentait Hercule filant aux pieds d'Omphale. Le dessin était tourmenté à la façon de Vanloo²⁹ et dans le style le plus Pompadour qu'il soit possible d'imaginer. Hercule avait une quenouille entourée d'une faveur couleur de rose; il relevait son petit doigt avec une grâce toute particulière, comme un marquis qui prend une prise de tabac, en faisant tourner, entre son pouce et son index, une blanche flammèche de filasse; son cou nerveux était chargé de noeuds de rubans, de rosettes, de rangs de perles et de mille affiquets féminins; une large jupe gorge de pigeon, avec deux immenses paniers, achevait de donner un air tout à fait galant au héros vainqueur de monstres.

Omphale avait ses blanches épaules à moitié couvertes par la peau du lion de Némée; sa main frêle s'appuyait sur la noueuse massue de son amant; ses beaux cheveux blond cendré avec un œil de poudre descendaient nonchalamment le long de son cou, souple et onduleux comme un cou de colombe; ses petits pieds, vrais pieds d'Espagnole ou de Chinoise, et qui eussent été au large dans la pantoufle de verre de Cendrillon, étaient chaussés de cothurnes demi-antiques, lilas tendre, avec un semis de perles. Vraiment elle était charmante! Sa tête se rejetait en arrière d'un air de crânerie adorable; sa bouche se plissait et faisait une délicieuse petite moue; sa narine était légèrement gonflée, ses joues un peu allumées; un assassin, savamment

²⁸ Segundo Commelin (2000, p.236-237), Ônfale, rainha de Lídia (na Ásia Menor), recebeu em sua corte o forte Hércules, que, cativado pela beleza da mesma e pelos prazeres do amor, se manteve lá, realizando vários trabalhos. A submissão de Hércules a Ônfale foi retomada em diversas Artes, seja na pintura, na música ou na literatura; algumas delas sob o viés da dominação sexual.

²⁹ A grafia “Vanloo”, que aparece na edição de 1898 das *Nouvelles*, é uma das variações de escrita do nome do pintor.

placé, en rehaussait l'éclat d'une façon merveilleuse; il ne lui manquait qu'une petite moustache pour faire un mousquetaire accompli. Il y avait encore bien d'autres personnages dans la tapisserie, la suivante obligée, le petit Amour de rigueur; mais ils n'ont pas laissé dans mon souvenir une silhouette assez distincte pour que je les puisse décrire. (GAUTIER, 1889, p.213).

Após a descrição cheia de ilustrações comparativas (“à la façon de Vanloo”, “dans le style le plus Pompadour”, “comme un marquis”, “comme un cou de colombe”, etc), - que, na sequência, comentaremos de acordo com a definição do enunciado ecfrástico, - o narrador revela-nos detalhes de sua identidade; diz-nos que é um contista fantástico e que, certamente, se o tio, homem de espírito e de gosto conservador, disso soubesse, seria enxotado de lá. Durante essa confissão, diz-nos que era na juventude altamente ingênuo e que acreditava em tudo, inclusive na veracidade de histórias e de mitos ingênuos apresentados pelas obras de Madame Deshoulières (1638-1694), Joseph de Jouvancy (1643-1719), de Arnaud Berquin (1747-1791) e de Conrad Gessner (1516-1565), esclarecendo-nos, na sequência, a partir de uma citação do Mefistófeles de Goethe, que era demasiadamente ingênuo. A partir disso, estamos diante de informação crucial e ambígua sobre a veracidade dos fatos que ocorrerão em seguida. Se a citação a Mefistófeles demonstra que ainda segue as fantasias dos livros, por outro lado, sugere-nos que ela é a única em que se pode confiar, ou seja, que coisas inimagináveis e terríveis podem acontecer. Tal procedimento, o de citar outras obras e personagens de outras obras, sobretudo, as de Goethe e as de E.T.A. Hoffmann, por vezes, revelam-nos uma disposição para produzir intertextualidades; com elas, emerge a hesitação, característica do gênero fantástico produzido no século XIX, segundo a teoria que Todorov (2008) apresenta em *Introdução à literatura fantástica*.

Contudo, após a “despretensiosa” revelação, o narrador explicita-nos a forte excitação que produziu aquele aposento, alvo de suas explorações após o jantar com o tio. Não muito demora a narrar os acontecimentos insólitos que aconteceram no local; claro, lançando mão de uma linguagem altamente calcada no sentido ambíguo emergido pela modalização (“*il me semble*”, “*Je crus voir*”), como também aponta o teórico búlgaro-francês em sua teoria sobre o fantástico.

Após as muitas olhadelas à Ônfale da tapeçaria, em um impreciso sonho, os acontecimentos que se seguem conferem ao conto um tom erótico: a Ônfale, - na verdade, marquesa de T***, - desprende-se da tapeçaria, morde ligeiramente os lábios rubros enquanto conversa com o jovem e o faz ver “[...] *des épaules et un sein d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante.*” (GAUTIER, 1889, p.218). O narrador segue contando-nos que,

mesmo diante do olhar do submisso Hércules (marquês de T***), ficaram cada vez mais íntimos e que se encontraram por muito tempo, até o seu tio, agastado, mandar-lhe de volta à casa dos pais e esconder a tapeçaria no sótão. Tapeçaria essa que só seria reencontrada muito tempo depois, quando o narrador diz que vasculhava um antiquário.

Caminhando para o fim da narrativa, conta-nos o narrador que, após reencontrar a peça no antiquário, logo combinara o valor de compra da mesma com o dono do estabelecimento. Porém, diz que quando voltou com o valor fixado em mãos, o acordo feito com o dono do antiquário havia sido quebrado, pois um inglês, na sua ausência, botou abaixo seu contrato verbal ao oferecer seiscentos francos (duzentos a mais que ele). Para Baltor (2007, p.131-132):

A escolha de um inglês para oferecer mais dinheiro e comprar a tapeçaria não me parece aleatória. É mais um indício que nos remete ao tempo da enunciação. São os ingleses, segundo Madame de Staël, que não compreendem os alemães na sua busca pelo Belo e que, acima de tudo, sempre objetivam o que é útil em tudo, inclusive na arte que se torna objeto de especulação comercial.

O narrador, então, conforma-se com a perda referindo-se à sua idade avançada: não era mais um jovem para viver aventuras com uma tapeçaria. Tal desfecho da narrativa é tão interessante quanto os acontecimentos fantásticos narrados, pois encerra uma denúncia, a denúncia da maledicência do espírito da época causada pela sua incessante busca pelo capital. E tal acusação não se encerra apenas nessa narrativa, percebemos ecoar por muitas outras.

Segundo Rieben (1989, p.96), em cada um dos seus textos fantásticos, Gautier desenha um quadro (material, psicológico e sociológico) preciso do universo de referência. A vida de suas personagens, todas solitárias, é marcada pela falta de preocupações ou por um tédio indefinido. Elas adentram espaços antigos, geralmente abandonados, e observam objetos, luxuosos ou não, em desuso; como em “*Le pied de momie*”, de 1840, em que o narrador conta-nos:

J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien...[...] Vous avez sans doute jeté l'oeil, à travers le carreau, dans quelques-unes de ces boutiques devenues si nombreuses depuis qu'il est de mode d'acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa chambre moyen âge (GAUTIER, 1887, p.397, grifo nosso).

Se Gautier compõe suas narrativas fantásticas de modo com que possa exibir seu estilo descrevendo ambientes, obras de arte, construções, e por isso é acusado de negligenciar os problemas contemporâneos, suas narrativas não deixam de denunciar os vícios da sociedade do

século XIX, como por exemplo, a tendência ao acúmulo de objetos antigos, principalmente dos objetos que remetessem à Idade Média.

O historiador Alain Corbin (2010), no capítulo “Bastidores” da obra *História da vida privada (da Revolução Francesa à Primeira Guerra)*, ao esboçar um panorama da vida na época, adverte-nos sobre a prática da visitação aos antiquários e a do acúmulo de objetos:

Os burgueses passam a frequentar as lojas de artigos de segunda mão. [...] A visita ao antiquário, a paciente busca apoiada em uma nova técnica de compra constituem-se em ritual. A Monarquia de Julho é a idade de ouro do gabinete de “arqueologia”, do museu particular, indiferente aos prestígios da venalidade. O colecionador privilegia o objeto antigo; ambiciona “salvar a história” e ainda não cogita revendê-la. (CORBIN, 2010, p.498).

Rieben (1989, p.105) chama ainda a nossa atenção para a diversidade de objetos que são encontrados nesses locais: arbitrariamente reunidos, todos são de épocas e de lugares distintos, reunidos sob o desejo de uma sociedade viciada na pura acumulação, ostensiva e gratuita, de bizarrices, como perceberemos com o decorrer da narrativa.

Após ponderar sobre a aparência misteriosa do local, o narrador-personagem de “*Le pied de momie*” descreve todos os objetos que encontrou em seu caminho ao adentrar o estabelecimento, pintando, assim, um verdadeiro quadro do espaço:

Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable Capharnaüm; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous; une lampe étrusque de terre rouge posait sur une armoire de Boule, aux panneaux d'ébène sévèrement rayés de filaments de cuivre; une duchesse du temps de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Louis XIII, aux lourdes spirales de bois de chêne, aux sculptures entremêlées de feuillages et de chimères. (GAUTIER, 1887, p.397-398).

Toda essa série de detalhes não pode ser classificada como supérflua à narrativa, uma vez que contribui para a criação de uma atmosfera particular que acomodará a narração insólita. Após dizer que o local tinha um ar misterioso, o fato de o narrador citar Cafarnaum, - cidade bíblica à margem do Mar da Galileia, de antiga importância comercial (lá funcionava uma alfândega) e que seria amaldiçoada por Jesus (após operar vários milagres), - cria uma dupla possibilidade de significação para o espaço do antiquário: apenas um local repleto de objetos ou um local condenado?

A hesitação entre uma escolha de interpretação entre as possíveis percorre também a descrição, plena de metáforas e de símiles, do dono do estabelecimento: se toda a sua aparência era exótica, suas ações inquietas eram de “[...] *l'antiquaire et de l'usurier.*” (GAUTIER, 1887,

p.398). Não demora muito até o narrador-personagem contar-nos que, depois de muito ponderar sobre qual objeto levaria para casa (com o propósito de usá-lo como peso para papéis), acabou atraído por um pé de múmia.

Após a sua escolha e o questionamento ao comerciante sobre o preço da peça, a atitude ambiciosa do comerciante vem à tona, pois responde que cobrará o mais caro possível, pois nada de mais raro há ali. Sobre esse ponto da narrativa, Rieben assinala (1989, p.104) que a referência do comerciante à raridade da peça como critério do valor é mais um indício revelador da crítica de Gautier sobre o elemento econômico; marcando o espírito do próprio tempo, o narrador diz-nos que, após barganhar, saiu contente do estabelecimento gabando-se por ser o único dentre os transeuntes a possuir tal peça, fato esse que a sociologia certamente caracterizaria como de uma natureza fetichista.

Após a aquisição do objeto desejado, toda a sintaxe do conto fantástico é seguida pelo narrador: contente com a obtenção do item, ele saiu para beber; voltou embriagado e talvez tenha dormido. Logo após a todas essas pistas que nos causam desconfiança, relata-nos o surgimento em seu quarto de uma princesa egípcia, a qual ele minuciosamente descreve; bem como também descreverá o que *viu* durante o seu “transporte” ao Antigo Egito e o que encontrou por lá.

Se frequentemente nas entrelinhas dos contos percebemos essas denúncias, outra particularidade da composição fantástica de Gautier repete-se incessantemente: a descrição. Acerca dessa particularidade, já conjecturamos rapidamente, a partir de Vieignes (2006), que ela seja o espaço propício da criação, de um manejar linguístico diferente, embora mantenha em si as pistas referenciais necessárias para uma clara compreensão do enunciado, que, por sua vez, nos remete à criação, com certa dose de humor, do espaço onde os eventos insólitos acontecerão. A fim de verificar as singularidades da composição de Gautier, voltemos ao primeiro parágrafo de “*Omphale, histoire rococo*”. Observemos:

*Mon oncle, le chevalier de ***, habitait une petite maison donnant d'un côté sur la triste rue des Tournelles et de l'autre sur le triste boulevard Saint-Antoine. Entre le boulevard et le corps du logis, quelques vieilles charmilles, dévorées d'insectes et de mousse, étiraient piteusement leurs bras décharnés au fond d'une espèce de cloaque encaissé par de noires et hautes murailles. Quelques pauvres fleurs étiolées penchaient languissamment la tête comme des jeunes filles poitrinaires, attendant qu'un rayon de soleil vînt sécher leurs feuilles à moitié pourries. Les herbes avaient fait irruption dans les allées, qu'on avait peine à reconnaître, tant il y avait longtemps que le râteau ne s'y était promené. Un ou deux poissons rouges flottaient plutôt qu'ils ne nageaient dans un bassin couvert de lentilles d'eau et de plantes de marais. (GAUTIER, 1889, p.211).*

Jean Cohen (1978), em seu famoso *Estrutura da linguagem poética*, em um dos pontos da obra, ao dissertar sobre o nível semântico, - mais especificamente, ao discorrer sobre a determinação, - destaca e explica a diferença entre o epíteto e o adjetivo (epíteto normal). Segundo ele, muito embora os dois unam-se ao substantivo para modificar a ideia principal, criando uma secundária, apenas o adjetivo (epíteto comum) cumpre a função determinativa; sendo ele, desse modo, indispensável ao valor de verdade do pensamento, já que delimita uma “classe”, criando uma “subclasse”³⁰.

O epíteto, por sua vez, é dispensável para a permanência desse valor de verdade da oração, pois se aplica a toda a extensão do substantivo, portanto, de maneira desnecessária; porém, ao atuar dessa maneira supérflua e “redundante”, acaba servindo como ornamento e confere energia ao discurso, impregnando-o de sentido emocional e não simplesmente de nocional. Segundo demonstra Cohen (1978), tal emprego é marca dos textos literários, inclusive da prosa, mas é na poesia que ele ocorre com mais frequência.

Outra consideração feita por Cohen (1978, p.115) acerca dos epítetos é a “impertinência” de determinadas uniões. Para ele, além de alguns epítetos unirem-se aos substantivos de maneira redundante ou não, eles podem criar, por meio de ligações incongruentes, produtos de natureza anormal, como os encontrados em demasia nos poetas da linhagem simbolista.

No primeiro parágrafo de *“Omphale”*, encontramos duas vezes o epíteto “*triste*” ligando-se a substantivos. Primeiramente, ele está ligado a “*rue*” e, depois, a “*boulevard*”. Tendo em vista que sua supressão, nos dois casos, não causaria nenhum dano ao valor de verdade da oração, visto que os dois substantivos já são determinados pelos artigos e pelos substantivos próprios (*la rue des Tournelles* e *le boulevard Saint-Antoine*), sem dificuldades inferimos que se trata não de um adjetivo, antes, de um epíteto “dispensável”. Ainda que a palavra “*triste*” ligada à palavra “*rue*” e “*boulevard*” seja uma operação de sentido, uma personificação, um tanto que usual e pouco inconsistente, não podemos ignorá-la, sobretudo, em razão do modo personificado como a vegetação é apresentada na sequência do parágrafo descritivo: “[...] *quelques vieilles charmilles, dévorées d’insectes et de mousse, étiraient piteusement leurs bras décharnés [...]*”. Em outro ponto mais adiante, após inúmeros epítetos “redundantes”, lemos dois epítetos relacionados ao universo das cores, que, unindo-se a substâncias mais que determinadas pela experiência humana, revelam-nos uma tendência pictural do autor: “[...] *dit-elle en pinçant légèrement sa **lèvre rouge** avec ses **dents blanches** [...]*”. (GAUTIER, 1889,

³⁰ Jean Cohen (1978, p.114-115) apresenta a seguinte fórmula o entendimento da função determinativa: $A \times B = C$, em que $C < A$. Explica ele: “[...] a classe dos homens [substantivo] multiplicada pela classe dos brancos [epíteto] dá a subclasse dos homens brancos [substantivo determinado]”. Por outro lado, se A multiplicado por B for igual a A, a multiplicação foi inútil e o epíteto é redundante, não cumprindo seu papel determinador.

p.217). Escrever que os lábios eram vermelhos e os dentes, brancos, é um forte indício de que Gautier, como pintor, realçava determinadas descrições; nesse caso particular, para pintar a sedutora *Omphale*.

Entretanto, esses epítetos que Gautier associa pouco apresentam aquelas vertiginosas associações incongruentes dos escritores simbolistas; o máximo de incongruência atingida está em “*Une petite voix flûtée et perlée [...]*” (GAUTIER, 1889, p.216), em que se transfere a doçura ou agudez do som da flauta e a cor da pérola ou a sua natureza preciosa à voz daquela que se desprende da tapeçaria e que envolve a personagem principal.

Jean Cohen (1978), na verdade, sustenta em seu trabalho que as figuras objetivam, por meio de vários desvios, uma natureza metafórica, isto é, elas anseiam por transformações, por metamorfoses do discurso usual, suprimindo dele os aspectos comuns para explorar novas possibilidades de sentido. Com esse intuito, além de alguns epítetos não destoantes, a figura da qual Gautier faz uso abundante é a comparação.

Em “*Omphale, histoire rococo*”, percebemos que a comparação aparece em demasia; algumas vezes, claramente denunciada pelo uso de conjunções subordinativas comparativas: “*Quelques pauvres fleurs étioilées penchaient languissamment la tête comme des jeunes filles poitrinaires, attendant [...]*” (GAUTIER, 1889, p.211), “[...] *Cette pauvre ruine d’hier [...]* avait l’air d’un de ces viellards précoces, usés par de sales débauches.” (GAUTIER, 1889, p.212), “*Le dessin était tourmenté à la façon de Vanloo [...]*” (GAUTIER, 1889, p.213), “[...] *il relevait son petit doigt [...]* comme un marquis qui prend une prise de tabac [...]” (GAUTIER, 1889, p.213). “[...] *son cou [...]* comme un cou de colombe [...]” (GAUTIER, 1889, p.213), “[...] *ses petits pieds, vrais pieds d’Espagnole ou de Chinoise, et qui eussent été au large dans la pantoufle de verre de Cendrillon [...]*” (GAUTIER, 1889, p.213), “[...] *j’étais naïf autant et peut-être plus qu’une rosière de Salency.*” (GAUTIER, 1889, p.214).

É importante assinalar que, algumas vezes, essas comparações servem também ao propósito de gerar tensões dentro da narrativa, por meio de modalizações, como em: “[...] *La pendule sonna un quart; la vibration fut longue à s’éteindre; on aurait dit un soupir. Les pulsations du balancier, qu’on entendait parfaitement, ressemblaient à s’y méprendre au cœur d’une personne émue.*” (GAUTIER, 1889, p.216, grifo nosso).

Dessa forma, percebemos que Gautier não utiliza a tipologia descritiva como mera ferramenta de enumeração de objetos e de reprodução fiel do referencial, mas, sim, como artifício de criação. Com ela, o Gautier prosador, por meio de sua imaginação, traça correspondências entre diferentes planos, como um verdadeiro poeta em busca de analogias. Não se pode, dessa forma, negligenciar a transformação de sentido que ele a todo o momento se

propõe a realizar, isto é, não se pode ignorar a sua insistência na utilização de operadores semânticos a fim de apresentar o referente de uma maneira no mínimo incomum.

Viegnes (2006) assinala ao traçar a articulação entre a poesia e o fantástico, partindo do trabalho de Michele Prandi e de Jacques Dürrenmatt, que as operações metafóricas não necessariamente levam à abolição do sentido literal e a permanência suprema do sentido figurado. Pelo contrario, no fantástico, por meio dessas operações metafóricas, a leitura literal e a figurada coexistem. A metáfora age como uma chave que possibilita duas leituras simultâneas: “[...] *la métaphore articulerait donc la poésie et le fantastique, en faisant fonctionner le paradigme central de la pensée magique, l'analogie*”. (VIEGNES, 2006, p.85). Assim, a comparação evoca a presença de um objeto “virtual” que não era para estar ali, mas que é trazido com finalidade de “ilustrar” o objeto referencial. Com efeito, os dois permanecem no discurso na qualidade de matéria linguística. Mesmo compreendendo-se a figuratividade do sentido de uma operação metafórica, a apreensão literal desse tropo pode ser desencadeada a qualquer momento em uma narrativa fantástica, criando verdadeiros monstros inimagináveis, bastando apenas a vontade do autor, como já havia notado a esse respeito Rieben (1989).

Aqui, ao trazer a teoria de Jean Cohen (1978) e a de Michel Viegnes (2006), que versam estrutura e aspectos da poesia, não estamos afirmando que o conto em questão seja de natureza poética, estamos, antes, sugerindo que os procedimentos utilizados em demasia pelo autor em questão podem fornecer a chave de sua criação. O tropo de natureza metafórica, a comparação, utilizado com uma frequência incomum nos contos fantásticos do autor francês, sugere-nos uma busca por afinidades e por analogias entre os diferentes universos, ainda que a narrativa seja marcada por um tom de humor típico do jovem Gautier.

Antes de partimos à análise de outra narrativa posterior, é necessário que assinalemos algo fundamental para a compreensão das descrições feitas por Gautier: a origem desse procedimento.

Apresentado a concepção de *ekphrasis* para diversos oradores clássicos em seu artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, o pesquisador João Adolfo Hansen (2006, p.85-90), de maneira geral, expõe-nos a descrição efrástica como um enunciado que, com vividez, expunha a coisa enunciada diante dos olhos de quem o ouvia. E esclarece ainda que o enunciado efrástico, altamente relacionado ao procedimento mimético, geralmente, valia-se de argumentos que eram ilustrados por exemplos e comparações claras que apraziam o gosto e que estavam de acordo com a ciência (o *endoxo*) do público alvo; e que, frequentemente, eram dispostos em uma ordem que simulava uma sequência do olhar deste público pela coisa,

processo indubitavelmente verificável no trecho por nós destacado de “*Omphale, histoire rococo*”, em que a tapeçaria é descrita.

Segundo ainda o pesquisador (2006, p.86), o termo *ekphrasis* além de exercício retórico do qual fazia parte em sua gênese:

[...] também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em proêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*.

Em seu emblemático ensaio “O efeito de real”, em que pondera, sobretudo, acerca da significância dos intervalos “insignificantes” que são as descrições de Flaubert e em que conclui que elas procuram legitimar um código de realidade no romance, Roland Barthes (2004, p.184) destaca que a cultura ocidental, com o passar dos tempos, dotou a *ekphrasis* “[...] de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária.”. Tal finalidade, apontada por ele, é o “belo”, que, segundo a justa definição de Jean Cohen (1978, p.16), “[...] não é uma qualidade própria da coisa em si, mas o nome que se dá à sua capacidade de despertar o sentimento estético nas consciências.”. E foi desse modo que, segundo ainda Barthes, o exercício retórico transformou-se em função estética³¹.

Nos contos fantásticos de Gautier da década de 30 e de 40, diferentemente da motivação descritiva de Flaubert segundo a explicação do teórico francês, a descrição não é mero “efeito de real”, embora também o seja, visto que o fantástico depende do código realista. A descrição dos espaços em desuso ou dos objetos incomuns tanto cria uma atmosfera de tensão, que cumpre de forma satisfatória com um acúmulo de pistas ambíguas durante a narrativa insólita, como, por vezes, retardando a ação, cria, por meio dessa suspensão da narração, uma excitação no leitor, em razão deste ambicionar saber sobre qual será a próxima ação daquela singular narrativa. Entretanto, há mais uma “finalidade” para a descrição, que diz respeito à legitimação da própria autonomia artística, segundo as ponderações de Baltor (2007, p.48):

Desta maneira, a utilização recorrente da *ekphrasis* em um texto não seria um modo de afirmar o Belo na arte (“*brillant*”) e ao mesmo tempo privar a obra

³¹ Celina Maria Moreira de Mello (2004, p.141) informa-nos que o recurso da *ekphrasis*, tão utilizado nas Belas-letras clássicas, será, na literatura romântica, substituído pelo recurso da *transposição de arte*. Este se relaciona não apenas com as artes visuais, mas também com a auditiva e com a performática.

de qualquer ligação imediata com o mundo (“*détachable*”)? Não seria uma técnica literária que reafirma na enunciação os preceitos da teoria da Arte pela Arte? O uso não só da *ekphrasis*, mas de todo recurso literário visando a introdução das artes plásticas na narrativa, se constitui num indício enunciativo referente às escolhas estéticas do escritor Théophile Gautier, ou seja, a defesa da Arte pela Arte e a luta contra qualquer doutrina que impute à literatura um objetivo social.

A linha de pensamento que traça a pesquisadora Sabrina Baltor, sem dúvida, mostra-se contundente diante do fato de que Gautier sempre recusou, mesmo depois dos tempos de ouro da narrativa fantástica na França, a composição de uma narrativa de cunho social ou que agradasse ao gosto popular. Entretanto, cabe-nos ainda mencionar, mais uma vez, que os textos que selecionamos (“*Omphale*” e “*Le pied de momie*”) são datados da primeira década de Gautier como escritor no cenário francês, portanto, ainda nos primórdios do desenvolvimento da habilidade descritiva que o faria estimado por diversos artistas no decorrer dos anos 40, 50, 60 e 70. Vejamos, então, na sequência, se esse procedimento continua sendo realizado posteriormente.

3.3.2 *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*

Arria Marcella, souvenir de Pompéi é uma novela publicada em 1852, mesmo ano da publicação de *Émaux et Camées*, obra importante em versos que repercutiria em várias poéticas posteriores. Como o subtítulo indica, a fábula acontece na região onde, pelas cinzas do vulcão Vesúvio em 79 d.C., foi soterrada a cidade de Pompeia.

Diferentemente das narrativas fantásticas “*Omphale*” e “*Le pied de momie*”, o narrador de *Arria Marcella* não narra as próprias aventuras, mas, sim, a do jovem Octavien acompanhado por dois amigos, Fabio e Max; ou seja, segundo a teoria de Genette (s.d.), estamos diante de um narrador heterodiegético. E, portanto, dessa maneira, algo singular na configuração da narrativa fantástica ocorreu, pois um evento dessa natureza narrado por alguém que não participou da ação produz um efeito diferente daquele que, a exemplo do que pensa Todorov (2008), seria eficaz para a produção de hesitação. Entretanto, assim como nos contos anteriores, a modalização e o uso dos verbos no imperfeito dão suporte ao desenvolvimento de tensão.

Assim, o narrador, após descrever o passeio dos jovens franceses ao museu dos Studii em Nápoles, onde estavam reunidos os objetos exumados de Pompeia e de Herculano, cidades atingidas pelo vulcão, relata a admiração de Octavien ao ver a forma de um flanco e de um seio expostos em um armário do museu. Conta-nos também – sempre, é claro, denunciando

ironicamente as práticas burguesas - sobre um passeio turístico que os três amigos fizeram em Pompeia.

Após o passeio pelas ruínas, - tema tão caro aos escritores românticos, - conta-nos que se instalaram em um hotel. Revela-nos ainda que, à noite, os três amigos beberam muitas garrafas de vinho, enquanto conversavam à mesa. Dessa maneira, são abertos os caminhos para a hesitação de explicação natural ou sobrenatural sobre os fatos que ocorrerão na sequência. Enquanto Max e Fábio resolveram dormir, o narrador diz que Octavien decidiu fazer uma caminhada noturna pela cidade. Na sequência, o narrador explica-nos que, pela cidade, embriagado, o protagonista sente-se transportado ao passado, mais precisamente, à época de Tito (ano 79 d.C.), e que lá o jovem encontra a dona do flanco e do seio vistos no museu: a sedutora Arria Marcella. Dessa maneira, até o fim da narrativa, a sintaxe do fantástico cumpre-se.

Entretanto, dessa narrativa não nos interessa a análise da presença do fantástico, queremos, antes, chamar a atenção para o processo descritivo de Gautier.

Charles Baudelaire (1961, p.689-690), por exemplo, como vimos no segundo capítulo, em seu ensaio sobre o poeta aqui estudado, destacaria a capacidade das *correspondências* e do simbolismo universal do “Perfeito mágico”, que, dotado dessa habilidade, praticava a “bruxaria evocatória”. As correspondências, como observou Louis Hautecoeur (1963, p.182-183) em *Littérature et peinture en France*, relacionam-se às analogias entre diversos planos. Entretanto, segundo o crítico, ela nunca se firmou em Baudelaire sob uma forma rígida, pelo contrário, é complexa e combina várias ideias: o elo entre o visível e o invisível e a possibilidade do invisível ser evocado pelo manuseio das formas heterogêneas visíveis; além de referir-se a ideia de profunda relação entre as diferentes artes.

Hautecoeur lembra-nos ainda que, em 1864, Gautier (apud HAUTECOEUR, 1963, p.93) afirmaria: “*Le but de l’art n’est pas la reproduction exacte de la nature, mais la création, au moyen de formes et de couleurs qu’elle nous livre, d’un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l’aspect du monde.*”. O que nos remete, sem dúvidas, ao que Baudelaire (1961, p.705), ao discorrer sobre Hugo em um ensaio, diz sobre a natureza dos poetas:

[...] *qu’est ce qu’un poète [...], si ce n’est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n’y a pas de métaphore, de comparaison ou d’épithète qui ne soit une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores, et ces épithètes sont puisées dans l’inépuisable fonds de l’universelle analogie, et qu’elles ne peuvent être puisées ailleurs.* (BAUDELAIRE, 1961, p.705, grifo do autor).

Se, o poeta carrega em si o poder da tradução, da decifração, da decodificação dos mistérios do mundo, é por meio das analogias universais que ele realiza isso. Observemos como Gautier realiza esse processo de decifração na novela “*Arria Marcella*”:

A côté de l'attelage marchait un bouvier aux jambes nues et brûlées par le soleil, aux pieds chaussés de sandales, [...] ses cheveux crépus et noirs, son nez droit, ses yeux tranquilles comme ceux de ses boeufs, et son cou d'Hercule campagnard. Il touchait gravement ses bêtes de l'aiguillon, avec une pose de statue à faire tomber Ingres en extase. (GAUTIER, 1887, p.293, grifo nosso).

Ao representar o “boiadeiro”, o narrador não o representa apenas do modo como que a natureza visível o mostra, mas, sim, de uma maneira carregada de analogias. Por meio de símile, compara o olhar do homem ao de seus bois; relaciona o pescoço do camponês ao do forte Hércules da mitologia; e assinala que esse tal homem possuía uma pose de estátua que faria o pintor Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ficar extasiado. Percebe-se, dessa maneira, que Gautier faz diversas analogias: entre homens, animais, coisas, seres mitológicos e estilos artísticos.

Vejamos outra descrição:

Elle était brune et pâle; ses cheveux ondés et crespelés, noirs comme ceux de la Nuit, se relevaient légèrement vers les tempes à la mode grecque, et dans son visage d'un ton mat brillaient des yeux sombres et doux, chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d'ennui passionné; sa bouche, dédaigneusement arquée à ses coins, protestait par l'ardeur vivace de sa pourpre enflammée contre la blancheur tranquille du masque; son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues. Ses bras étaient nus jusqu'à l'épaule, et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène. (GAUTIER, 1887, p.302, grifo nosso).

Nesse outro trecho, em que o narrador descreve a visão que Octavien tem de Arria, destaca-se a comparação (e a transferência de qualidade) entre a escuridão da Noite e os cabelos da moça, além de uma despreziosa menção a um estilo de penteado grego. Outro ponto importante, e que se faz presente em demasia nas descrições de Gautier, concerne à comparação entre os traços humanos e os traços e linhas (“*belles et pures*”) das estátuas. Na sequência, a última e explícita analogia relaciona-se às pregas da túnica de Arria, que formam dobras e pregas perfeitas em seu corpo, as quais poderiam ser atribuídas, pela perfeição, à arte

dos escultores gregos do século V e III. Além disso, devemos perceber como a junção do substantivo “*seins*” ao adjetivo “*orgueilleux*” formam uma imagem incomum; pois, a partir da ideia de que o orgulho caracteriza-se pela elevação do espírito tomado pela soberba e pelo amor-próprio, colocá-lo adjetivando a palavra seio (e não um ser) pode sugerir a imagem de seios erguidos, tomados pelo orgulho decorrente de suas perfeições.

Essas analogias e, portanto, essas transferências de sentidos podem ser percebidas ainda em outras passagens em que o narrador a compara a Cleópatra. Porém as correspondências, além de analogias entre formas de universos distintos, podem se relacionar ao que Baudelaire chamou de “evocação”.

Tal habilidade “evocatória” pode ser esclarecida pelo que aponta Roman Jakobson (1977) em *Seis lições sobre o som e o sentido* acerca da relação entre significante e significado. Segundo ele, ocorre na literatura, sobretudo no discurso poético, o manuseio de um simbolismo sonoro, isto é, existe uma procura de correspondências sonoras e semânticas dos significantes, que, em razão de leis neuropsicológicas da sinestesia, estabeleceram, dentro da mitologia de cada língua, um elo entre as propriedades fônicas e as sensações, entre os sons e as imagens. Nessa novela de 1852, o uso desse simbolismo sonoro sutil pode ser percebido já no início da narrativa, em que, procurando imitar o movimento regular das ondas que se desenrolam sobre a areia escura, o autor lança mão de aliterações (*m* e *n*) que prolongam as vogais e produzem uma espécie de mimese do fenômeno: “*Le chemin de fer par lequel on va à Pompéi longe presque toujours la mer, dont les longues volutes d'écume viennent se dérouler sur un sable noirâtre qui ressemble à du charbon tamisé*”. (GAUTIER, 1887, p. 273, grifo nosso). Entretanto, esse procedimento sutil apenas pode ser percebido, salvando-nos de uma arbitrariedade intuitiva, quando verificamos que no decorrer do texto esse procedimento repete-se inúmeras vezes.

Em outro trecho, além de fazer o uso de suas comparações, quando relaciona a baixa temperatura do braço de Arria Marcella à frieza corpórea de uma serpente e à gelidez do mármore de um túmulo, o escritor, ao utilizar consoantes oclusivas cada vez mais próximas umas das outras, também mimetiza os batimentos cardíacos da moça :

[...] *à mesure qu'elle buvait, une imperceptible vapeur rose montait à ses joues pâles, de son coeur qui n'avait pas battu depuis tant d'années; cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe* (GAUTIER, 1887, p.307).

Essa quase imperceptível união arbitrária de sons e imagens percorre quase toda essa obra, intensificando, por vezes, por meio de aliterações e de assonâncias em estruturas quase

semelhantes, o carácter poético escrita, como nesse trecho abaixo, que é a grande cena amorosa da narrativa:

Et contre son coeur Octavien sentait s'élever et s'abaisser ce beau sein, dont le matin même il admirait le moule à travers la vitre d'une armoire de musée; la fraîcheur de cette belle chair le pénétrait à travers sa tunique et le faisait brûler. La bandelette or et noir s'était détachée de la tête d'Arria passionnément renversée, et ses cheveux se répandaient comme un fleuve noir sur l'oreiller bleu. (GAUTIER, 1887, p.309).

Nesse parágrafo, claramente, em um primeiro momento, percebemos homofonias produzidas pelo uso exacerbado de aliterações das consoantes sibilantes aliadas às assonâncias em “o” e em “e”, que, por sua vez, são prolongadas ainda pelas consoantes nasais “m” e “n” (“*son coeur Octavien sentait s'élever et s'abaisser ce beau sein*”). Nesse mesmo primeiro trecho, nota-se ainda a presença quase simétrica duas oclusivas sonoras “b” reclusas em estruturas fônicas quase semelhantes (*s'abaisser – ce beau sein*). Essa estrutura fônica, correlacionada ao sentido das palavras e ao conjunto do texto, sugere-nos uma espécie de mimese sonora do movimento de dois corpos amorosos que se resvalam em um abraço. Na sequência, na oração em que discorre sobre o seio de Arria, saltam-nos aos olhos a aliteração das consoantes “m” e “l” (“*dont le matin même il admirait le moule à travers la vitre d'une armoire de musée*”). Na sequência, a homofonia entre “*la fraîcheur*” e “*cette belle chair*” reforça a nossa ideia de que dificilmente essas estruturas seriam dispostas em uma prosa despreziosa e fundamentada apenas na mensagem.

Além da presença da comparação (“*ses cheveux se répandaient comme un fleuve noir*”), as palavras ao fim de cada ideia expressa detêm algumas semelhanças fônicas (*musée, brûler, renversée, bleu*), sugerindo-nos uma espécie de rima nos finais de cada “período” do parágrafo. Contudo, esse exemplo é um exemplo extremo, haja vista que não encontramos nessa narrativa outro parágrafo que fosse tão carregado de homofonias.

O que encontramos em demasia, por outro lado, são as comparações, algumas um tanto incomuns, como, por exemplo, a comparação do olhar de Arria a um jato de chumbo fundido: “[...] *la belle Pompéienne [...] lançait sur Octavien [...] le regard velouté de ses yeux nocturnes, et ce regard lui arrivait lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu.*” (GAUTIER, 1887, p.303). Ou, então, personificações, como, no exemplo abaixo, em que o narrador personifica o vulcão e as colinas:

Le volcan, d'humeur débonnaire ce jour-là, fumait tout tranquillement sa pipe, et sans l'exemple de Pompéi ensevelie à ses pieds, on ne l'aurait pas cru d'un caractère plus féroce que Montmartre; de l'autre côté, de belles collines aux lignes ondulées et voluptueuses comme des hanches de femme, arrêtaient

l'horizon; et plus loin la mer, qui autrefois apportait les birèmes et les trirèmes sous les remparts de la ville, tirait sa placide barre d'azur.(GAUTIER, 1887, p.275).

Neste último exemplo, inclusive, outro procedimento, que repetidamente aparece em seus contos, notamos claramente: o de mencionar em um espaço presente algo que pertenceu ao passado, numa espécie de sobreposição espaço-temporal que envolve tudo ao redor. Assim, o mar não é descrito apenas pelo seu aspecto atual, mas pelo que também aconteceu no passado. Não bastasse isso, o autor, em *Arria Marcella*, parece, como de praxe, querer estabelecer significados e relações a partir da menção ou da citação de outras obras, plásticas ou literárias, como o faz ao citar Shakespeare, Virgílio, Goethe, Homero, Ingres, Fídias, etc.

Diante desses exemplos, fica evidente que Gautier não compõe uma simples prosa descritiva, pelo contrário, maneja repetidamente ferramentas retóricas e poéticas. Para explicar as diferenças entre o prosador e o poeta, certa vez, inclusive ele assinalaria:

C'est une vérité que les prosateurs cherchent en vain à se dissimuler sous l'éclat oriental de leur style; ils ne peuvent écrire en vers. Le poète, au contraire, écrit en prose quand il veut descendre à cette besogne, avec une perfection ciselée dont aucun prosateur n'approche. Un chanteur sait parler, mais un orateur ne sait pas chanter. Les oiseaux volent et marchent; les chevaux, si fringante et si fière que soit leur allure, ne peuvent que courir, et le galop du plus fin coureur anglais ne vaut pas le vol d'un aigle; la double nature du poète tient de celle de l'hippogriphe; nul animal de la terre ou du ciel ne peut le devancer à la course ou au vol; son aile a l'envergure plus large et fouette plus vigoureusement l'azur de l'éther que l'aile du condor ou du fabuleux oiseau rock. (GAUTIER, 1880, p.48-49, grifo nosso).

Entre o prosador e o poeta, Gautier acredita na supremacia do último, visto que este, devido a sua dupla natureza, é capaz de escrever elevada poesia e, quando é demandado ao trabalho “menos elevado”, também se destaca no empreendimento de escrever uma elegante prosa. E é assim que o virtuoso poeta de *Émaux et Camées* procede.

Diante disso, percebe-se que, se Georg Lúkacs assinala a falta de envolvimento ativo social como determinante para o carácter predominantemente descritivo das obras de alguns romancistas, a figura de Théophile Gautier, agressiva às demandas dos movimentos sociais e às necessidades daquela sociedade, surge neste estudo como uma ilustração disso. E como foi ele o elo entre gerações do século XIX, nada mais lógico que pensar na sua recusa à vida ativa e no seu encerramento em um ideal estético (a busca incessante pelo “belo”) como o princípio que nortearia tantos outros escritores que surgiram em meados do tal século.

Entretanto, ainda que suas descrições não sejam puras constatações ou meros “efeitos de real” (segundo o termo da teoria de Barthes), mas que elas se relacionem a um ideal estético e a um gênero narrativo que muito bem as legitimava na década de 30 e 40, percebe-se que, após essas décadas, eras de ouro do conto fantástico, as descrições de Gautier amparam-se numa estrutura mais poética que épica, pois se tornam seriamente subordinadas ao estilo “poético” do autor, marcado por simbolismos sonoros, estruturas homofônicas, comparações infinitas, epítetos redundantes, citações e menções a outras obras. Dessa forma, um misticismo fundamentado pela beleza artística tornava-se o objetivo maior para aquele poeta singular.

Se suas personagens solitárias, já na década de 30, pouco agiam e muito observavam, em 1866, o protagonista Guy de Malivert, de sua novela *Spirite*, tornou-se o emblemático exemplo da falta de ação do sujeito. Em seu aposento de paredes revestidas por couro pardo, Malivert, trajando seu robe de veludo preto sobre uma camisa de seda da Índia, após algumas taças de vinho Bordeaux, é descrito entediado e rodeado por estantes de livros, quadros, aquarelas, objetos e perfumes exóticos.

Interessante é notar que, se as descrições em Flaubert e em Zola relacionam-se aos programas estéticos do Realismo e do Naturalismo, em Gautier, por mais que o autor se apoie nos códigos do convencionado *real* para escrever suas novelas históricas ou fantásticas, a “descrição pela descrição”, como apontou Baltor (2007), parece ser mais um indício da “Arte pela Arte”. Prova dessa distância entre programas estéticos, como apresentou Philippe Hamon (1991, p.158, grifo nosso) em “*La description littéraire*”, é que o também descritivo Zola dirá:

J'ai dit parfois que j'aimais peu le prodigieux talent descriptif de Théophile Gautier. C'est que je trouve justement chez lui la description pour la description, sans souci aucun de l'humanité. Il était le fils direct de l'abbé Delille. Jamais, dans ses œuvres, le milieu ne détermine un être; il reste peintre, il n'a que des mots comme un peintre n'a que des couleurs. Cela met dans ses œuvres un silence sépulcral; il n'y a là que des choses, aucune voix, aucun frisson humain ne monte de cette terre morte. Je ne puis lire cent pages de Gautier à la file, car il ne m'émeut pas, il ne me prend pas. Quand j'ai admiré en lui l'heureux don de la langue, les procédés et les facilités de la description, je n'ai plus qu'à fermer le livre.

Zola, apesar de fazer o uso da descrição, submete-a ao programa do Naturalismo: relacionar o meio e o comportamento das personagens humanas. Como nas descrições de Gautier não há uma relação explícita entre meio e personagens, o autor de *Germinal* destaca o vazio dessas narrativas, apontando que não há profundidade nas obras, apenas superfície e, portanto, um silêncio sepulcral. E mais, se Zola, após admirar as qualidades descritivas abandona a leitura das narrativas de Gautier, é bem provável que o leitor comum do século

XXI, ávido por romances cheios de ação, rejeite a enfadonha empreitada de ler páginas e mais páginas descritivas.

Se Gautier é chamado por alguns de pintor ou de mágico, isso se deve ao fato de fazer emergir em seus poemas e narrativas, pelos simbolismos sonoros e pelos excessivos símiles, objetos e imagens vívidas. E tal procedimento torna, por exemplo, seus contos fantásticos em verdadeiros “quadros textuais” cheios de cores, de formas, de contrastes e - por conta de seu singular estilo - de beleza. Se a descrição é subordinada ao estilo, ela de forma alguma em razão disso se nega à denúncia dos vícios da sociedade, como vimos em “*Ômphale, histoire rococó*” e em “*Le pied de momie*”.

Ainda que o fantástico seja considerado por alguns como um gênero ou como um modo narrativo evasivo, longe de ser engajado e de ser gênero “sério”, não se pode negar que ele se fundamenta no mundo referencial, por vezes, denunciando-o de maneira única.

Narrativas que rompem com a estrutura do *romance de costumes*, a composição de inúmeras narrativas históricas e fantásticas e o exagero descritivo parecem convergir ao mesmo polo: a recusa em compactuar com o leitor médio, com o leitor burguês do século XIX, e, assim, resguardar a Arte do utilitarismo.

No próximo capítulo, tentaremos vislumbrar como a poesia de Gautier comporta-se diante dessas questões tão caras ao autor: as descrições, as analogias, o abandono do mundo utilitarista, o seu gosto pelas civilizações antigas e pelo fantástico.

4- GAUTIER E O GÊNERO LÍRICO

Pierre Martino (1958), na obra *Parnasse e Symbolisme*, apresenta-nos o cenário poético dos anos de 1830 na França, distinguindo a natureza de duas vertentes literárias. A primeira tendência estava ligada a uma poética intimista, aquela poética das *Meditations* de Lamartine e das *Odes* iniciais de Hugo. A segunda tendência, explica o teórico, por privilegiar os aspectos formais e plásticos da composição, possuía uma natureza mais “pitoresca” e tinha seus débitos estéticos em outra obra de Hugo: *Les Orientales*.

A respeito dessa dupla repercussão das obras de Hugo, René Bray (1932, p.198-200) lembra-nos de que, de 1822 a 1828, as *Odes et Ballades* publicadas por Hugo apresentavam uma alternância entre a natureza íntima e a pitoresca, mas que, de certa forma, o poeta tendia principalmente a uma poesia pessoal e sentimental. Com *Les Orientales*, em 1829, segundo Bray (1932), Hugo rompe a busca pelo equilíbrio, suprimindo o sentimento e compondo uma obra fundamentada na descrição minuciosa e detalhada do aspecto material, que satisfazia a cima de tudo os olhos, uma poesia que entusiasmaria nas décadas seguintes os parnasianos (cf. BRAY, 1932).

Nas décadas de 1830, os jovens do beco da rua *Doyenné*, os que se lançavam ao ofício poético, dos quais Gautier e Nerval faziam parte, privilegiavam os aspectos dessa segunda escola, trabalhando os elementos formais da escrita a fim de que emergissem cores, profundidades, contrastes, texturas e ritmos em suas composições. Na verdade, isso era reflexo daquele grupo heterogêneo formado por pintores, gravuristas, poetas, dramaturgos e escultores que buscavam uma fraternidade entre as artes, segundo assinala Baltor (2007). Por meio do que chamavam de “transposição” das artes, desenvolviam os aspectos formais daquela poesia, e, com efeito, tentavam transpor partituras para os poemas e pinceladas para as frases ou versos. Gautier chegaria a afirmar, muito tempo depois, que: “[...] em consequência da nossa educação e de um sentir particular, somos mais plásticos que literários”. (GAUTIER, 2001, p.73). A respeito dessa tendência, Baltor (2007, p.7) indica: “É interessante observar o léxico que tem como referente o universo da pintura empregado por Gautier no momento em que ele define o seu estilo. O estilo é comparado à paleta, o escritor colore as páginas, como o pintor dispõe as cores sobre uma tela”.

Já nos primeiros poemas de 1830, conforme perceberam Schick (1994) e Ezra Pound (1976), nota-se a recusa de uma poesia sentimentalista em favor de uma poética mais visual. “*Paysage*”, que faz parte das *Premières poésies*, exemplifica-nos a preocupação do ainda jovem Gautier com a plasticidade de seus poemas:

*Pas une feuille qui bouge,
Pas un seul oiseau chantant;
Au bord de l'horizon rouge
Un éclair intermittent [...]* (GAUTIER, 1905, p.12).

Vê-se, ainda, nesses primeiros poemas, a constante da preocupação com a descrição das linhas, das cores, na tentativa de criar mimeticamente contrastes e perspectivas de quadros, de monumentos, de cenas, numa espécie de pintura ou arquitetura poética, como o poema “*Basilique*”:

*Il est une basilique
Aux murs moussus et noircis,
Du vieux temps noble relique,
Où l'âme mélancolique
Flotte en pensers indécis.*

*Des losanges de plomb ceignent
Les vitraux coloriés,
Où les feux du soleil teignent
Les reflets errants qui baignent
Les plafonds armoriés.*

*Cent colonnes découpées
Par de bizarres ciseaux,
Comme des faisceaux d'épées
Au long de la nef groupées,
Portent les sveltes arceaux [...]*(GAUTIER, 1905, p.35).

Logo, estamos diante de uma outra convergência entre a prosa e a poesia de Gautier: o gosto pela tipologia descritiva. Tanto na prosa quanto na poesia, o escritor rejeita a reflexão filosófica e moral e o sentimentalismo, para descrever obras, objetos, cenários e perfis. Ainda que o aspecto íntimo e sentimental não seja excluído por completo, não se pode negar o predomínio do aspecto pictural.

No exercício da transposição de artes, já que o poeta não se vale de tintas, de martelo e cinzel ou de instrumentos musicais, o vemos manejando com as potencialidades da palavra. Potencialidades essas que serão desenvolvidas com o amadurecimento do autor, como nós veremos na sequência deste capítulo, e que se referem ao aspecto visual e ao sonoro.

Essa preferência de Gautier na juventude foi significativa para os rumos que tomaria certa vertente da Poesia na segunda metade do século XIX, principalmente porque ele, após a publicação de *Émaux et Camées* no ano de 1852, ao lado de Leconte de Lisle e de Théodore de Banville, seria um dos responsáveis em 1866 pela publicação da tão importante revista *Le Parnasse Contemporain*, em que se reuniam obras de poetas que privilegiavam uma poética

de natureza objetiva e precisa, que, assim, segundo Auerbach (2015, p.365), não fornecia espaço a efusões pessoais³². Como prova do respeito que Gautier obtinha junto aos poetas mais jovens e junto ao *Le Parnasse contemporain* é que foram os seus poemas os que abriram a primeira edição da revista.

Em certa ocasião, Gautier versaria sobre sua concepção poética ao explicar sua crença do que seria a verdadeira arte. Constatando que naqueles tempos de discussões sobre o espiritualismo e sobre o materialismo falava-se muito da primazia do pensamento em relação à forma, ele refusa tal ideia, para, com isso, iluminar o que acreditava ser a verdadeira arte: a beleza. E, para ele, a beleza construía-se a partir da “invenção perpétua do detalhe”, da “escolha das palavras” e do “cuidado primoroso da execução”. Por fim, chegaria a afirmar que o real sentido da palavra poeta era, antes de qualquer coisa, fabricante (1841, p.121). O gênio poético, apesar de ser inato, devia, segundo a concepção do autor francês, curvar-se ao labor, entregar-se ao ofício, dominar a matéria dura, a fim de que se tornasse o poeta um fabricante da beleza Eterna. Logo, muitos de seus poemas sofriam esse trabalho cuidadoso, a ponto de alguns versos de alguns poemas que integram *Émaux et Camées* serem frequentemente alterados nas edições subsequentes.

Roland Barthes (2004, p.54), em “O artesanato do estilo”, lembra-nos de que por volta dos anos de 1850 substituiu-se o *valor-uso* da escrita pelo *valor-trabalho*. Ou seja, a escrita literária da época não se focava mais nas urgências da comunicação e da representação de algo, mas, sim, nela própria. Dirigia-se não tão diretamente ao outro; representava não tão francamente o referente, mas a si mesma também. Logo, o trabalho verbal, tal qual Narciso, encantava-se consigo diante do espelho da consciência de si. Barthes (2004), ainda assinalando tal mudança de comportamento, aponta para o surgimento da imagem do escritor como artesão, aquele solitário incansável que realiza um trabalho minucioso, repetitivo, a fim de extrair da matéria bruta sua arte. Assim, segundo Barthes, naquela época, muitos escritores:

[...] formam uma espécie de confraria de artesãos das Letras francesas, onde o labor da forma constitui o sinal e a propriedade de uma corporação. Esse

³² Em 1866, sob a edição de Alphonse Lemerre e com a organização de Catulle Mendès e Louis-Xavier de Ricard, vários trabalhos poéticos são reunidos e publicados na antologia *Le Parnasse Contemporain*. Em meio aos poemas, nessa primeira publicação, percebia-se que, como reação ao sentimentalismo e ao descuro de algumas poesias, os poetas adotavam o método preconizado por Gautier nos anos 50. Dentre os duzentos poemas, onze eram de Mallarmé, oito de Verlaine, dois de Banville, dez de Leconte de Lisle, seis de Heredia, onze de Arsène Houssaye, três de Villiers de L’Isle-Adam, onze de Charles Baudelaire, além de tantos outros mais. Ao atentarmos a alguns dos nomes que foram harmonizados segundo a estética do *Parnasse*, notaremos que muitos desses nomes estariam vinculados, no *fin-du-siècle*, ao posicionamento estético simbolista, o que significa, a partir desse contato estreito com Gautier, uma possibilidade de revitalização de suas preconizações poéticas.

valor trabalho substitui um pouco o valor-gênio; coloca-se uma espécie de vaidade em dizer que se trabalha muito e longamente a forma; cria-se até mesmo às vezes preciosismo de concisão [...] (BARTHES, 2004, p.54).

Prova disso é que Théodore de Banville, entusiasmado com perfeição técnica de Gautier na obra de 1852, *Émaux et Camées*, dedica-lhe em 1856 um poema, “*A Théophile Gautier*”:

*Quand sa chasse est finie
Le poète oiseleur
Manie
L'outil du ciseleur*

[...]
*Et toi, qui nous enseignes
L'amour du vert laurier,
Tu daignes
Être un bon ouvrier.* (BANVILLE, 1899, p.195-196).

Em sete estrofes compostas por versos de metros curtos (três hexassílabos e um dissílabo: 6-6-2-6) com rimas graves e agudas cruzadas, Banville destaca as qualidades do minucioso trabalho de Gautier, o trabalho de formalizar aquilo que é evanescente e etéreo, o sentimento do poético; compondo um poema, que, em si, marca também sua virtuosidade poética. Gautier, por sua vez, incitado pela bela forma a ele oferecida, erige um poema-resposta de quatorze estrofes, na mesma configuração, formalizando aquele que seria, anos mais tarde, uma espécie de manifesto à comunidade do *Parnasse Contemporain*, o poema “*L’Art*”:

*Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.*

*Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.*

*Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend!*

*Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit;*

*Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur;*

*Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant;*

*D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.*

*Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.*

*Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons,*

*Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.*

*Tout passe. - L'art robuste
Seul a l'éternité,
Le buste
Survit à la cité.*

*Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.*

*Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.*

*Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!³³(GAUTIER, 1923, p.187-189).*

³³ Tradução de Mário Faustino (2004, p.51-52): A arte

Sim, a obra sai mais bela de uma forma rebelde ao labor: verso, mármore, ônix, esmalte. Nada de apertos forçados! Mas se queres marchar ereta, calça, Musa, um coturno estreito. Abaixo o ritmo cômodo, calçado frouxo onde qualquer pé entre e sai!

“*L’Art*”, apesar de apresentar algumas estrofes variantes que foram retrabalhadas por Gautier, conecta-se aos *Émaux et Camées* e é publicado na edição de 1858, encerrando magistralmente o estojo de belas preciosidades que fora aberto pelo curioso poema “*Préface*”, o qual nos explicita ao que aspira a obra composta: unicamente, à Beleza. “*L’Art*”, portanto, será tomado por muitos como uma lúcida arte poética, como um credo a ser seguido, como uma profissão de fé.

O poema, contudo, não dirige seus imperativos (“*fi*”, “*repousse*”, “*lutte*”, “*emprunte*”, etc) diretamente e somente aos poetas das *letras*, mas a toda sorte de poetas, fazendo inúmeras referências à escultura (estrofes 4, 5, 6 e 7) e à pintura (8, 9, 10). Além disso, o léxico “mineral” empregado por Gautier (o ônix, a ágata, o bronze, o cobre, os mármore italiano e grego), disposto nesses versos curtos e concisos, produz um efeito de dureza, que, por sua vez, intencionalmente, culmina na falta de espaço para expor um sentimento descomedido ou uma confissão lamecha. O que transmite esse poema-manifesto são as advertências contra uma arte fácil, frouxa, cômoda, distraída, “[...] *qui est l’ennemie la plus mortelle de la beauté dans tous les arts.*” (VAN TIEGHEM, 1968, p.241), e também contra a arte que impõe dificuldades falsas, como o fazia o vai-e-vem retórico de alguns discursos poéticos. Assim, preconiza-se o trabalho conciso, exato, fusão justa entre a ideia e a forma, conquistada por meio do incessante trabalho lúcido (“*Sculpe, lime, cisèle*”) sobre as substâncias duras, difíceis e rebeldes.

“Após a divagação romântica”, segundo afirma Mário Faustino (2004, p.53), a Poesia, com Théophile Gautier, retorna “à sua natural condição de arte poética”. Tal afirmação encontra suas sustentações bem fixadas na plausibilidade que proporciona uma olhadela a determinadas obras, sobretudo a algumas do início do século XIX, que se entregavam aos exageros sentimentais do espírito lírico, e que, por consequência, negligenciavam os aspectos formais das composições. Não que sentimento e lucidez do trabalho poético não pudessem

Repele, escultor, a argila que o polegar amassa – enquanto o espírito paira longe;
 Luta com o carrara, com o paros duro e raro, guardiões do puro coturno;
 Usa de Siracusa o bronze onde se mostra firme o traço altivo, o traço encantador;
 Com mão delicada pesquisa o perfil de Apolo num filão de ágata.
 Pintor, evita a aquarela, fixa a cor demasiado frágil no forno do esmaltador.
 Pinta de azul as sereias, retorça de mil maneiras as caudas desses monstros de brasão;
 Com sua auréola trilobada pinta a Virgem e seu Jesus, a cruz encimando o globo.
 Tudo passa. - Só a arte vigorosa é eterna. O busto sobrevive à cidade.
 E a medalha austera, que o lavrador encontra sob a terra, revela um imperador.
 Os próprios deuses morrem. Mas os versos soberanos permanecem, mais poderosos que os bronzes.
 Esculpe, alisa, cinzela; fixa no bloco resistente teu sonho fugitivo!

estar atrelados, mas tal tendência encontrou, não raro, no mito da genialidade poética o álibi que a velava da crítica e, conseqüentemente, da acusação de descuro formal ou de exagero sentimental.

A escolha de Gautier por essa poesia material e a sua negação à vertente sentimental foram fundamentais para a supremacia do cuidado formal na poesia francesa, afinal, o poeta carregava consigo, desde os anos de 1830, o gosto por uma poesia justa nas formas e a propagava entre os mais jovens que o seguiram depois dos anos de 1848, época em que o cenário poético francês não sofria a influência direta dos antigos poetas intimistas da estirpe de Lamartine, de Vigny, de Musset, etc. Com efeito, para muitos, a serenidade artística pregada por Gautier em meio à exuberância da lírica romântica tem função basilar nesse retorno da poesia a sua condição de *Ars Poetica*. “Renovou e solidificou o verso francês, revolucionou-lhe a rima, emprestou-lhe uma precisão, uma economia, um aspecto concreto, uma leveza desconhecidos desde La Fontaine”, assinala ainda Faustino (2004, p.54).

Paul Valéry, a respeito das transformações das tendências literárias do século XIX, aponta:

Gautier já [durante o auge do movimento romântico francês] protesta e reage contra o desdobramento das condições da forma, contra a indigência ou a impropriedade da linguagem. [...] Parnasianos e realistas consentirão em perder em intensidade aparente, em abundância, em movimento oratório o que ganharão em **profundidade, em verdade, em qualidade técnica e intelectual**. (VALÉRY, 1999, p.23, grifo nosso).

Valéry, ainda ao comentar a sucessão das tendências, completa: “Resumindo, direi que a substituição do romantismo por essas ‘escolas’ pode ser considerada a substituição de uma ação espontânea por uma ação refletida.” (VALÉRY, 1999, p.23). “Ação refletida” essa que captou grandes admiradores, principalmente aqueles mais jovens, a exemplo dos irmãos Gouncourt, de Flaubert, de Baudelaire e de Mallarmé.

Quanto a essa escrita refletida, por outro lado, Antoine Albalat (1927, p.283-302), no capítulo “*Le manque de travail - George Sand et Théophile Gautier*” de *Le Travail du style*, faz afirmações importantes. Albalat (1927) alega que, se os jovens seguiam à risca essa poética do trabalho árduo e repetitivo, os escritos de Gautier contradizem esse método. Apesar de ser dono de uma escrita singular e de uma das mais criativas, segundo o crítico, “*Les manuscrits de Gautier sont à peu près sans ratures.*” (ALBALAT, 1927, p.293-294). Albalat ainda repreende a sintaxe desordenada de vários períodos escritos por Gautier e o excesso de epítetos e de descrições, demonstrando que o escritor, apesar de produzir belos textos, não

tinha um “projeto” de perfeição e nem corrigia os períodos que compunha; era, antes, guiado pelo improviso.

Talvez essa falta de rigor possa ser explicada pela grande demanda de textos pelos periódicos, o que de modo algum invalida os exemplos que Albalat expõe e sua crítica, que, por sua vez, nos remete ao outro lado de uma mesma moeda: a intuição, o dom inato, ou seja, a ideia romântica do gênio (cf. NUNES, 1993, p.61). Porém, conforme aponta Albalat (1927, p.293), muitos o admiravam e, assim, seguiam disciplinarmente seu método, como ocorreu com Flaubert. Contudo, a crítica de Albalat detém-se na prosa. Assim, *Émaux et Camées* permanece como prova do trabalho minucioso do poeta em questão e não deixa dúvidas quanto à sua habilidade.

Sobre a admiração da geração mais jovem ao “*Maître*”, vimos nos capítulos anteriores que, em 1865, na revista *L’Artiste*, o jovem Mallarmé, em “*Symphonie Littéraire*”, assinalava sua admiração à perfeição formal de Gautier, fruto de uma manipulação verbal lúcida. Dessa maneira, como apontamos antes, se a poética de Mallarmé ao passar das décadas adquiriria uma natureza singular, um dos aspectos mais vigorosos dela, a lucidez no processo criativo, firmava-se naquele momento de admiração.

Facilmente, constata-se que, após a primeira metade do século XIX, o tema do trabalho poético, cada vez mais, tornou-se preponderante nas obras. Contudo, aquelas advertências de Gautier dos anos de 1852 eram, por vezes, tomadas literalmente pelos poetas de menor porte ou os ainda imaturos dessa segunda metade do século, que, mais do que nunca, transformam suas poéticas em verdadeiros trabalhos de joalheiros, de ourives, impregnando seus poemas de um léxico preponderantemente mineral (esmeralda, jade, ágata, ônix e etc.). Assim, não raro, no decorrer das três publicações da revista *Le Parnasse* (1866, 1871 e 1876), muitos poetas compunham poemas “medalhas”, “vasos”, “troféus”, “joias”, arrastando as obras para o lado extremo da esterilidade.

Ezra Pound (1979) assinala que, se os parnasianos seguiam à risca os preceitos do trabalho poético formulado pela metáfora do esculpir, do limar e do cinzelar a substância dura, carecia-lhes ainda o mérito de Gautier. E esse mérito, essa vantagem, segundo ainda o *faber*, era devido a sua originalidade pioneira na escolha da matéria poética, o que foi apenas parcialmente compreendido pelos demais poetas contemporâneos. Se muitos parnasianos apenas trabalhavam com a matéria dura, em seu sentido literal, Gautier soube tralhar a sua verdade de sentimento: “[...] Talvez Gautier tencione ser ‘duro’; talvez tencione transmitir uma certa verdade de sentimento e acabe sendo realmente poético.” (POUND, 1979, p.125).

O comedimento lírico de Gautier converge para a sua economia verbal, sobremaneira, quando tomamos *Émaux et Camées* como referência. Tal obra, que apareceu pela primeira vez em 1852 com dezoito composições, sofreu até o ano de 1872, um ano após a morte do autor, acréscimos. Na sua última edição, eram contados quarenta e sete poemas³⁴.

Dessa maneira, compreendendo parte da natureza de *Émaux et camées*, faz-se necessário apontar outra: a temática. Tendo em vista que analogias a todo o momento são feitas, os temas e os motivos, de forma geral, acabam se entrelaçando uns aos outros em vários poemas, tornando-se, assim, tarefa passível a equívoco a explicação e a divisão segundo um conjunto. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que o poema “*Carmen*” tem por tema o desejo ou a sedução da mulher fatal, entretanto, não poderíamos negar uma abordagem que o classificasse como portador da temática do “exotismo”, - já que ele se compõe como um quadro da natureza exótica da Espanha. Não poderíamos, também, negligenciar que tal poema faz alusão à obra homônima de Mérimée, àquela que inspiraria em 1875 a ópera de Bizet.

Ainda que cada um dos poemas carregue em si sua própria tendência ou predominância temática, por conta das várias abordagens e misturas de motivos, mais proveitosa agora será a sumária explicação de que em *Émaux et Camées* notam-se os temas do Amor, do Desejo, da Morte, do Passado, da Beleza, do Exotismo e da Arte, construídos e sustentados pelas analogias entre diversos planos e graças aos motivos da mulher, das flores, dos pássaros, das obras plásticas, dos mitos, das músicas, etc.

Quanto ao aspecto social, como já apontamos no segundo capítulo, logo no “*Préface*”, soneto que apresenta a obra, por meio da alusão ao que fez Goethe diante das turbulências que representavam as invasões napoleônicas, o “eu-lírico” utiliza a comparação para estabelecer uma analogia entre a sua atitude e a do alemão, terminando por dizer, por meio de metáfora, que não cuidaria do “furacão” que golpeava as suas janelas.

Isso não significa que uma ou outra crítica política ou denúncia do comportamento social não possam observadas em seus poemas, como já o é o próprio prefácio, que, se não fosse motivado pelo elemento externo, não apresentaria a natureza que tem, isto é, não fossem as agitações políticas e sociais que sofria a França, o poema de abertura não traria expresso claramente que apenas a beleza e a proteção da arte teriam importância ali. Em outras palavras, a vileza do mundo leva o “eu-lírico” ao discurso de evasão. Dessa maneira, na

³⁴ Os dezoito poemas da primeira edição são os seguintes: “*Préface*”, “*Affinités secretes*”, “*Le poème de la femme*”, “*Étude de mains*”, “*Variations sur le carnaval de Venise*”, “*Symphonie en blanc majeur*”, “*Coquetterie posthume*”, “*Diamant du coeur*”, “*Premier sourire du printemps*”, “*Contralto*”, “*Caerulei oculi*”, “*Rondalla*”, “*Nostalgies d’Obélisques*”, “*Vieux de la vieille*”, “*Tristesse en mer*”, “*A une robe rose*”, “*Le monde est méchant*” e “*Inès de las Sierras*”.

tentativa de manter-se recluso sem atentar-se às turbulências, Gautier evade-se no exótico, nas ruínas, no amor ideal, na busca pela captação de correspondências, assim como também o faz em suas narrativas fantásticas, como vimos no capítulo anterior.

Dito isso, na sequência dos subcapítulos, observaremos como são construídos alguns de seus poemas. Observaremos, ainda, se há os mesmos procedimentos observados na prosa, isto é, a utilização das citações, das descrições, bem como, também, o uso das comparações e do fantástico.

4.1 O simbolismo sonoro e as referências

Ainda que em muitos dos poemas de Gautier a linguagem referencial esteja assaz presente, o poeta ainda assim tem a consciência das potencialidades visuais e fônicas do significante afastadas do simples significado. Ou seja, o mesmo simbolismo sonoro que observamos em algumas partes das narrativas fantásticas, obviamente, se fazem presentes na poesia. Sobre esse poder do significante, num outro ensaio sobre *As Flores do mal*, Gautier dirá:

Pour le poète, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers ou en bagues: ils charment le connaisseur qui les regarde et les trie du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve, comme ferait un orfèvre médiant un bijou. Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n'est pas un mince travail de les choisir. (GAUTIER, 1881, p.239-240, grifo nosso).

Perceberemos que Gautier não tem apenas uma vaga consciência das possibilidades do significante; pelo contrário, ele trabalha assiduamente com elas. Assim, a alta capacidade de criação baseada em “analogias” sonoras proporcionariam, já em 1849, a composição do complexo e harmonioso, branco e gélido, “*Symphonie en Blanc Majeur*”³⁵, que comporá, em 1852, os *Émaux et Camées*. Poema que se vale de “arbitrárias” aliteraões e assonâncias, -

³⁵ “*Symphonie en Blanc Major*”, composição inspirada na Condessa Marie de Nesselrode, é um dos poemas mais emblemáticos de Gautier e um dos que mais ecoaram na tradição poética. O poema e suas correspondências são retomados por muitos poetas; por Rubén Darío em “*Bouquet*”, por exemplo. Liga-se este poema, inclusive, ao “*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*” de Mallarmé, seja por uma brancura gélida lexical ou por uma retomada do motivo do cisne (“*femmes-cygnés*”).

sobretudo em “l” e em “on”, “an”, - apoiadas em um léxico que remete semanticamente a substâncias claras e brancas³⁶:

*De leur col blanc courbant les lignes,
On voit dans les contes du Nord,
Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnés
Nager en chantant près du bord,*

*Ou, suspendant à quelque branche
Le plumage qui les revêt,
Faire luire leur peau plus blanche
Que la neige de leur duvet [...] (GAUTIER, 1923, p.35).*

Como já foi dito anteriormente, desde a sua primeira obra, Gautier adere à tendência literária pitoresca. Acurando o verbo, harmonizando o ritmo e o conteúdo na forma, privilegiava, cada vez mais, o aparecimento das imagens. E isso também se dá em seus versos obscuros e macabros de *La Comédie de la Mort*, de 1838; obra que exerceu forte influência sobre Baudelaire.

Outro ponto crucial de sua poética diz respeito às alusões a outras obras. Com elas, surge uma miscelânea de imagens que emerge e potencializa os efeitos relacionados ao tema central do poema, que, ao mesmo tempo, acaba por criar o próprio poema, como acontece em “*Le poème de la femme, marbre de Paros*”, cuja beleza e sensualidade de uma mulher são construídas e descritas pelas evocação de referências, pelos epítetos, pelas metáforas e pelas comparações:

*Un jour, au doux rêveur qui l'aime,
En train de montrer ses trésors,
Elle voulut lire un poème,
Le poème de son beau corps.*

*D'abord, superbe et triomphante
Elle vint en grand appareil,
Traînant avec des airs d'infante
Un flot de velours nacarat:*

*Telle qu'au rebord de sa loge
Elle brille aux Italiens,
Écoutant passer son éloge
Dans les chants des musiciens.*

*Ensuite, en sa verve d'artiste,
Laisant tomber l'épais velours,*

³⁶ Em cada uma das estrofes, além do título, a palavra “branco”, seja como adjetivo ou como substantivo, e suas derivações (“brancura”) reaparecem insistentemente. Logo, dezenove vezes as lemos no poema de dezoito estrofes.

*Dans un nuage de batiste
Elle ébaucha ses fiers contours.*

*Glissant de l'épaule à la hanche,
La chemise aux plis nonchalants,
Comme une tourterelle blanche
Vint s'abattre sur ses pieds blancs.*

*Pour Apelle ou pour Cléomène,
Elle semblait, marbre de chair,
En Vénus Anadyomène
Poser nue au bord de la mer.*

*De grosses perles de Venise
Roulaient au lieu de gouttes d'eau,
Grains laiteux qu'un rayon irise,
Sur le frais satin de sap eau.*

*Oh ! quelles ravissantes choses,
Dans sa divine nudité,
Avec les strophes de ses poses,
Chantait cet hymne de beauté!*

*Comme les flots baisant le sable
Sous la lune aux tremblants rayons,
Sa grâce était intarissable
En molles ondulations.*

*Mais bientôt, lasse d'art antique,
De Phidias et de Vénus,
Dans une autre stance plastique
Elle groupe ses charmes nus.*

*Sur un tapis de Cachemire,
C'est la sultane du sérail,
Riant au miroir qui l'admire
Avec un rire de corail;*

*La Géorgienne indolente,
Avec son souple narguilhé,
Etalant sa hanche opulente,
Un pied sous l'autre replié.*

*Et comme l'odalisque d'Ingres,
De ses reins cambrant les rondeurs,
En dépit des vertus malingres,
En dépit des maigres pudeurs!*

*Paresseuse odalisque, arrière!
Voici le tableau dans son jour,
Le diamant dans sa lumière;
Voici la beauté dans l'amour!*

*Sa tête penche et se renverse;
Haletante, dressant les seins,*

*Aux bras du rêve qui la berce,
Elle tombe sur ses coussins.*

*Ses paupières battent des ailes
Sur leurs globes d'argent bruni,
Et l'on voit monter ses prunelles
Dans la nacre de l'infini.*

*D'un linceul de point d'Angleterre
Que l'on recouvre sa beauté:
L'extase l'a prise à la terre;
Elle est morte de volupté!*

*Que les violettes de Parme,
Au lieu des tristes fleurs des morts
Où chaque perle est une larme,
Pleurent en bouquets sur son corps!*

*Et que mollement on la pose
Sur son lit, tombeau blanc et doux,
Où le poète, à la nuit close,
Ira prier à deux genoux. (GAUTIER, 1923, p.6-10).*

Além do processo descritivo apoiado pelas diversas comparações (“*Comme les flots baisant le sable*”, “*La chamise [...] Comme une tourterelle blanche*”, etc.), pelos epítetos um tanto que impertinentes (“*vertus malingres*”, “*maigres pudeurs*”) e pelas metáforas (“*Sur le frais satin de sap eau*”, “*Ses paupières battent des ailes*”), outro procedimento de escritura salta-nos aos olhos: as referências.

No subtítulo do poema, por exemplo, o nome de um específico mármore é utilizado: o de Paros, ilha grega que forneceu o mármore mais branco, valioso e, conseqüentemente, o mais desejado pelos escultores, sobretudo pelos da Antiguidade Clássica. Do mármore de Paros, por exemplo, surgiu a escultura da tão famosa e cultuada Vênus que foi encontrada em Milo em 1820.

De início, na composição, após a “*femme*” ter seu corpo enaltecido como um poema, se expressa na terceira estrofe que ela brilha aos (escultores) Italianos e escuta seu louvor ser cantado pelos músicos. Além disso, na sexta estrofe, é dito que para o pintor grego Apeles de Cós³⁷ e para Cleómenes³⁸ essa mulher, “mármore de carne”, parece-se com a Vênus saída do mar. Na oitava estrofe, é expresso que, na sua “divina nudez”, com as “*strophes de poses*”, esse “hino de beleza” cantou coisas encantadoras.

³⁷ Pintor grego que nasceu no em IV a.C e que foi o primeiro a representar o tão reproduzido nascimento de Vênus Anadiômena (“a que sai das águas”).

³⁸ A Cleomenes, o Atenense, é atribuída a escultura “Vênus de Médicis”.

Na décima estrofe, por seu turno, “*Dans une autre stance plastique*”, como o próprio poema expressa, as justaposições de imagens continuam: sobre um tapete de Caxemira com seu narguilé, a tal mulher começa a ser comparada à Odalisca de Ingres; e, no êxtase de sua volúpia, desfalece e morre. Tais procedimentos (o de citar obras e o de mencionar estilos), como já foram observados na sua prosa fantástica, funcionam como “correlatos” que colorem e apresentam com energia o referencial. Dessa maneira, a partir de todos esses procedimentos, podemos inferir que o poema constrói-se como um louvor à Mulher eterna, símbolo da Beleza, em razão de nas mais diversas instâncias a perfeição de suas formas serem aludidas, - é claro, com a sensualidade típica das construções femininas de Gautier, como o vimos fazer em “*Omphale*” e em *Arria Marcella*.

Esse processo de criar intertextos acompanha Gautier desde o seu início, tal como é possível ver em “*A mon ami Eugène N.*”, de 1830:

[...] *De nos auteurs chéris, Victor et Sainte-Beuve,
Aigles audacieux, qui d'une route neuve
Et d'obstacles semée ont tenté les hasards,
Malgré les coups de bec de mille geais criards;
Et d'Alfred de Vigny, qui d'une main savante
Dessina de Cinq-Mars la figure vivante;
Et d'Alfred de Musset et d'Antoni Deschamps,
Et d'eux tous dont la voix chante de nouveaux chants;*

[...] *Le bon Alain Chartier, Rutebeuf le conteur,
Sire Gasse-Brulez, Habert le traducteur,
Maître Clément Marot, madame Marguerite,
De ses jolis dizains la muse favorite;
Villon; et Rabelais, cet Homère moqueur,
Dont le sarcasme, aigu comme un poignard, au coeur
De chaque vice plonge, et des foudres du pape*

[...] *Après viendront en foule anciens peintres de Rome:
Pérugin, Raphaël, homme au-dessus de l'homme;
De Florence, de Parme et de Venise aussi,
Véronèse, Titien, Léonard de Vinci,
Michel-Ange, Annibal Carrache, le Corrège,
Et d'autres plus nombreux que les flocons de neige
Qui s'entassent l'hiver au front des Apennins[...]* (GAUTIER, 1905, p.68-70).

Retomando escultores, arquitetos, pintores, poetas, músicos, o autor foge do tom confessional e, por meio desses recortes “objetivos” e “artificiais”, confere aos seus poemas o estatuto de metadiscursos literários, assim como também o faz nas narrativas. Contudo, em *Émaux et Camées*, essa artificialidade perde a forma débil da pura citação, como visto nesse poema de 1830, para desenvolver-se no próprio tema: nota-se, por exemplo, a referência

temática de *Afinidades Eletivas* de Goethe em “*Affinités Secrètes (Madrigal Panthéiste)*”; além de tantas outras que são possíveis notar em toda a obra, sejam elas plásticas, musicais ou literárias.

4.2 O fantástico na poesia de Gautier

Em “A literatura fantástica: caminhos teóricos”, Camarani (2014) traz minuciosamente as mais importantes teorias sobre a literatura fantástica que versam sobre a definição dessa natureza literária, seja definindo-a como gênero, como modo ou como lógica narrativa. Tal obra da estudiosa auxilia-nos na compreensão tanto das várias concepções sobre o fantástico quanto a alguns pontos da obra de Gautier, já que a autora apresenta teóricos que se debruçaram sobre o tema da definição e que citaram algumas obras do escritor francês aqui estudado.

Uma dessas teorias apresentadas por Camarani (2014) é a teoria do italiano Remo Ceserani (2006), que assinala:

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado - e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa - em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (CESERANI, 2006, p.12).

Assim, considerando o fantástico não como um gênero, como o faz Todorov (2008), mas, sim, como um “modo”, Ceserani (2006, p.12) leva em consideração as grandes evidências de que o fantástico tanto pode se manifestar nas mais variadas empresas literárias “de cunho mimético-realista, aventureso, patético-sentimental, fabuloso, cômico carnavalesco, entre outros tantos [...]” quanto nos gêneros dramático, lírico ou épico. Mas tal consideração do fantástico como “modalidade”, conforme não nos permite negligenciar Camarani (2006, p.133), foi possível graças às teorias desenvolvidas por Louis Vax e, posteriormente, por Irène Bessière.

Dessa maneira, se o fantástico pode se mover em várias empresas literárias, inclusive em poemas, não muito difícil é apontar indícios desse *modo* em algumas composições da fase inicial de Gautier como poeta, como no soturno *Cauchemar*:

*Avec ses nerfs rompus, une main écorchée,
Qui marche sans le corps dont elle est arrachée,
Crispe ses doigts crochus armés d'ongles de fer*

*Pour me saisir; des feux pareils aux feux d'enfer
Se croisent devant moi; dans l'ombre, des yeux fauves
Rayonnent; des vautours, à cous rouges et chauves [...](GAUTIER, 1905,
p.22-23, grifo nosso).*

Nele observa-se o que com frequência notamos em outros poemas, isto é, certa configuração narrativa. Michel Viegnes (2006, p.41), dando o exemplo de obras de Hugo, de Musset, de Baudelaire, de Rimbaud e, inclusive, de Mallarmé, aponta que, com os românticos e mesmo depois, a poesia lírica de forma alguma excluiu o elemento narrativo, salvo extremas exceções. Viegnes (2006) sustenta que, ao analisar a Poesia de natureza “órfica”, não se pode negar que também há nela “narratividade”, uma vez que “[...] *une première lecture référentielle constitue un passage obligé vers cette lecture herméneutique [...]*” (VIEGNES, 2006, p.8-9) e que “*Les signes ne sont ni transparents ni opaques, mais translucides.*” (VIEGNES, 2006, p.63). Sobre tal aspecto linguístico Jakobson (1995, p.150) demarcou: “A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua.”. Evidentemente, tendo em vista a posição de Gautier na cronologia e na história da Poesia francesa, tal caráter “narrativo”, - dominado, é claro, pela tipologia descritiva -, é característico de seus poemas, inclusive dos de *Émaux et Camées*.

Contudo, em se tratando dessa primeira época, entre os anos de 1830 e de 1838, Gautier não apenas em seus poemas dedicava-se ao pintar monumentos e paisagens de quadros, compunha poemas que abordavam pesadelos e todo o universo da fantasia, assim como alguns de seus contemporâneos também o faziam. Se em 1840 Gautier problematizou o tema do *duplo* no conto fantástico “*Le Chevalier double*” e descreveu a cena de um duelo mortal causado em razão de dois nobres montados em seus cavalos não quererem ceder a passagem um ao outro, pouco tempo antes, Gautier havia composto o poema intitulado “*Choc de cavaliers*”, que nos remete a uma visão (talvez um delírio) de um acidente causado por dois cavaleiros ao passarem pela mesma ponte:

Hier il m'a semblé (sans doute j'étais ivre)
*Voir sur l'arche d'un point un choc de cavaliers
Tout cuirassés de fer, tout imbriqués de cuivre,
Et caparaçonnés de harnais singuliers.
Des dragons accroupis grommelaient sur leurs casques,
Des Méduses d'airain ouvraient leur yeux hagards
Dans leurs grands boucliers, aux ornements fantasques,
Et des nœuds de serpents écaillaient leurs brassards.
Par moments, du rebord de l'arcade géante,
Un cavalier blessé perdant son point d'appui,
Un cheval effaré tombait dans l'eau béante,
Gueule de crocodile entr'ouverte sous lui.*

*C'était vous, mes désirs, c'était vous, mes pensées,
Qui cherchiez à forcer le passage du pont,
Et vos corps tout meurtris sous leurs armes faussées
Dorment ensevelis dans le gouffre profond* (GAUTIER, 1905, p.253, grifo
nosso).

Nesse poema, observa-se que os dois primeiros versos, unidos semanticamente, mas separados pelo metro, apresentam os mesmos procedimentos utilizados em vários contos fantásticos: “*il m’a semblé [...] Voir*” e “*sans doute j’étais ivre*”; construções essas que nos remetem ao uso de modalizações e de verbos no imperfeito, que, na teoria de Todorov (2008) são apontados como recorrentes nos *récits* fantásticos, uma vez que corroboram com a produção de dúvida quanto à natureza dos eventos insólitos.

Não se pode ignorar também outra característica marcante de Gautier, a descrição. Na segunda estrofe, toda uma pintura macabra é feita das armaduras dos dois cavaleiros: capacetes com dragões ferozes, Medusas com olhos entreabertos nos escudos, braceletes de serpentes em nós, etc. Contudo, não apenas nos anos de iniciais do Romantismo francês (época de ouro do fantástico) que nos é possível ver o gosto de Gautier pela fantasia ou pelos motivos góticos, tal gosto ultrapassa os poemas de *La Comédie de la Mort* e também são possíveis de observar nos concisos e claros *Émaux et Camées*. Na verdade, conforme observou Viegnes (2006, p.48), o fantástico antes de tudo é uma categoria estética, que, assim como a Poesia, visa desordenar, transformar e reconfigurar a nossa relação com as palavras e as coisas (cf. VIEGNES, p.9), e que parte do mesmo princípio que ela, a inquietude. Isto é, para Viegnes (2006) tanto a Poesia quanto o Fantástico visam o combate contra o “desencanto do mundo”, visam contestar a modernidade positiva e racionalista. Considerando o fantástico dessa maneira, podemos dizer que Gautier vale-se por vezes do fantástico na qualidade de estética da desordem e da reconfiguração para voltar a “encantar” o universo referencial. E esse encanto é buscado ao se tentar estabelecer laços entre planos distintos por meio das analogias. Prova dessa utilização estética do fantástico em *Émaux et Camées* é a composição “*Inès de las Sierras*”:

*Nodier raconte qu’en Espagne
Trois officiers cherchant un soir,
Une venta dans la campagne,
Ne trouvèrent qu’un vieux manoir;*

*Un vrai château d’Anne Radcliffe,
Aux plafonds que le temps ploie,
Aux vitraux rayés par la griffe
Des chauves-souris de Goya,*

*Aux vastes salles délabrées,
Aux couloirs livrant leur secret,
Architectures effondrées
Où Piranèse se perdrait.*

*Pendant le souper, que regarde
Une collection d'aïeux
Dans leurs cadres montant la garde,
Un cri répond aux chants joyeux;*

*D'un long corridor en décombres,
Par la lune bizarrement
Entrecoupé de clairs et d'ombres,
Débusque un fantôme charmant;*

*Peigne au chignon, basquine aux hanches,
Une femme accourt en dansant,
Dans les bandes noires et blanches
Apparaissant, disparaissant.*

*Avec une volupté morte,
Cambrant les reins, penchant le cou,
Elle s'arrête sur la porte,
Sinistre et belle à rendre fou.*

*Sa robe, passée et fripée
Au froid humide des tombeaux,
Fait luire, d'un rayon frappée,
Quelques paillons sur ses lambeaux;*

*D'un pétale découronnée
À chaque soubresaut nerveux,
Sa rose, jaunie et fanée,
S'effeuille dans ses noirs cheveux.*

*Une cicatrice, pareille
À celle d'un coup de poignard,
Forme une couture vermeille
Sur sa gorge d'un ton blafard;*

*Et ses mains pâles et fluettes
Au nez des soupeurs pleins d'effroi
Entre-choquent les castagnettes,
Comme des dents claquant de froid.*

*Elle danse, morne bacchante,
La cachucha sur un vieil air,
D'une grâce si provocante,
Qu'on la suivrait même en enfer.*

*Ses cils palpitent sur ses joues
Comme des ailes d'oiseau noir,
Et sa bouche arquée a des moues
À mettre un saint au désespoir*

*Quand de sa jupe qui tournoie
Elle soulève le volant,
Sa jambe, sous le bas de soie,
Prend des lueurs de marbre blanc.*

*Elle se penche jusqu'à terre,
Et sa main, d'un geste coquet,
Comme on fait des fleurs d'un parterre,
Groupe les désirs en bouquet.*

*Est-ce un fantôme? est-ce une femme?
Un rêve, une réalité,
Qui scintille comme une flamme
Dans un tourbillon de beauté?*

*Cette apparition fantasque,
C'est l'Espagne du temps passé,
Aux frissons du tambour de basque
S'élançant de son lit glacé,*

*Et, brusquement ressuscitée
Dans un suprême boléro,
Montrant sous sa jupe argentée
La divisa prise au taureau.*

*La cicatrice qu'elle porte,
C'est le coup de grâce donné
À la génération morte
Par chaque siècle nouveau-né.*

*J'ai vu ce fantôme au Gymnase,
Où Paris entier l'admira,
Lorsque dans son linceul de gaze,
Parut la Petra Camara,*

*Impassible et passionnée,
Fermant ses yeux morts de langueur,
Et comme Inès l'assassinée
Dansant, un poignard dans le cœur! (GAUTIER, 1923, p.85-89).*

O título refere-se a um conto de natureza insólita escrito por Charles Nodier, *Inès de las Sierras*, em que três oficiais napoleônicos em campanha na Espanha, por conta de uma tempestade, abrigam-se em um velho castelo que é considerado assombrado pelo fantasma de uma moça. Segundo se conta, Inès, como era conhecida a moça morta, sempre no Natal reaparece e dança no local onde foi assassinada.

Nas primeiras estrofes, o poema de Gautier cita a história contada por Nodier, em que os três oficiais chegaram ao solar por conta de uma tempestade. Na sequência, servindo de descrição do espaço, há uma série de citações que comparam o local aos castelos descritos pelos romances góticos de Ann Radcliff (1764-1823), verdadeiras ruínas com vitrais

arranhados pelas garras de morcegos, que remetem, segundo o poema, aos morcegos desenhados pelo pintor espanhol Goya (1746 -1828) em suas obras. Na terceira estrofe, ainda servindo de descrição do espaço, o poema cita Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), um famoso gravurista italiano que desenhava o interior de palácios e o emaranhado de corredores e de escadas das prisões. Sugere-se que, inclusive, o experiente gravurista das prisões perder-se-ia naquele castelo: “*Où Piranèse se perdrait*”.

Na quarta estrofe, enquanto é descrita a sala de jantar, onde quadros dos antepassados parecem espreitar os convidados e montar guarda (“*Pendant le souper, que regarde/ Une collection d’aïeux/ Dans leurs cadres montant la garde*”), um grito rompe com a ambientação do espaço e, assim, dá-se o início do evento incomum.

Na sequência, na quinta estrofe, os três primeiros versos ocupam-se da descrição do corredor e de seu contraste de luzes, deixando para o quarto verso o anúncio do aparecimento de um “*fantôme charmant*”. Na sequência, nas quatro estrofes seguintes, temos a descrição dessa aparição “*Sinistre et belle à rendre fou*”, que vem dançando sensual e freneticamente em direção à porta onde estão os convidados, passando pelos pontos iluminados e escuros do corredor, “*Apparaissant, disparaissant*”.

Na décima estrofe, o arranjo sintático do primeiro verso e o conteúdo expresso nos seguintes marcam um momento importante nesse “*récit*”. A palavra “*pareille*” em sua posição é significativa para esse efeito, em razão dela demandar o *enjambement* com o verso seguinte por conta de sua disposição final no verso ser causadora de uma incompletude semântica, visto que ela não completa diretamente o significado de “*une cicatrice*”, antes, liga-se semanticamente ao verso seguinte: “*À celle d’un coup de poignard*”. Assim, temos nessa estrofe o reconhecimento de uma marca que configuraria a possibilidade de ser aquela moça a personagem do conto de Nodier que fora morta com uma punhalada no pescoço. Esse reconhecimento, por meio da visualização da marca reveladora, é o acontecimento que aumenta a tensão em torno desse evento. Ela, Inès, vinda do universo dos mortos, fria e ao mesmo tempo furiosa, com suas mãos agitadas, rapidamente entrechoca as castanholas que carrega consigo “*Comme des dents claquant de froid*”.

Seguindo o poema, percebemos a força das comparações e “das sugestões de imagens” no efeito da composição. Primeiro, na décima segunda estrofe, é expresso que essa “*morne bacchante*”, por conta de sua dança tão graciosa e provocante, poderia ser seguida pelos espectadores do insólito evento até o inferno: “*Qu’on la suivrait même en enfer*”. Depois, na décima terceira estrofe, compara-se o bater de seus cílios ao bater das asas de um pássaro negro, cor que simboliza, sobretudo em animais, um mau agouro. Em seguida, os dois últimos

versos dessa estrofe expressam que as formas e os jeitos da boca da moça levariam até “[...] *un saint au désespoir*”.

Na décima quarta estrofe, por sua vez, é feita comparação entre as pernas da mulher, vestidas com meias de seda, e o mármore branco. E, na sequência, é expresso que a tal mulher fez uma reverência àquela plateia que assistiu ao seu bailado delirante. Logo depois, após a exposição desse espetáculo incomum, na décima sexta estrofe, questionamentos são expressos: “*Est-ce un fantôme? est-ce une femme?/ Un rêve, une réalité [...]*”.

Após esses versos que questionam a natureza dessa visão, as cinco últimas estrofes que se seguem apresentam-nos outro plano. Assim, o universo fantástico com suas referências góticas e com suas descrições de cenas insólitas desaparece. Em seu lugar, surge o universo do século XIX e, com ele, a famosa dançarina espanhola Petra Camara, “*Impassible et passionnée*”, “*Fermant ses yeux morts de langueur/ [...] comme Inès l’assassinée*”.

Dessa forma, percebe-se mais uma vez que Gautier, assim como realiza nas narrativas fantásticas, maneja com inúmeras analogias na confecção de suas criações; analogias essas, provenientes de metáforas e de comparações, que, além de fazerem surgir imagens de diferentes esferas nas obras, modificam a natureza da mimese do “real”, por vezes, como assinala Viegues (2006), provocando hesitação nos leitores, tendo em vista seu caráter de “dupla leitura”. Se Baudelaire destaca a facilidade com que Gautier percebe as correspondências entre os universos; logo, aproximar o espetáculo inebriante da dança de *Inès de las Sierras* à dança de Petra Camara é mais um indício da capacidade imaginativa do perfeito mágico em manejar com as correspondências.

Nesse poema, como em outros casos, nota-se que o poeta cria várias imagens evocadas por meio de metáforas, de epítetos, de alguns simbolismos (sonoros e semânticos) e de, principalmente, comparações. Assim como nos poemas, já observamos antes que as comparações são abundantes também nas narrativas fantásticas. Contudo, há quem atribua à comparação, em matéria poética, uma natureza pueril, em razão do não apagamento do termo comparativo responsável pela conexão e pela transferência de significado, como o realiza a metáfora.

Quando faço interferir um elemento comparativo torno consciente o processo de transferência de sentido e denoto que ele depende de uma intenção explícita de minha parte [...]. No processo comparativo há um controle maior, ou mais aparente, da lógica; no processo metafórico, é como se a transferência semântica se fizesse espontaneamente, sem a intervenção da minha vontade, e portanto, mais “poética”, mais “visceral”, mais ligada a uma necessidade profunda de expressão, parecendo “criar” uma realidade diversa, que se apresenta na sua integridade sem justificativa, sem desculpas,

sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão e da lógica. (CANDIDO, 2009, p.122).

Se a metáfora é mais “visceral”, a comparação é capaz de algo valioso para o pensamento analógico, ela presentifica as duas substâncias associadas sem fundi-las, deixando à vista o termo que as conecta. Essa intervenção, conforme o entendimento de Viegnes (2006, p.88), por não permitir essa fusão absoluta do tema e do rema, “[...] *est porteur de résonances visionnaires*.”. Outro ponto: o reduto da comparação é o período descritivo, espaço de criação para poeta, sobretudo para Gautier. Lá, o ideal “visionário” é alcançado, pois as analogias são estabelecidas; a estética fantástica obtida, pois as possibilidades de interpretação são duplicadas; o desejo pictural satisfeito, em razão dos “quadros textuais” serem pintados segundo a *ekphrasis*.

Essas buscas por analogias, por sua vez, não se encerram em uma dúzia dos poemas de *Émaux et Camées*, estão em vários versos, estrofes e poemas; estão nas comparações estabelecidas entre as mãos de uma cortesã e as de um assassino, no poema de “*Etude de mains*”; estão em “*Nostalgies d'obélisques*”; em “*Lied*”, quando é estabelecida uma grande comparação entre as estações do ano e os estágios da vida; em “*Bûchers et tombeaux*”, na comparação entre a cultura pagã e a cristã; em “*Camélia et pâquerette*”; em “*La Nue*”, quando se vale do duplo sentido que pode ser empregado ao título (nuvem ou nua) – e nos remetendo ao episódio em que Íxion, apaixonado, crê ter estado com Hera (quando na verdade tinha se encontrado com um simulacro feito por Zeus a partir de nuvens), - finaliza o poema da seguinte maneira: “[...] *Aime une nue, aime une femme, / Mais aime! - C'est l'essentiel!*” (GAUTIER, 1923, p.171). Aliás, nas obras de Gautier em versos, o tema do Amor muitas vezes está ligado ao da Sedução. No poema “*Carmen*”, por exemplo, título que, como foi dito anteriormente, remete-nos à obra de Mérimée e, conseqüentemente, à Espanha, é trazida mais uma vez aos nossos olhos a pintura da sedução feminina:

*Carmen est maigre, – un trait de bistre
Cerne son oeil de gitana.
Ses cheveux sont d'un noir sinistre,
Sa peau, le diable la tanna.*

*Les femmes disent qu'elle est laide,
Mais tous les hommes en sont fous :
Et l'archevêque de Tolède
Chante la messe à ses genoux ;*

*Car sur sa nuque d'ambre fauve
Se tord un énorme chignon*

*Qui, dénoué, fait dans l'alcôve
Une mante à son corps mignon.*

*Et, parmi sa pâleur, éclate
Une bouche aux rires vainqueurs;
Piment rouge, fleur écarlate,
Qui prend sa pourpre au sang des coeurs.*

*Ainsi faite, la moricaude
Bat les plus altières beautés,
Et de ses yeux la lueur chaude
Rend la flamme aux satiétés.*

*Elle a, dans sa laideur piquante,
Un grain de sel de cette mer
D'où jaillit, nue et provocante,
L'âcre Vénus du gouffre amer. (GAUTIER, 1923, p.133-134).*

Bem como Ônfale, Arria Marcella, Inès de las Sierras e a Odalisca (de “*Le Poème de la Femme*”), Carmen também é perigosamente sedutora. E isso, no poema, é claramente construído, seja por meio do discurso direto ou pela evocação de símbolos. Os primeiros versos, versos secos e diretos, chamam a nossa atenção para o corpo magro de Carmen e para o risco turvo em torno dos seus olhos de cigana, olhos dotados de mistério. Tal enigma que ronda a figura de Carmen ainda na primeira estrofe é potencializado pela menção aos cabelos de um tom escuro sinistro e à cor de sua pele, que, metaforicamente, é remetida como abrasada pelo diabo, - operação de sentido que tanto nos oferece a interpretação da cor bronzeada da pele quanto da sua possível natureza ardente, ou seja, lasciva. Não se pode ignorar, porém, uma possível leitura literal desse tropo, isto é, há a possibilidade - ainda vaga, porém não esquecida, - de a pele de Carmen ser forjada pelo próprio demônio, mesmo que isso pareça absurdo.

Após essa descrição, a segunda estrofe é dedicada à exposição de sua apreciação social. Se para as mulheres aquelas características físicas, a magreza e a pele dourada, são dignas de aversão, para os homens, pelo contrário, todos esses aspectos os levam a loucura, a atos insanos. Exemplo dessa insanidade que os acomete é que mesmo o arcebispo de Toledo, figura que representaria a castidade, a seus pés, celebra a sacra missa, o que representa uma inversão do objeto sacro que mereceria a devoção e a reverência.

A explicação para esse feitiço aos homens é apresentada na estrofe seguinte. É expresso que, no espaço público, se seus cabelos são mantidos torcidos em coque sobre a sua nuca fulva de âmbar, o que nos remete aos cabelos representando a reserva feminina, na alcova, uma transformação ocorre. Lá, sua longa cabeleira é desatada, desenrolando-se, como um

manto, sobre aquele atraente corpo. O que, por seu turno, remete-nos à “[...] disponibilidade do desejo da entrega [...]” e, na cultura cristã, ao se representar Maria Madalena com a cabeleira solta, a “[...] um sinal de abandono a Deus [...]”, conforme uma das concepções apresentadas por Chevalier e Gheerbrandt (2015, p.155).

Na sequência do poema, algo inusitado é expresso. Carmen, entre sua palidez, - que pode ser interpretada de duas maneiras: uma palidez física ou um sentido figurado de um esmorecimento psicológico, - logo deixa escapar belos sorrisos vermelhos, que são comparados pela evocação de duas substâncias rubras, a pimenta vermelha e a flor escarlate. Sendo expresso, depois dessas comparações, que essa coloração rubra de sua boca é apanhada dos corações de seus admiradores.

Nesse ponto estamos diante de uma dubiedade: o poeta descreve Carmen no sentido figurado e quer que a leitura assim seja feita, isto é, devemos tomá-la apenas como uma atraente figura feminina que, por meio do amor (coração) dos admiradores, ganha vividez e ânimo, ou devemos ler as operações de sentido de maneira literal, que, conseqüentemente nos fariam ver algo de vampiresco e de diabólico nessa mulher que subverte inclusive figuras sacras? Certamente apenas uma das leituras não é suficiente, pois a ambiguidade e a flutuação entre os sentidos são as chaves do poder poético da composição. Como já foi dito anteriormente por Viegnès (2006), essa dupla leitura ocorre graças ao processo metafórico, operação analógica e “mágica”, que no discurso poético e no fantástico oferece essa possibilidade de interpretação dupla.

A razão para essa ambiguidade representa a complexidade da classificação da beleza, pois, assim como é expresso na sequência, Carmen ergue-se às belezas etéreas, pois, mesmo na sua “*laideur piquante*”, há um grão de sal daquele mar onde nasceu nua e provocante a acre Vênus do abismo³⁹ (fenda, cavidade subterrânea, etc.) amargo. Isto é, em Carmen está contida a porção mínima e mais que suficiente para torná-la encantadora.

Como assinalou Balakian (2007, p.44), o “*gouffre*”, que tanto interessou a Baudelaire e aos simbolistas, é o desconhecido, é a “[...] fronteira entre o visível e o invisível [...]”, é onde o diabólico e o divino coexistem. Se Carmen é sedutora, isso acontece em razão da emersão da “*acre Vénus*”, a deusa grega do Amor e da Beleza e também portadora do “*gouffre amer*”, no mar (símbolo da dinâmica da vida). Assim, Vênus é a genitora e a disseminadora desse poder encantatório do *eterno feminino*.

³⁹ O simbolismo do abismo, segundo a teoria junguiana (cf. CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p.5), estabelece uma conexão com o arquétipo maternal, o que nos levaria a leitura de que essa fenda/cavidade/abismo simboliza a porta de entrada para o mundo, em outras palavras, o aparelho reprodutor feminino.

Dessa maneira, temos uma descrição cheia de comparações, de metáforas e de simbolismos, o que nos faz lembrar as próprias narrativas de Gautier. Se essas composições que constam nos *Émaux et Camées* datam das décadas de 40, de 50, de 60 e do início da de 70, e passam por diversos momentos da história e por algumas tendências literárias, o lirismo comedido e a economia verbal, marcados pela preponderância de poemas octassílabos e de justaposições de referências, não desaparecem. O interessante é notar que em uma das vezes que Gautier discorreu sobre a beleza plástica e a perfeição, assinalou que na história da humanidade a economia de matéria sempre tratou de aperfeiçoar as formas primitivas exuberantes: “*Économie de la matière, harmonie des lignes, tel est le but que se propose la perfection. Faire beaucoup de peu, c’est le rêve de la nature et ce doit être celui de l’art.*” (GAUTIER, 1903, p.197-198).

Hugo Friedrich (1978), ao falar da tendência apolínea em detrimento à dionisíaca, chama-nos a atenção para o fato de que, cada vez mais, a lírica tornava-se fria, algébrica e lógica, em um movimento de “desromantização”. E, curiosamente, tal movimento não se encerrava apenas na linhagem poética formal, (naquela dos poetas que continuavam presos às formas fixas), tal movimento irradiava-se, inclusive, aos poetas que não tinham rigor métrico; desde então, segundo ele, tais poetas assumem uma atitude reflexiva em relação aos seus métodos.

Parece-nos menos incômodo assinalar uma repercussão poética de Gautier nos poetas da revista *Parnasse*, no Parnaso brasileiro, na busca pela precisão verbal mallarmeana ou, até mesmo, na lucidez intelectual valéryana. Entretanto, a partir da observação de Friedrich, não se pode estranhar o fato de poéticas vinculadas ao modernismo norte-americano, a exemplo da de Pound e da de T.S. Eliot, discursarem sobre seus débitos ao poeta francês. Na obra *T. S. Eliot: The Poems*, por exemplo, Martin Scofield (1988) lembra que Eliot afirmava que sua grande dívida para com Pound era em razão da prescrição da leitura de *Émaux et Camées*, cujos versos duros e precisos, trabalhados na forma breve, certamente o conduziram a não permitir que seus versos livres se diluíssem.

Pound (2006), por sua vez, expressa, em *Abc da Literatura*, que, ao lado de Corbière, Rimbaud e Laforgue, Gautier é um dos poetas franceses que merecem uma leitura atenta e que certamente explicam o desenvolvimento do verso inglês no século XIX. Na verdade, podemos considerar a poética de Gautier como uma das fontes que também explicam certas preferências poéticas dos *fabbr*i T.S. Eliot e Ezra Pound: por exemplo, o comedimento lírico, a concisão e a grande quantidade de imagens provenientes dos “correlatos”.

O “esculpir a matéria dura”, que muitos levaram ao pé da letra, como nos diz Pound, era apenas a metáfora da necessidade do trabalho em transformar a Poesia em poema. O mérito do *Perfeito Mestre* estava, sobretudo, na habilidade de, nas formas concisas, deixando de lado uma eloquência exuberante, fabricar e fazer surgir diante dos olhos verdadeiros medalhões poéticos. Ou seja, temos a fusão de duas naturezas poéticas: há nele o artesão e o mágico.

Embora o desejo pela fabricação de poemas formalmente perfeitos e com pouca matéria verbal tome conta dessa obra de 1852 e, com isso, faça o poeta distanciar-se mais ainda da exuberância retórica dos versos dos românticos intimistas, a temática romântica não se extingue em suas composições. Os mistérios em torno do Eterno são as forças motrizes que impulsionam a poesia de Gautier e também as suas narrativas fantásticas. O Amor, a Morte e o Tempo parecem vigorar em suas composições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do panorama apresentado no capítulo inicial deste trabalho, foi possível, diante das obras de diversos historiadores da literatura, vislumbrar vários aspectos que acentuam a natureza complexa do movimento romântico na França. Observamos, principalmente, que os aspectos socioeconômicos e políticos foram determinantes no processo de transformação da natureza literária. Em outras palavras, vimos que aquela nova divisão do trabalho forçou a ressignificação da vocação e do dom da escrita. Esse novo cenário transformou uma atividade livre e abnegativa em atividade regular e remunerada. Frente ao sentimento de desconforto de alguns diante dessas transformações, vimos a formação de tendências literárias distintas. Uma curvando-se às necessidades monetárias; outra ansiando por agir diretamente e transformar a organização social; e uma terceira recusando qualquer propósito e, por consequência, desejando proteger a Arte da indignidade que representavam desígnios econômicos e políticos.

Da última tendência, destacamos a figura de Théophile Gautier, que, pouco antes do episódio de *Hernani*, hesitava entre a arte literária e a plástica; mas que logo foi encorajado pelo poeta de *Les Orientales* a seguir na primeira. Apesar disso, vimos que seu gosto pela pintura não cessaria. Gautier, reprovando os desígnios sociais e econômicos, mesmo após a consolidação desse novo sistema, que, inclusive, o envolveria, permanece fiel à ideia de que a Arte deve possuir uma natureza autotélica, deixando penetrar em todas as suas empresas literárias esse seu descontentamento, seja em forma de protesto claro nos prefácios, seja na forma de suas composições, pouco agradáveis ao leitor ávido por narrativas, principalmente por aquelas que representavam os costumes da época. Assim, não produzia obras que tratavam de questões importantes e contemporâneas à França e nem obras que deleitavam e divertiam o leitor comum, como o popular e apreciado romance de costumes. Pelo contrário, evadia-se pela escrita de obras que remetiam ao tempo passado da Grécia, da Espanha, da Itália e do Antigo Egito. Nessas evasões, inclusive, lançava mão do fantástico, classificado por Viegnès (2006) como uma estética que, contestando a modernidade racionalista e positiva, pretende agir contra o “desencanto do mundo”, assim como também o faz o discurso poético.

Nessas narrativas fantásticas, notamos, além das críticas sociais camufladas, certos exageros descritivos, que, conseqüentemente, faziam, por vezes, os críticos reprovarem a atitude de Gautier, acusando-o de negligenciar aspectos filosóficos e morais. Na verdade, o trabalho de Baltor (2007) já indicava que esses exageros descritivos estavam ligados ao plano

estético de Gautier. Isto é, essas descrições dotadas de um léxico que tem como base a variação de cores e de aspectos estão intrinsicamente ligadas ao seu desejo de produzir uma arte pictórica. E como pudemos observar a partir de Viegnes (2006), os períodos predominantemente descritivos são em si espaços propícios à criação. Valendo-se do discurso eufrástico, antigo exercício retórico que, lançando mão de referências conhecidas pelo público, apresentava e “coloria” objetos, cenas e perfis com energia (cf. HANSEN, 2006), Gautier descreve em suas narrativas fantásticas e em vários poemas uma série de objetos (tapeçarias, quadros, esculturas, etc.) e de espaços exóticos, geralmente, da Antiguidade. Tal exercício, como vimos, é apoiado em uma operação semântica valiosíssima para o pensamento analógico: a comparação.

Por meio dela, o poeta consegue presentificar duas substâncias sem fundi-las. Se a segunda apresenta com energia a primeira, funcionando como discurso eufrástico, ela ainda cumpre, ao lado da modalização, do uso dos verbos no imperfeito e da própria metáfora, um papel basilar no fortalecimento da estética fantástica: a possibilidade de duplicação da leitura, como assinalou Viegnes (2006). Apesar de tendermos a extrair o sentido figurado do tropo, a apreensão literal dele pode produzir ou sugerir objetos, cenas ou criaturas incomuns. E, como pudemos observar, tais procedimentos tanto são encontrados na prosa quanto na poesia.

Dessa forma, à sua maneira, mesmo rejeitando descrever os movimentos da alma, Gautier conserva em seu espírito a estética romântica alemã do Belo ideal disseminada por Madame de Staël, pois reafirma a Arte livre da Ciência e da Moral em seus prefácios e vale-se da imaginação para não reproduzir a natureza apenas visível e objetiva do universo, mas para criar uma sublime.

Por um lado, se notamos que as suas narrativas fantásticas, por meio do uso frequente de operações semânticas e fônicas (descrições, comparações, epítetos, referências artísticas e mitológicas, mimeses e simbolismos sonoros), buscam o distanciamento do discurso prosaico e positivo dos oradores e dos historiadores. Por outro, observamos que os poemas de Gautier, mesmo os concisos *Émaux et Camées*, além de carregarem em si uma natureza estática proporcionada pelas abundantes descrições envoltas em breves “*écits*”, valem-se também das mesmas operações e, por vezes, dos mesmos temas que são visíveis na prosa. Isto é, mesmo em gêneros distintos, além dos procedimentos formais adotados serem idênticos, os temas são sumamente os mesmos: a Beleza, o Amor, a Morte, o Desejo, o Passado, as mulheres fatais, as obras de arte, a raridade de objetos, etc.

Lembramos ainda que muitos desses procedimentos e peculiaridades poéticas foram apreendidos neste trabalho graças ao juízo feito por Baudelaire, que, em um estudo cuidadoso,

partiu em defesa do “mestre e amigo”, que era tão criticado pelos contemporâneos. Assim, observamos que Baudelaire (1961), em alguns trechos desse ensaio, além de destacar alguns aspectos formais da poética de Gautier, notando, inclusive, qual era a beleza de sua prosa, volta-se sempre para o aspecto inabalável da ética do autor. Ética essa que se refere, principalmente, ao distanciamento de sua Arte do gosto e da moral burguesa e dos ideais progressistas.

Como destacou Cassagne (1997), tal posicionamento de recusa e de resistência foi o grande atrativo aos escritores mais jovens, após 1848. Sem a ação direta da geração de Lamartine, a jovem geração de Baudelaire e Flaubert viu em Gautier um exemplo a ser seguido. E, assim como procedia e, sobretudo, como pregava o poeta de “*L’Art*”, dedicavam-se ao labor incansável do verso e aos dos períodos, cientes das potencialidades do signo, controlando com pulso rígido as efusões líricas, observando as correspondências, nomeando o que até então era inominável e reprovando, naqueles momentos turbulentos, o rumo que tomava a sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, ed. 34. 2003, p.65-90.
- ALBALAT, A. Le manque de travail - George Sand et Théophile Gautier. In _____. **Le travail du style** - enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. 12e édition. Paris: Armand Colin, 1927, p.283-302.
- AMARAL, G. C. Amizade e poesia. In: GAUTIER, T. **Baudelaire**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2001, p.11-27.
- AUERBACH, E. Os tempos modernos. In: _____. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.287-372.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Stylus; 5/ dirigida por J. Guinsburg).
- BALTOR, S.R. **Literatura plástica e arte pela arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário**. 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/sabrinaribeirobaltordoutorado.pdf>>. Acesso: 20/12/2014.
- BANVILLE, T. **Poésies complètes**. Paris: G. Charpentier, 1899, p.195-196.
- BARTHES, R. O artesanato do estilo. In: _____. **O grau zero da escrita** – seguido de Novos ensaios críticos. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004, p.53-56.
- _____. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, C. Théophile Gautier (ensaio). In: **Oeuvres complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1961, p.675-700.
- _____. In: POE, A. **Nouvelles histoires extraordinaires**. Traduction de Charles Baudelaire. Nouvelle édition. Paris: Michel Lévy, 1875, p.V-XXIV.
- BERGERAT, E. **Théophile Gautier: entretiens, souvenirs et correspondance** – avec um préface de Edmond de Goncourt et um eau-forte de Félix Bracquemond. Deuxième édition. Paris: G. Charpentier, 1879.
- BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOSCHOT, A. Introduction. In: _____. GAUTIER, T. **Mademoiselle de Maupin**, texte complete (1835) avec une introduction et notes par Adolphe Boschot de l'institut. Nouvelle édition revue. Paris: Garnier frères, 1955, p.VII-XXXIII.
- BOSI, A. Poesia Resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977, p.139-192.

BRAY, R. **Chronologie du romantisme (1804-1830)**. Paris: Boivin & Cie, 1932.

CAMARANI, A. L. S. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura acadêmica. 2014. (Coleção Letras; 9).

_____. O conto fantástico no romantismo. In: _____. MACHADO, G. M. (Org.). **O romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Unesp, 1992, p.51-60.

CANDIDO, A. O estudo analítico do poema. 6ª ed. São Paulo: Humanitas, 2009.

CARPEAUX, O. M. **O Romantismo**. São Paulo: Leya, 2012. (Historia da Literatura ocidental; v.6).

_____. Literatura burguesa. In: _____. **A época da classe média** (parte VIII da Historia da Literatura ocidental). 3ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, p.1393-1487.

CASSAGNE, A. **La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes**. Seyssel: Champ Vallon, 1997.

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, de Raul de Sá Barbosa, de Angela Melim e de Lúcia Melim. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

CORBIN, A. Bastidores. In: PERROT, M. (Org). **História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução de Denise Bottmann e de Bernardo Joffely. 2ª ed. São Paulo : Companhia das Letras : 2010, p.418-611.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIOT, T. S. Baudelaire. In: _____. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.207-221.

FALBEL, N. Fundamentos históricos do Romantismo. In: _____. GUINSBURG, J (Org.). **O Romantismo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p.23-50.

FAUSTINO, M. Pequena Arte Poética (Théophile Gautier) In: _____. **Artesanatos de poesia, fontes e correntes da poesia ocidental**. Org. Maria Eugênia Ventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.49-56.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAUTIER, T. **Baudelaire**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2001.

_____. **Les Jeunes-France: romans goguenards**. Paris: Charpentier, 1875.

_____. Charles Baudelaire. In: _____. **Portraits et souvenirs littéraires**. Paris: Charpentier, 1881, p.129-308.

- _____. **Émaux et Camées**. Paris : G. Charpentier, 1923.
- _____. **Poésies Complètes**. Paris: Charpentier, 1905, Tome I et II.
- _____. Préface. In:_____. **Mademoiselle de Maupin**. Paris: G. Charpentier, 1882, p.1-33.
- _____. **Spirite, nouvelle fantastique**. Paris : Charpentier, 1886.
- _____. Les Progrès de la poésie française depuis 1830. In :_____. **Histoire du Romantisme ; suivie de Notices romantiques; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868**. Paris: Charpentier et et C^{ie}, Libraires– éditeurs,1874, p.291-400.
- _____. La Divine Épopée de M. Soumet. **Revue des Deux Mondes**. Paris: 4ème série, tome 26, 1841.
- _____. Plastique de la civilisation. In:_____. **Souvenirs de théâtre, d'art et de critique**. Paris: Charpentier, 1903, p.197-204.
- _____. **Romans et contes**. Paris : Charpentier: 1887.
- _____. **Nouvelles**. Paris : Charpentier: 1889.
- _____. **Fusains et eaux-fortes**. Paris: G. Charpentier, éditeur, 1880.
- GENETTE, G. Discurso da narrativa. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.
- GOMES. A. **A santidade do alquimista**. São Paulo: Unimarco, 1997.
- HAMBURGER, M. Utopia pueril e miragem brutal. In:_____. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio C. De Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.11-34.
- HAMON, P. Les écrivains et la description. In:_____. **La Description littéraire**, anthologie de textes théoriques et critiques. Paris: Macula, 1991, p.110-201.
- HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**. Nº 71, São Paulo, setembro/novembro 2006, p.85-105.
- HAUTECOEUR, L. L'art pour l'art. In:_____. **Littérature et peinture en France, du XVII^e au XX^e siècle**. Deuxième édition. Paris: Armand Colin, 1963, p.88-110.
- _____. Le symbolisme. In:_____. **Littérature et peinture en France, du XVII^e au XX^e siècle**. Deuxième édition. Paris: Armand Colin, 1963, p.173-253.
- HUGO, V. **Les Châtiments**. Genève et New-York: Imprimerie universelle, 1853.
- _____. **Les Orientales, Les Feuilles d'Automne, Chants du crépuscule**. Paris: Hachette, 1882, p.1-9.
- _____. **Les Voix intérieures**. Lausanne: Imprimerie et librairie de Marc Ducloux, 1837.
- _____. Préface. In: **Hernani**. Paris, Nouveaux Classiques Larrouse, 1964.
- _____. À Théophile Gautier. In: HUGO, V. et al. Le tombeau de Théophile Gautier. Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1873, p.1-4.
- _____. Carta de Victor Hugo. In: GAUTIER, T. **Baudelaire**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2001, p.133.
- JAKOBSON, R. **Seis lições sobre o som e o sentido**. Tradução de Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes editores, 1977.
- _____. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p.118-162.
- LIBRAIRIE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. **Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Théophile Gautier**. Paris: Adolphe Labitte, 1873. Disponível em:

<<https://archive.org/stream/cataloguedeslivr00gaut#page/n1/mode/2up>>. Acesso em: 01/09/2015.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: _____. **Ensaios sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, G. M. A poesia do romantismo francês. In: _____. MACHADO, G. M. (Org.). **O romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Unesp, 1992, p.61-76.

MALLARMÉ, S. Symphonie littéraire. **L'Artiste**. Paris: 1865, p.57-58.

MARTINESCHEN, D. Traduzindo o Divan de Goethe: um encontro com a Weltliteratur. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, v.79, p. 15, 2014.

MARTINO, P. Le lendemain de 1830 – L’“Art pour l’Art”. Théophile Gautier et Théodore de Banville. In: _____. **Parnasse et Symbolisme**. 11. éd. Paris: Librairie Armand Colin, 1947, p.3-30.

MELLO, C. M. M. **A Literatura Francesa e a pintura: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: 7letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

NUNES, B. A visão romântica. In: _____. GUINSBURG, J (Org.). **O Romantismo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p.51-74.

POE, E. A. “Filosofia da composição”. In: _____. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Posfácio de Charles Baudelaire. 4 ed. Revista. São Paulo: Globo, 2009, p.113-128.

POUND, E. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. O Duro e o Suave na Poesia Francesa. In: _____. **A Arte da Poesia, ensaios escolhidos**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e Paulo Paz. São Paulo: Cultrix, 1976, p.125-130.

PRADO, D. A. A explosão de 1830. In: _____. GUINSBURG, J (Org.). **O Romantismo**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p.167-184.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997- (Ensaio de Cultura; 12).

RIEBEN, P. “Le delire en un temps de chemins de fer” In: _____. **Délires romantiques: Musset, Nodier, Gautier, Hugo**. Paris: José Corti, 1989, p.91-131.

SANGSUE, D. **Le récit excentrique (Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier)**. Paris: José Corti, 1987, p.279-347.

SCHICK, C. G. **Seductive resistance: the poetry of Théophile Gautier**. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.V., 1994.

- SCOFIELD, M. T. S. **Eliot: The Poems**. New York: Cambridge University Press, 1988.
- THIBAUDET, A. **Histoire de la littérature française** – de 1789 à nos jours. Paris: Stock, 1936.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- UBERSFELD, A. Le moi et l'Histoire. In : _____. **Le théâtre en France**. 2. De la Révolution à nos jours. JORAMON, J. de. (Dir.). Deuxième édition. Paris, Armand Colin, 1992, p.37-94.
- VALÉRY, P. **Variedades**. Organização de João Alexandre Barbosa e tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VAN TIEGHEM, P. **Les grandes doctrines littéraires en France**. De la Pléiade au Surréalisme. Paris: PUF, 1968.
- VICENTE, A. L. Victor Hugo, poeta, vidente e visionário. **Lettres françaises**. nº 5, Araraquara: UNESP, 2003, p.77- 84.
- VIEGNES, M. **L'envoûtante étrangeté**: Le fantastique dans la poésie française (1820-1924). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2006. (Bibliothèque de l'imaginaire).
- WATT. I. **A ascensão do romance** : estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das letras, 2010.
- WILDE, O. The preface. In: _____. **The picture of Dorian Gray**. Londres, Nova Iorque, Melbourne: Ward Lock & Co, 1911, p.V-VII.